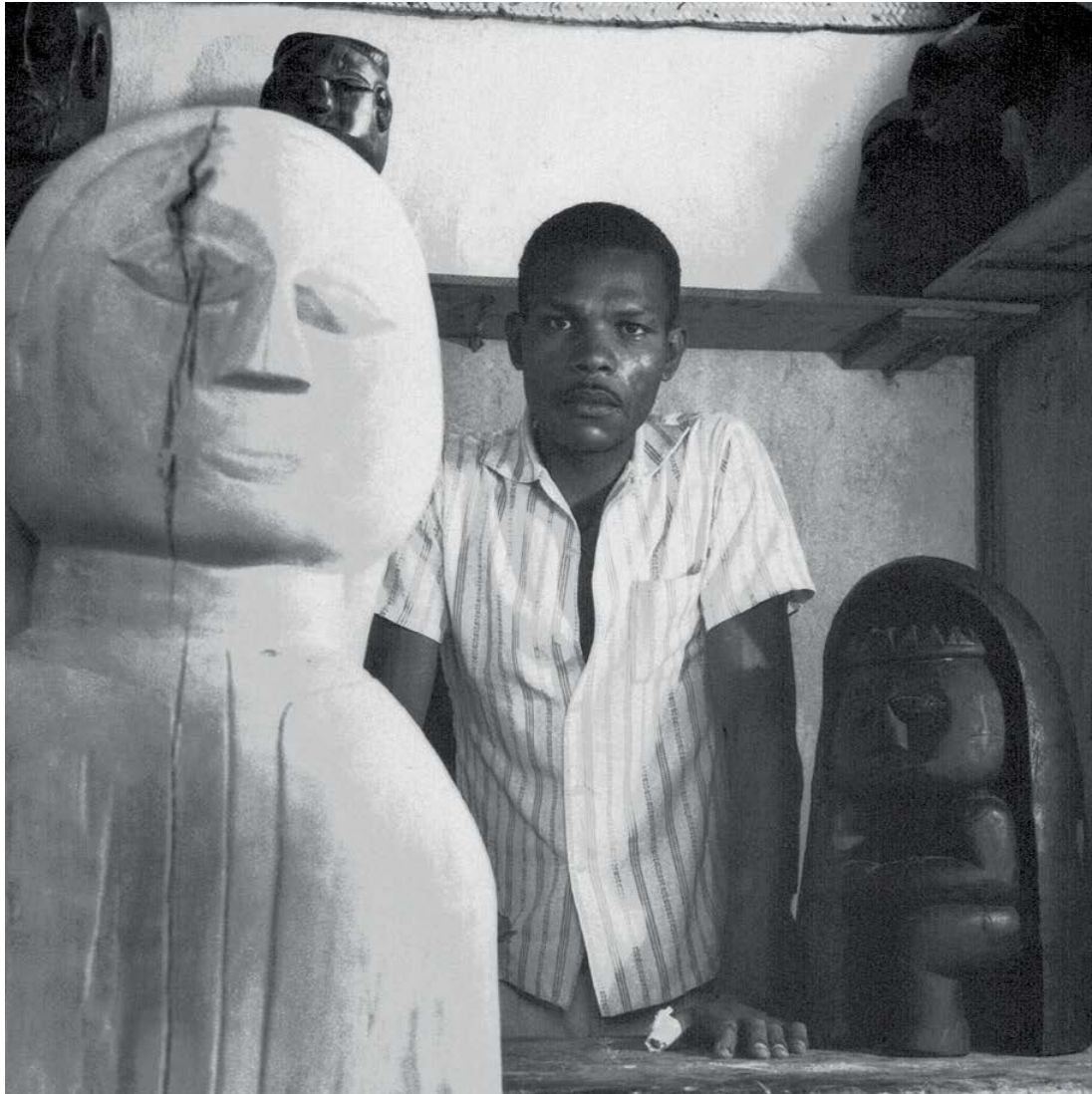


AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

A conquista da modernidade

textos e organização Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua



Apresentação

Foreword

11

Entre santos e ex-votos

Between Saints and Ex-votos

25

O universo das carrancas

The Universe of *Carrancas*

73

A África de Agnaldo

Agnaldo's Africa

93

Sobre gente e afeto

About People and Affection

127

Esculpindo uma trajetória

Carving a Trajectory

157

**Agnaldo Manuel dos Santos,
outro moderno**

Agnaldo Manuel dos Santos,
a Modern Other

ROBERTO CONDURU

191

**Agnaldo Manuel dos Santos e
o mercado da arte**

Agnaldo Manuel dos Santos and
the Art Market

THAIS DARZÉ

205

When I start to get interested in a piece, I only drop it after my wife's insistence.

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS, 1958

Agnaldo worked obsessively, always concerned with perfection. He would often wake up from his sleep and start chopping a log or finishing a piece.

ERNESTINA, Agnaldo's wife, 1988

Quando começo a me interessar pelo trabalho, só o largo depois de muita insistência de minha mulher.

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS, 1958

Agnaldo trabalhava de maneira obsessiva, sempre preocupado com a perfeição. Muitas vezes, ele despertava do seu sono e se punha a desbastar uma tora ou a finalizar uma peça.

ERNESTINA, esposa de Agnaldo, 1988

Título não
identificado
Unidentified title
c. 1960
madeira
wood
75 × 24 × 20 cm
Coleção [Collection]
Fernanda Feitosa &
Heitor Martins



Agnaldo Manuel dos Santos: The Conquest of Modernity

JULIANA RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA

Agnaldo Manuel dos Santos' biography is marked by many gaps and conflicting information. In part, this can be explained by his untimely death in 1962, at age 35. Nevertheless, other factors may as well help to explain such neglect: the racism he was subject to, his lack of formal education and his humble origins – Agnaldo was born in Mar Grande, Itaparica Island, Bahia, on December 10, 1926.

Few sources help us understand the details of his life before moving to Salvador and meeting, in 1947, the artist Mário Cravo Júnior, who by that time held a studio in an unfinished building in the Porto da Barra neighborhood. Agnaldo had left the island in search of better opportunities. While wandering around the area where the sloops dock, he stumbled upon Cravo Júnior's studio, where he got himself a job as a watchman and a place to live. It didn't take long for Agnaldo to become Cravo Júnior's assistant, as the latter immediately noticed the young man's expertise and, above all, great skill in handling various materials, including wood – abilities Agnaldo had acquired from the trades he exercised while still living on Itaparica Island. It was only around 1953 that assistant Agnaldo became an artist, specifically, a wood sculptor.

If, on the one hand, Agnaldo's life history was marked by invisibility, on the other, even after becoming an artist, he had his few available biographical records selectively incorporated into a narrative constructed by critics, curators, and scholars who projected a very restricted and limited place for the sculptor in the art scene. The modernity Agnaldo was granted differed from that experienced by the artists with whom he dialogued and shared references to do his work. As one of a few artists with that racial

Agnaldo Manuel dos Santos: A conquista da modernidade

JULIANA RIBEIRO DA SILVA BEVILACQUA

A biografia de Agnaldo Manuel dos Santos é marcada por muitas lacunas e desencontros de informações. Isso pode ser explicado, em parte, por sua morte prematura, em 1962, aos 35 anos, mas há outros fatores que igualmente contribuem para elucidar tal negligência: o racismo a que esteve sujeito o escultor, além do fato de não ter tido educação formal e de ter origem humilde – Agnaldo nasceu em Mar Grande, Ilha de Itaparica, na Bahia, no dia 10 de dezembro de 1926.

Há poucas fontes que nos ajudam a compreender detalhes de sua vida antes de ele se mudar para Salvador e encontrar, em 1947, o artista Mário Cravo Júnior, que naquele momento mantinha um ateliê em uma construção inacabada na região do Porto da Barra. Agnaldo, buscando melhores oportunidades, havia deixado a ilha e, ao circular por aquela região próxima de onde aportavam os saveiros, chegou ao ateliê de Cravo Júnior, conseguiu um emprego como vigia e também um lugar para morar. Não tardou para Agnaldo se tornar assistente de Cravo Júnior, após este perceber que aquele jovem tinha não apenas experiência, mas, sobretudo, muita habilidade no manejo de vários materiais, inclusive a madeira – habilidade esta que ele tinha adquirido nos ofícios que desempenhara quando ainda morava na Ilha de Itaparica. Foi apenas por volta de 1953 que, de assistente, Agnaldo se tornou artista, mais especificamente, um escultor de madeira.

Se Agnaldo teve sua história de vida marcada pela invisibilidade, após tornar-se artista seus poucos registros biográficos disponíveis foram incorporados seletivamente na narrativa construída por críticos, curadores e estudiosos que projetaram um lugar bastante restrito e limitado para o escultor no mundo das artes. A modernidade consentida a Agnaldo se diferenciava

and socioeconomic profile to directly relate to an intellectual and artistic elite that circulated in Cravo Júnior's studio and in the art galleries of Rio de Janeiro, São Paulo, and Salvador, the place reserved for him was not the same as his colleagues's.

His production, to date, has been reduced to interpretations linked to a deep, unconscious, and atavistic connection with Africa (although a generic idea of Africa). Agnaldo would be, therefore, a product of the African "resonances" in the diaspora. It doesn't matter how advanced his circulation in the artistic milieu and contacts with other artists for his training may have been, nor his studies and the multiple references he has dealt with throughout his trajectory to carry out his works. Thus, this consented modernity presupposes that, if the artist's works, life, and even declarations do not fit into the trajectory that was expected from him, this fitting biography should therefore be fabricated.

Associating Agnaldo's work with African art while refusing to admit that he could have studied it is, certainly, one of the most used strategies to reinforce the analyzes and interpretations of his works based on the unconscious and/or an atavistic feeling. By denying this possibility to Agnaldo, his agency is taken away in order to frame him as a "mysterious" example of access to specific knowledge through ways not explained by reason or choice.

Another way to forge Agnaldo's trajectory is the recurrent attempt to associate him with Candomblé as an initiate, even though he stated that he had no connection with this religion and did not attend *terreiros* (places of worship), information confirmed by people close to him. It seems inappropriate and even prohibitive for a black artist from Bahia to show interest in sculptural art related to Candomblé without being an initiate, while white artists who have also explored this same theme didn't have to meet this demand.

The invention of titles for his works after his death is also related to the notion of consented modernity, as it generally seeks to reinforce the connection between his sculptures and the African or Afro-Brazilian universe. African sculpture and Candomblé were, indeed, essential references for Agnaldo, and some of his works have titles that reflect this interest. However, he gave generic names to many sculptures, such as *Mulher sentada* [Seated Woman] and *Menina pobre* [Poor Girl]. Later they were titled with names of orixás or showing an alleged interest in racial issues, such as *A virgem afro* [The Afro Virgin].

daquela vivenciada pelos artistas com os quais ele dialogava e compartilhava referências para criar seus trabalhos. Sendo um dos poucos artistas com aquele perfil racial e socioeconômico a se relacionar diretamente com uma elite intelectual e artística que circulava pelo ateliê de Cravo Júnior, assim como pelas galerias de arte do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador, o lugar reservado para ele não era o mesmo dos seus colegas.

Sua produção, até hoje, tem sido reduzida a interpretações vinculadas a uma conexão profunda com a África (ainda que a ideia de África seja absolutamente genérica) – sobretudo, mas não exclusivamente – por meio do inconsciente e do atavismo. Agnaldo seria, dessa forma, um produto das "ressonâncias" africanas na diáspora, não importando compreender quão marcantes podem ter sido, para a formação do escultor, sua circulação no meio artístico, os contatos com outros artistas, os estudos e as múltiplas referências com as quais tenha lidado ao longo de sua trajetória para realizar suas obras. Essa modernidade consentida pressupõe, portanto, que, se as obras, a vida e até mesmo as declarações do artista não se encaixam no que se espera da experiência e da trajetória permitidas a ele, essa biografia deve, então, ser forjada.

Associar a obra de Agnaldo à arte africana negando que ele a tenha estudado é, por certo, uma das estratégias mais utilizadas para reforçar as análises e interpretações de suas obras pela chave do inconsciente e/ou de um sentimento atávico. Ao negar-lhe essa possibilidade, retira-se de Agnaldo sua agência, para, assim, enquadrá-lo como um exemplo "misterioso" de acesso a um conhecimento específico por vias não explicadas pela razão ou pela escolha.

Outra maneira de forjar a trajetória de Agnaldo é a tentativa recorrente de associá-lo ao candomblé como um iniciado, ainda que ele mesmo afirmasse não ter qualquer vínculo com a religião e não frequentar terreiros, informação que foi confirmada também por pessoas próximas a ele. Parece inadequado e até proibitivo que um artista negro da Bahia se interesse pela arte escultórica relacionada ao candomblé sem ser um iniciado – uma cobrança que não foi feita a artistas brancos que exploraram esse mesmo tema.

A invenção de títulos para as obras de Agnaldo, após a morte dele, também está relacionada à noção de modernidade consentida, já que ela geralmente busca reforçar a conexão das esculturas com o universo africano ou afro-brasileiro. De fato, a escultura africana e o candomblé foram referências importantes para

The modernity granted to Agnaldo did not necessarily impede his access to prestigious places, but his circulation in such spaces was not like that of other modern artists. Despite having held exhibitions in modern art galleries, his works, even when exhibited alongside other artists, were almost always accompanied by critical texts that denied him that modernity that was shared there. On the other hand, Agnaldo seemed to be aware that this was the way he was offered to be an artist, to access these spaces, to meet other artists and their productions and to show his artwork.

The modernity Agnaldo was granted is, in many aspects, similar to that projected to modern African artists. It was no coincidence that the critic, cultural mediator, and German professor Ulli Beier (1922–2011), during one trip to Brazil in 1962, interviewed Agnaldo and, one year later, published a text about the sculptor in the journal Beier had founded in Nigeria, *Black Orpheus*. Beier was, at that time, promoting and documenting artists who, according to Chika Okeke-Agulu, produced “the right mix of modernist, anti-academic impulse and a sympathetic translation of indigenous forms and concepts.”¹

THE CONQUEST OF MODERNITY

So far, Agnaldo’s trajectory has followed the path of a (non) history towards fiction. This exhibition, on the other hand, seeks to follow a different approach: put forward a narrative built from sources, documents, and the analysis of works, presenting to the public an artist who, even nearly sixty years after his death, remains in many aspects unknown. We are interested in showing the artist who subverted the modernity granted to him by not accepting to explore only the themes imposed on him. We want to reveal the artist who conquered the modernity he desired, even though he was often denied that modernity. Agnaldo did not negotiate his freedom and willingness to experiment and explore the most diverse references and forms, not surrendering or limiting himself to what was expected from a black artist living in Bahia in the 1950s.

Agnaldo was an artist attentive to the world surrounding him. He visited exhibitions, studied traditional African sculpture and modern sculpture. He interacted, exchanged, and dialogued with other artists (including the so-called “popular” artists) he met on the streets of Salvador, at Cravo Júnior’s studio, and in galleries. Together with other artists from Bahia, he participated in trips

¹ OKEKE-AGULU, Chika. *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham and London: Duke University Press, 2015, p. 134.

Agnaldo, e algumas de suas obras têm títulos que refletem esse interesse. No entanto, muitas de suas obras receberam do artista nomes genéricos, tais como *Mulher sentada* e *Menina pobre*, entre outros, que posteriormente foram rebatizadas com nomes de orixás ou com termos que expressariam o interesse dele por questões raciais, como *A virgem afro*.

A modernidade consentida a Agnaldo não necessariamente impediu seu acesso a lugares de prestígio, mas sua circulação nesses espaços não se dava do mesmo modo que a de outros artistas modernos. Apesar de ter realizado exposições em galerias de arte moderna, suas obras, mesmo quando expostas ao lado de outros artistas, eram quase sempre acompanhadas por textos críticos que negavam a ele aquela modernidade ali compartilhada. Por outro lado, Agnaldo parecia ter ciência de que esse era o modo que lhe haviam disponibilizado para ser artista, para acessar esses espaços, para conhecer outros artistas e as produções deles, além de mostrar a sua própria obra.

Em muitos aspectos, a modernidade consentida a Agnaldo se aproxima daquela projetada também aos artistas modernos africanos. Não por acaso, o crítico, mediador cultural e professor alemão Ulli Beier (1922–2011), em viagem ao Brasil em 1962, entrevistou Agnaldo e, um ano depois, publicou um texto sobre o escultor na revista nigeriana *Black Orpheus*, da qual era um dos fundadores. Beier estava, naquela altura, promovendo e documentando artistas que, segundo Chika Okeke-Agulu, produziam “a mistura certa de impulso modernista e antiacadêmico e uma tradução afável de formas e conceitos indígenas”.¹

A CONQUISTA DA MODERNIDADE

Se até o momento a trajetória de Agnaldo tem trilhado o caminho de uma (não) história à ficção, esta exposição, em contrapartida, busca seguir por uma via distinta: a de apresentar uma história construída a partir de fontes, de documentos e da análise das obras, trazendo ao público um artista que, mesmo após quase sessenta anos de sua morte, permanece, em muitos aspectos, desconhecido. Interessa-nos mostrar o artista que subverteu a modernidade que lhe foi consentida ao recusar-se a explorar apenas os temas que insistiam em lhe impor; o artista que conquistou a modernidade por ele almejada, mesmo que esta muitas vezes lhe tenha sido negada. Agnaldo não negociou sua liberdade e sua vontade de experimentar e explorar as mais diversas referências

¹ OKEKE-AGULU, Chika. *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham; Londres: Duke University Press, 2015, p. 134. [Tradução da autora.]

whose goal was to collect ex-votos and statues of Catholic saints. He met one of his masters in the São Francisco River and learned from him about sculpture and *carrancas*. In 1957, realizing that he had missed the deadline to send his works to participate in the IV Bienal de São Paulo, he wrote by hand a letter to the then secretary Arturo Profili asking for a new opportunity [p. 158]. He was not only accepted but also won a sculpture award for his *Pilando dendê*.

The modernity conquered by Agnaldo shows up in his own home. According to the description made by the critic Clarival do Prado Valladares when he visited it, “the house is almost the same from the others, seen from the outside. But inside it is different. It has an engraving by Hansen with a colleague’s dedication, paintings by primitive painters, functional furniture and amoeboid ashtrays for intellectuals.”² Valladares also reports that Agnaldo kept a frame with several photographs of exhibitions in Rio de Janeiro and São Paulo. Amongst them there was a photo of Agnaldo “on a scooter, in Copacabana, smiling with all his teeth.”³

This photo was undoubtedly not randomly chosen by Agnaldo to occupy a prominent place in his house. It records the memory of his trip to Rio de Janeiro to make his first solo exhibition in 1956. The scooter belonged to Paulo de Coelho, a young architecture student who, while traveling to Salvador and visiting Cravo Júnior’s studio, met Agnaldo and became interested in his sculptures. He was responsible for presenting the sculptor’s work to Franco Terranova (1923–2013), owner of the Petite Galerie, who organized his first exhibition a few months later. In Rio de Janeiro, Coelho presented Agnaldo, piggybacked on his scooter, a universe so far unknown but ready to be conquered.

While the descriptions of his house give us some clues of who was the modern Agnaldo, his conquest of modernity occurred through his works. Hence, this exhibition has five cores or axes that are intertwined. Through them, it is possible to learn about his multiple interests, forms, themes, and references, which he explored in his sculptures.

Between Saints and Ex-votos presents works that dialogue with references related to Catholic statuary that Agnaldo had contact with while studying with *santeiros* (artisans specialized in making sculptures of saints), taking trips to collect statues of saints and ex-votos in abandoned churches in the interior of Ba-

² VALLADARES, Clarival do Prado. “Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo” (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, p. 29.

³ *Ibidem*.

e formas, não se rendendo nem se limitando àquilo que era esperado de um artista negro vivendo na Bahia da década de 1950.

Agnaldo era um artista atento ao mundo à sua volta. Visitou exposições, estudou escultura tradicional africana e escultura moderna. Conviveu, trocou e dialogou com outros artistas, inclusive os ditos “populares”, que conheceu nas ruas de Salvador, no ateliê de Cravo Júnior e nas galerias que frequentava. Participou de viagens de coletas de ex-votos e santos católicos com outros artistas da Bahia, encontrou um dos seus mestres no rio São Francisco e com ele aprendeu sobre escultura e sobre carrancas. Em 1957, ao dar-se conta de que havia perdido o prazo para enviar suas obras para participar da IV Bienal de São Paulo, escreveu de próprio punho uma carta para o então secretário Arturo Profili pedindo uma nova oportunidade [p. 158], que não apenas lhe foi concedida como também lhe rendeu um prêmio de escultura por sua obra *Pilando dendê*.

A modernidade conquistada por Agnaldo aparece refletida em sua própria casa. De acordo com a descrição feita pelo crítico Clarival do Prado Valladares ao visitá-la, “a casa pouco difere das outras, vista de fora. Dentro é que é diferente. Tem gravura de Hansen com dedicatória de colega, quadros de pintores primitivos, móveis funcionais e cinzeiros ameboides para intelectuais”.² Valladares relata também que Agnaldo mantinha um quadro de várias fotografias de peças de exposições do Rio de Janeiro e de São Paulo, e que no meio delas havia um retrato de Agnaldo “numa lambreta, em Copacabana, sorrindo com todos os dentes”.³

Essa foto decerto não foi escolhida aleatoriamente por Agnaldo para ocupar lugar de destaque na sua casa. Ela registra a memória de sua viagem ao Rio de Janeiro para sua primeira exposição individual, em 1956. A lambreta pertencia a Paulo de Coelho, à época um jovem estudante de arquitetura que, ao viajar para Salvador e visitar o ateliê de Cravo Júnior, conheceu Agnaldo e se interessou por suas esculturas. Foi ele o responsável por apresentar a obra do escultor a Franco Terranova (1923–2013), dono da Petite Galerie, que organizou sua primeira exposição, poucos meses depois. No Rio de Janeiro, montados na lambreta, Coelho apresentou a Agnaldo um universo até então desconhecido do escultor, que ele então conquistou.

Se a descrição de sua casa nos oferece algumas pistas sobre quem era o Agnaldo moderno, a conquista da modernidade, por sua vez, deu-se sobretudo por meio de suas próprias obras. Por isso, a exposição conta com cinco núcleos, ou eixos, que se entrelaçam. Por meio deles é possível conhecer seus múltiplos inte-

² VALLADARES, Clarival do Prado. “Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo” (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, p. 29.

³ *Ibidem*.

hia, among other places. These references, which were also objects of interest to other artists with whom he lived, were explored by Agnaldo in a very particular way, and ex-votos were responsible for starting him in his career as an artist.

The Universe of Carrancas brings together works resulting from the formerly commercial relationship between Agnaldo and the master of carrancas, Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884–1985), which, however, turned into a friendship marked by mutual admiration and influences. Despite having learned about sculpture and *carrancas* from Guarany, Agnaldo's works that explore this reference have particularities that make them unmistakable with those produced by his master.

Agnaldo's Africa displays works that demonstrate that he had contact with African sculptures through books and exhibitions and dedicated himself to their study. Agnaldo carefully selected African works specific to certain populations, such as Fang and Chokwe, and explored their central elements in his sculptures without copying them. In others, African art appears incidentally – through scarifications, beards, or a pose –, or systematic, as is the case of his use of proportions. In this cluster, there are also works related to the theme of the orixás. They reveal how Agnaldo did not remain bound by the formal conventions of religion and unconventionally crossed references that appear, for example, in his *Oxossi cangaceiro*.

About People and Affection brings together sculptures that reveal how Agnaldo privileged the human body in different ways, exploring all its potential in wood sculpture. Agnaldo's people were children, young people, adults, and the elderly; people he met daily on the streets of Salvador and that he translated into titles like *Aleijado* [Crippled] and *Menina pobre* [Poor Girl]. His production also has maternity figures, a recurrent theme among other modern artists with whom Agnaldo dialogued.

Carving a Trajectory shows a chronological set of exhibitions and events from his life, a key to understanding Agnaldo's conquest of modernity. Notwithstanding, there is no intention to gather all the biographical data known to the artist.

Agnaldo Manuel dos Santos – The Conquest of Modernity is about the effort and commitment to subverting the limited space designed for an artist who took his craft very seriously. Agnaldo, according to his wife Ernestina, worked obsessively, always concerned with perfection. He would often wake up from his sleep and start chopping a log or finishing a piece.⁴ The artist himself

4 MARINHO, Justino; ROMEIRO, César. "Agnaldo dos Santos mostra esculturas". *Correio da Bahia*, Caderno 2, Salvador, Nov. 26, 1988, p. 1.

resses, suas formas, seus temas e as referências que explorou em suas esculturas.

Entre Santos e Ex-votos apresenta obras que dialogam com as referências relacionadas à imaginária católica com que Agnaldo teve contato ao estudar com santeiros, realizar viagens de coletas de imagens de santos e ex-votos em igrejas abandonadas pelo interior da Bahia, entre outras. Essas referências, que eram também objeto de interesse de outros artistas com os quais conviveu, foram exploradas por Agnaldo de modo muito particular, e os ex-votos foram os responsáveis por iniciá-lo na carreira de artista.

O Universo das Carrancas agrupa obras que são o resultado da relação, inicialmente comercial, entre Agnaldo e o mestre das carrancas Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884–1985), mas que, mais tarde, se transformou em uma amizade marcada por admiração e influência mútua. Apesar de Agnaldo ter aprendido com Guarany sobre escultura e sobre carrancas, as obras do primeiro que exploram essa referência apresentam particularidades que as tornam inconfundíveis com aquelas produzidas pelo mestre.

A África de Agnaldo exhibe obras que demonstram que, por meio de livros e exposições, ele não apenas teve contato com esculturas africanas como se dedicou ao estudo delas. Agnaldo selecionou cuidadosamente obras africanas específicas de determinadas populações, como fang e chokwe, e explorou em suas próprias esculturas alguns de seus elementos centrais, sem, no entanto, copiá-las. Em outras, a arte africana aparece de forma pontual – em escarificações, barbas ou poses – ou sistemática – como é o caso da proporção. Neste núcleo encontram-se ainda obras relacionadas à temática dos orixás. Elas são reveladoras de como Agnaldo não se manteve preso às convenções formais da religião e mesclou diferentes referências que aparecem refletidas, por exemplo, em seu *Oxossi cangaceiro*.

Sobre Gente e Afeto reúne esculturas que revelam como Agnaldo privilegiou o corpo humano de diferentes modos, explorando todas as suas potencialidades na escultura em madeira. A gente de Agnaldo era aquela formada por crianças, jovens, adultos e idosos; gente que ele encontrava no dia a dia pelas ruas de Salvador e que aparece traduzida em seus títulos, tais como *Aleijado e Menina pobre*. Parte de sua produção foi dedicada também às figuras de maternidade, tema recorrente entre outros artistas modernos com os quais Agnaldo dialogou.

Esculpindo uma Trajetória traz um conjunto de exposições e acontecimentos, chaves para compreender a conquista da moder-

confirms his wife's words by stating that "when I start to get interested in a piece, I only drop it after my wife's insistence."⁵

This exhibition is about the modernity conquered by Agnaldo. Nonetheless, Agnaldo himself is a conquest of modernity, which benefited, the latter, from an artist that was unique in so many senses. Although we will never know what other ventures Agnaldo would have undertaken if he hadn't died so soon, he is, without a doubt, a singular case of modern art in Brazil.

⁵ "Escultor de candomblé nunca foi a terreiros". *Tribuna da Imprensa*, Nov. 19, 1958, p. 1.

nidade por Agnaldo, apresentados em ordem cronológica, sem pretender, contudo, reunir todos os dados biográficos conhecidos a respeito do artista.

Agnaldo Manuel dos Santos – A conquista da modernidade é uma exposição sobre o esforço e o empenho em subverter o lugar ao qual se pretendeu delimitar um artista que levava muito a sério seu ofício. Agnaldo, conforme relata sua esposa Ernestina, trabalhava de maneira obsessiva, sempre preocupado com a perfeição. Muitas vezes, ele despertava de seu sono e se punha a desbastar uma tora ou a finalizar uma peça.⁴ O próprio artista confirma as palavras da esposa ao declarar que, "quando começo a me interessar pelo trabalho, só o largo depois de muita insistência da minha mulher".⁵

Esta exposição é sobre a modernidade conquistada por Agnaldo, mas, sem dúvida, ele também é uma conquista da modernidade, que se beneficiou de um artista único em muitos sentidos. Ainda que jamais saibamos quais outros voos Agnaldo alçaria se não tivesse partido tão cedo, ele é, sem dúvida, um caso singular da arte moderna no Brasil.

⁴ MARINHO, Justino; ROMEIRO, César. "Agnaldo dos Santos mostra esculturas". *Correio da Bahia*, Caderno 2, Salvador, 26 nov. 1988, p. 1.

⁵ "Escultor de candomblé nunca foi a terreiros". *Tribuna da Imprensa*, 19 nov. 1958, p. 1.

Título não
identificado
Unidentified title
c. 1960
madeira
wood
75 × 24 × 20 cm
Coleção [Collection]
Fernanda Feitosa &
Heitor Martins



Between Saints and Ex-votos

Agnaldo Manuel dos Santos' work has been analyzed by critics, researchers, and curators almost exclusively from the point of view of his African ancestry. The artist, however, searched, throughout his career, for several references for his artwork, such as Catholic statuary. Agnaldo's interest in sculptures of Catholic saints and ex-votos was related to a time when the ideals of modernity linked to the search for the "national" and the "popular" were widely shared with other modern artists, including those of his acquaintance in Bahia, Rio de Janeiro, and São Paulo.

A few decades before modern Bahia artists demonstrated any interest in popular art, people like the writer, collector, and folklorist Mário de Andrade were already taking trips around Brazil to register and collect objects that were representative of popular culture. On his first trip to Minas Gerais, in 1919, for example, Andrade acquired an ivory statue of Our Lady of the Rosary. He also took other notable trips to the Northeast and North of the country, and his interest in sacred art and the so-called popular art expanded.¹

Regarding the Bahian context and, more specifically, Agnaldo's closest social circle, we should note that Mário Cravo Júnior was a pupil of sculptor and *santeiro* Pedro Ferreira in the mid-1940s. Born in Santo Amaro da Purificação, Bahia, in 1896, Ferreira is the author of works performed in several churches in Bahia, such as the group *A visão de São Francisco* [Saint Francis' Vision] in the church of São Francisco, in Salvador. In addition to teaching sculpture techniques to Cravo Júnior, he was responsible for introducing him to the work of sculptor Ivan Mestrovic (1883–1962), an artist of Croatian origin who became one of Cravo Júnior's teachers when he went to study in the United

¹ BATISTA, Marta Rosseti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 18.

Entre santos e ex-votos

A obra de Agnaldo Manuel dos Santos tem sido analisada por críticos, pesquisadores e curadores quase exclusivamente pela chave da ancestralidade africana. No entanto, ao longo de sua trajetória, o artista buscou diversas referências para criar suas obras, sendo uma delas a imaginária católica. O interesse de Agnaldo pelas esculturas de santos católicos e pelos ex-votos estava relacionado a um momento em que os ideais de modernidade ligados à busca pelo "nacional" e pelo "popular" eram amplamente compartilhados com outros artistas modernos, inclusive aqueles de sua convivência na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Algumas décadas antes de esse interesse se consolidar entre os artistas modernos da Bahia, figuras como a do escritor, colecionador e folclorista Mário de Andrade já empreendiam excursões pelo Brasil durante as quais registravam e coletavam objetos representativos da cultura popular. Em sua primeira visita a Minas Gerais, em 1919, por exemplo, Andrade adquiriu uma Nossa Senhora do Rosário em marfim. Outras importantes viagens se sucederam no Nordeste e no Norte do país, e o seu interesse pela arte sacra e pela chamada arte popular se amplificou.¹

Em relação ao contexto baiano e, mais especificamente, ao círculo social mais íntimo de Agnaldo, cabe destacar que Mário Cravo Júnior foi aluno do escultor e *santeiro* Pedro Ferreira em meados da década de 1940. Nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1896, Ferreira é autor de obras executadas em diversas igrejas da Bahia, como o conjunto *A visão de São Francisco*, na igreja de São Francisco, em Salvador. Além de ensinar técnicas de escultura a Cravo Júnior, ele foi o responsável por apresentar o trabalho do escultor Ivan Mestrovic (1883–1962), artista de origem croata que se tornou um dos professores de Cravo Júnior

¹ BATISTA, Marta Rosseti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 18.



Agnaldo entre duas pessoas não identificadas consertando o veículo utilizado nas viagens de coleta de santos e ex-votos pelo interior da Bahia. Fotógrafo e data não identificados. Acervo particular. Agnaldo between two unidentified people repairing the vehicle used on trips to collect statues of saints and ex-votos through the interior of Bahia. Photographer and date unidentified. Private collection.

States, in 1947. Agnaldo, without a doubt, benefited from these techniques when he worked as an assistant to Mário Cravo Júnior; however, he improved his art not exclusively with him. Agnaldo additionally attended classes at the Escola de Belas Artes in Salvador, in which he learned wood carving techniques with *santeiros* who taught there.

Agnaldo's contact with the Catholic statuary also happened in many trips organized by a group of artists and intellectuals formed by him, Cravo Júnior, Carybé (1911–1947), Jenner Augusto (1924–2003), Pierre Verger (1902–1996), Mirabeau Sampaio (1911–1993) and Lênio Braga (1931–1973), who took turns combing the interior of Brazilian Northeast. On these trips, “sometimes in a Skoda, sometimes in a jeep with a cart, whose figurehead was a red iron Exu,” they collected statues of saints and wooden ex-votos in churches. They also acquired ceramics, works of art from local artists, and anything that “had an artistic interest or revealed a new form.”²

Painter Carybé reports, for example, that on one of these trips the group decided to go to Caruaru, in Pernambuco, especially to visit Mestre Vitalino (1909–1963) and acquire his works. Vitalino volunteered to pack the pieces in “two caçuás (wicker baskets) pounded with banana straw,” the same manner that he transported,

² CARYBÉ. “Meu amigo Mário Cravo”. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1967, p. 94.

quando este foi estudar nos Estados Unidos, em 1947. Agnaldo, sem dúvida, se beneficiou do contato com essas técnicas quando trabalhou como ajudante de Mário Cravo Júnior; porém, essa experiência não foi a única fonte de aprimoramento de seu ofício. Agnaldo frequentou aulas na Escola de Belas Artes, em Salvador, nas quais também aprendeu técnicas de escultura em madeira com *santeiros* que lá lecionavam.

O contato de Agnaldo com a imaginária católica se deu também nas muitas viagens organizadas por um grupo de artistas e intelectuais formado por ele, Cravo Júnior, Carybé (1911–1947), Jenner Augusto (1924–2003), Pierre Verger (1902–1996), Mirabeau Sampaio (1911–1993) e Lênio Braga (1931–1973), que se revezavam em incursões pelo interior do Nordeste. Nessas viagens realizadas “ora em um skoda, ora em um jipe com caçamba, cuja figura de proa era um Exu vermelho, de ferro”, eles coletavam, em igrejas, imagens de santos e ex-votos em madeira, além de adquirir cerâmicas e obras de artistas das regiões que visitavam – ou seja, tudo que “tivesse interesse artístico ou nos revelasse uma forma nova”.²

O artista Carybé relata, por exemplo, que em uma dessas viagens o grupo resolveu ir até Caruaru, em Pernambuco, exclusivamente para visitar Mestre Vitalino (1909–1963) e adquirir suas obras. Vitalino se prontificou a embalar as peças em “dois caçuás socados de palha de bananeira”, ou seja, da mesma forma que ele transportava, em seu cavalo, as obras a serem vendidas na feira que ficava a oito quilômetros de sua residência. Ao percorrerem a longa distância de volta para casa, o grupo se deu conta de que nenhuma obra de Vitalino havia chegado inteira.³

A enorme quantidade de igrejas ricamente ornamentadas na cidade de Salvador e a circulação de *santeiros* pela cidade na década de 1950 também poderiam justificar a escolha de Agnaldo por explorar essa temática em suas obras, assim como o contato diário com os objetos coletados durante as viagens, que ocupavam as muitas estantes do ateliê de Cravo Júnior. Foi, no entanto, um fato inusitado que despertou seu interesse não apenas pela imaginária católica, mas sobretudo por se tornar artista.

Uma das viagens de coleta de objetos pelo interior do Nordeste contou com a participação do restaurador, moldureiro e negociante de arte Terzo Lombardi, que àquela altura já havia fornecido a Cravo Júnior obras carajás e também imagens de santos católicos originárias do Pará e do Mato Grosso. Desapontado por ter sido impedido pelo grupo de entrar na divisão dos objetos

² CARYBÉ. “Meu amigo Mário Cravo”. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1967, p. 94.

on his horse, the works to be sold at a fair eight kilometers from his residence. After traveling the long distance back home, the group realized that none of Vitalino's sculptures had arrived in one piece.³

The massive number of richly ornamented churches in Salvador, the circulation of *santeiros* throughout the city in the 1950s, and the daily contact with the objects collected during his trips could explain Agnaldo's choice to explore this theme in his works. These objects occupied many shelves of Cravo Júnior's studio. It was, however, an unusual fact that stirred his interest not only in the Catholic statuary but, above all, in becoming an artist.

One of the trips to collect objects in the interior of the Northeast included the participation of restorer, framer, and art dealer Terzo Lombardi, who had already provided Cravo Júnior with pieces made by Karajá people and figurines of Catholic saints from Pará and Mato Grosso. Disappointed at having been impeded by the group from the distribution of objects collected after returning from the trip, Lombardi proposed to Agnaldo, in 1952, that he sculpt ex-votos heads to be sold in São Paulo as if he had collected them in churches. The possibility of having an extra income drove Cravo Júnior's employee and assistant to make some pieces. In Cravo Júnior's evaluation, "what came out was a strange thing," but these can be considered the sculptor's first works.

The unsuccessful experience in forging ex-votos and the "strange" result highlighted by Cravo Júnior in an interview may indicate that, even though he was not recognized as an artist, Agnaldo already had an artistic identity which later he consolidated. At that time, he was working directly on Cravo Júnior's giant wood sculptures, such as *Cangaceiro* (1953) and *Tocador de berimbau* [Berimbau Player] (1952), which participated in the 1953 Bienal de São Paulo.⁴ Cravo Júnior brought Agnaldo to São Paulo to help him assemble his works at the II Bienal. The event impressed him, stirring the desire to participate in the event, no longer as an assistant or a forger, but as an artist. This finally happened in 1957, when his work *Pilando dendê* was awarded at the IV Bienal.

Agnaldo continued to use wooden ex-votos as a reference for many of his future works. However, he subverted the offered position of a forger, making sculptures that could never be mistaken with those objects collected in churches during his trips. His works had unique formal characteristics that distinguished them from ex-votos, many having a much larger size. Agnaldo always stressed a detachment between his productions and the objects of devotion. There is no knowledge, for example, that Agnaldo gave the title

³ Ibidem.

⁴ CRAVO JÚNIOR, Mário. Interview (not published), 1988, Biblioteca José Pedreira, Salvador, Bahia, s/p.

recolhidos após retornar da viagem, Lombardi propôs a Agnaldo, em 1952, que esculpisse cabeças de ex-votos para que fossem vendidas em São Paulo como se tivessem sido coletadas em igrejas. A possibilidade de ter um rendimento extra levou o até então empregado e ajudante de Cravo Júnior a fazer algumas peças. Na avaliação de Cravo Júnior, "saiu um negócio meio estranho", mas elas podem ser consideradas as primeiras obras do escultor.

A experiência malsucedida em forjar ex-votos e o resultado "estranho" ressaltado por Cravo Júnior em entrevista podem indicar que, ainda que não fosse reconhecido como artista, Agnaldo já apresentava uma identidade artística, que foi se consolidando ao longo de sua trajetória. Àquela altura, ele estava trabalhando diretamente nas esculturas maiores, em madeira, de Cravo Júnior, como *Cangaceiro* (1953) e *Tocador de berimbau* (1952), que participaram da Bienal de São Paulo de 1953.⁴ A experiência em ter viajado com Cravo Júnior para São Paulo para ajudá-lo na montagem das obras na II Bienal o teria impressionado e despertado nele o desejo de participar de uma edição do evento não mais como ajudante ou como falsificador, mas como artista, feito que se concretizou em 1957, quando foi premiado por sua obra *Pilando dendê* na IV Bienal.

Agnaldo continuou a usar os ex-votos em madeira como referência para muitas de suas obras futuras. No entanto, subverteu o lugar de falsificador que lhe propuseram ao realizar esculturas que jamais poderiam ser confundidas com aqueles objetos coletados em igrejas durante as viagens que realizou. Além de possuírem características formais muito peculiares, que as distinguem dos ex-votos, suas obras são, em geral, muito maiores que eles. A desvinculação entre as suas produções e os objetos de devoção é feita pelo próprio artista. Não há conhecimento, por exemplo, de que Agnaldo tivesse dado o título de "ex-voto" a qualquer uma de suas obras. Elas costumavam ser nomeadas como *Cabeça de homem*, *Cabeça de babiliana*, e assim por diante.

O mesmo pode ser dito das esculturas que têm como referência as imagens de santos coletadas naquelas excursões ou as produzidas pelos santeiros com os quais estudou. As "virgens" ou "nossas senhoras" de Agnaldo também não se confundem com aquelas que ocupavam os altares das igrejas. Além de apresentarem uma proporção muito particular, provavelmente alcançada a partir de outras referências estudadas por Agnaldo, como a arte africana, muitas delas, apesar de apresentarem o manto ou remeterem a um oratório, não representam santos católicos.

³ Ibidem.

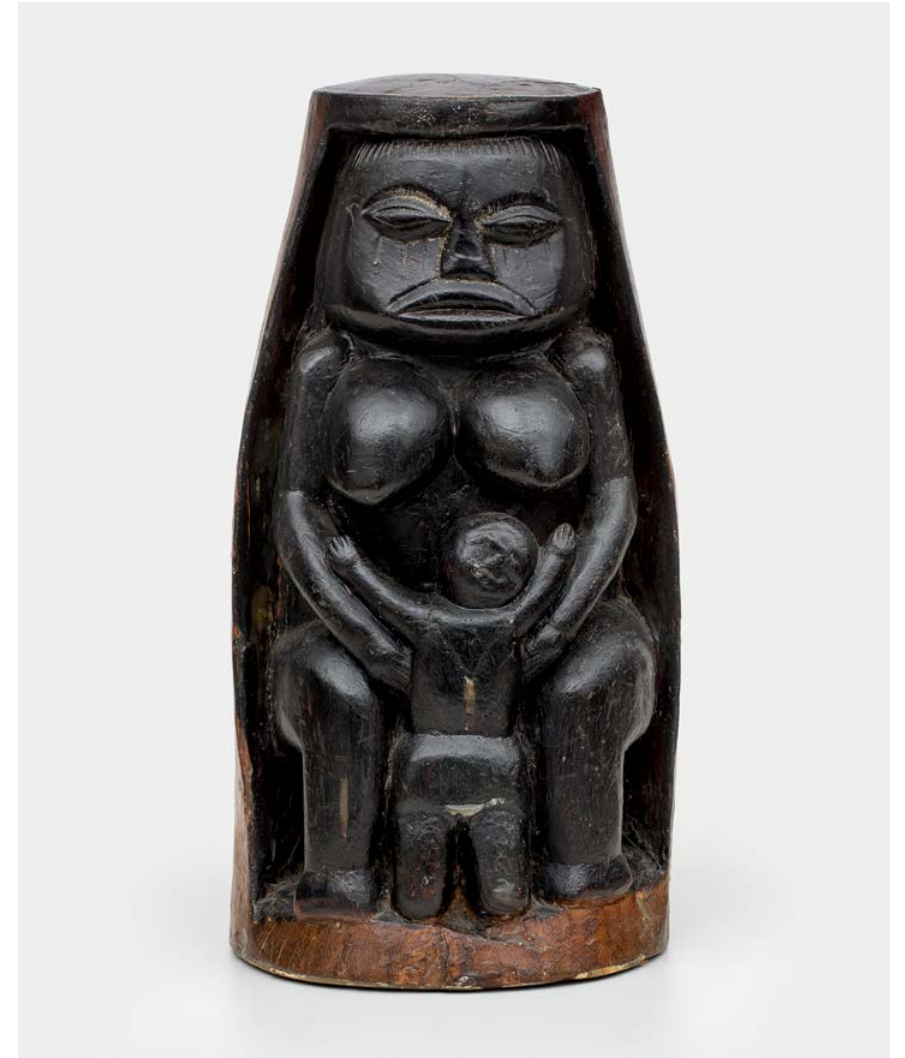
⁴ CRAVO JÚNIOR, Mário. Entrevista (não publicada), 1988, Biblioteca José Pedreira, Salvador, Bahia, s/p.

of “ex-voto” to any of his works. They are usually named *Cabeça de homem* [Man’s Head] *Cabeça de babiana* [Bahiana’s Head], among other titles.

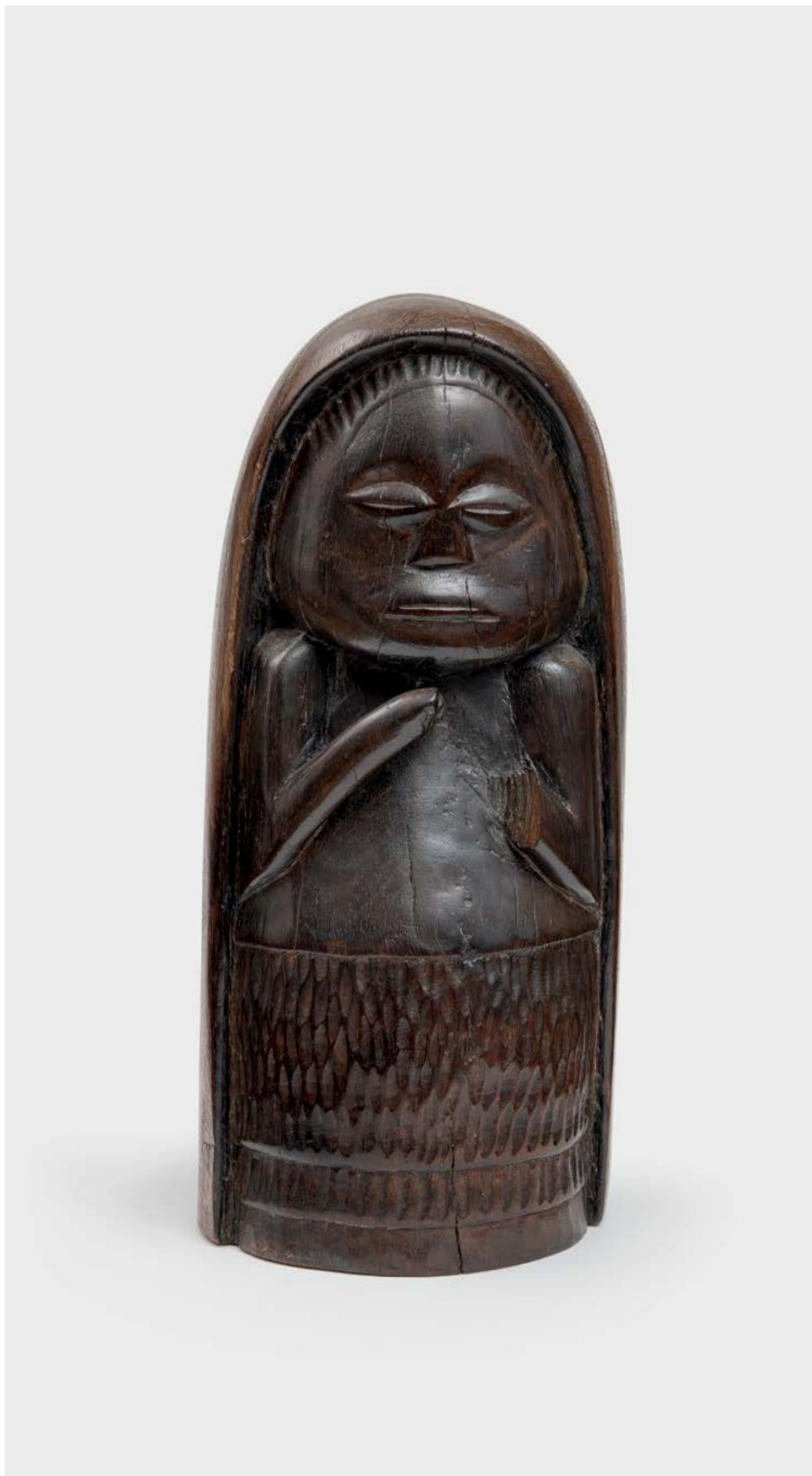
The same concern appears with the sculptures that reference figurines of saints collected on trips or produced by the *santeiros* he studied with at the Escola de Belas Artes. Nobody would confuse Agnaldo’s “virgins” or “our ladies” with those at the altars of churches. Besides presenting an uncommon proportion, presumably based on other references studied by Agnaldo, such as African art, many do not represent Catholic saints despite, showing the mantle or referring to an oratory.

Agnaldo did not explore Catholic statuary only at a specific moment or stage of his artistic life. Documents show that these references had always been present in his repertoire, making it difficult to date the works. On the other hand, a brief analysis of his sculptures that present these references reveals that Agnaldo valued the freedom to create and experiment, not dwelling on any formal dogma imposed by religion.

Agnaldo não explorou a imaginária católica apenas em um determinado momento ou em uma fase específica de sua vida artística. Documentos mostram que essas influências sempre estiveram presentes em seu repertório, o que dificulta, inclusive, a datação das obras. Por outro lado, uma breve análise de suas esculturas que apresentam essas referências revela que Agnaldo prezou pela liberdade em criar e experimentar, não se detendo a qualquer dogma formal imposto pela religião.



Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
48 × 24 × 23 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia

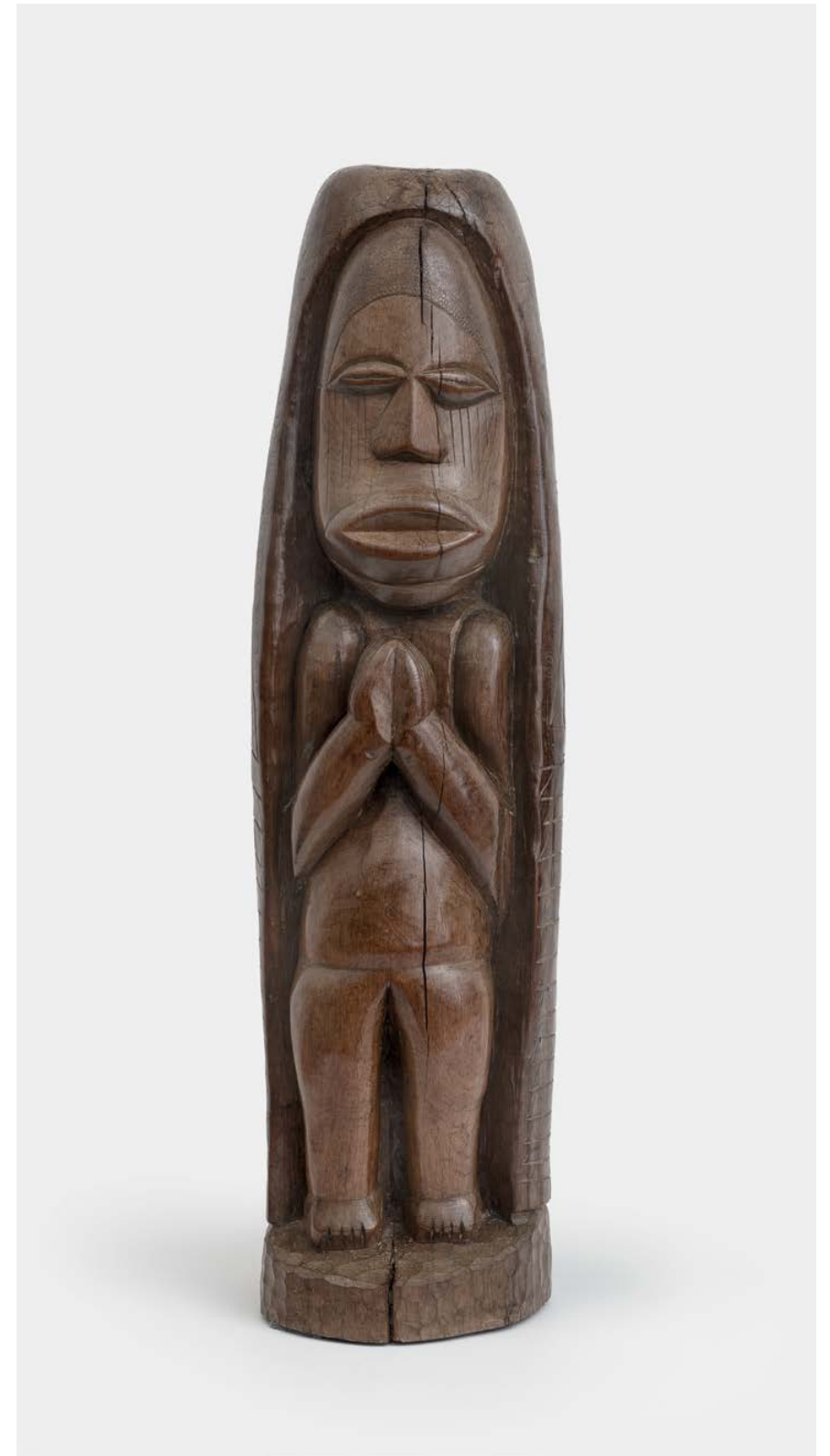


Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
36 × 16 × 16,5 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
25 × 16 × 16 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia



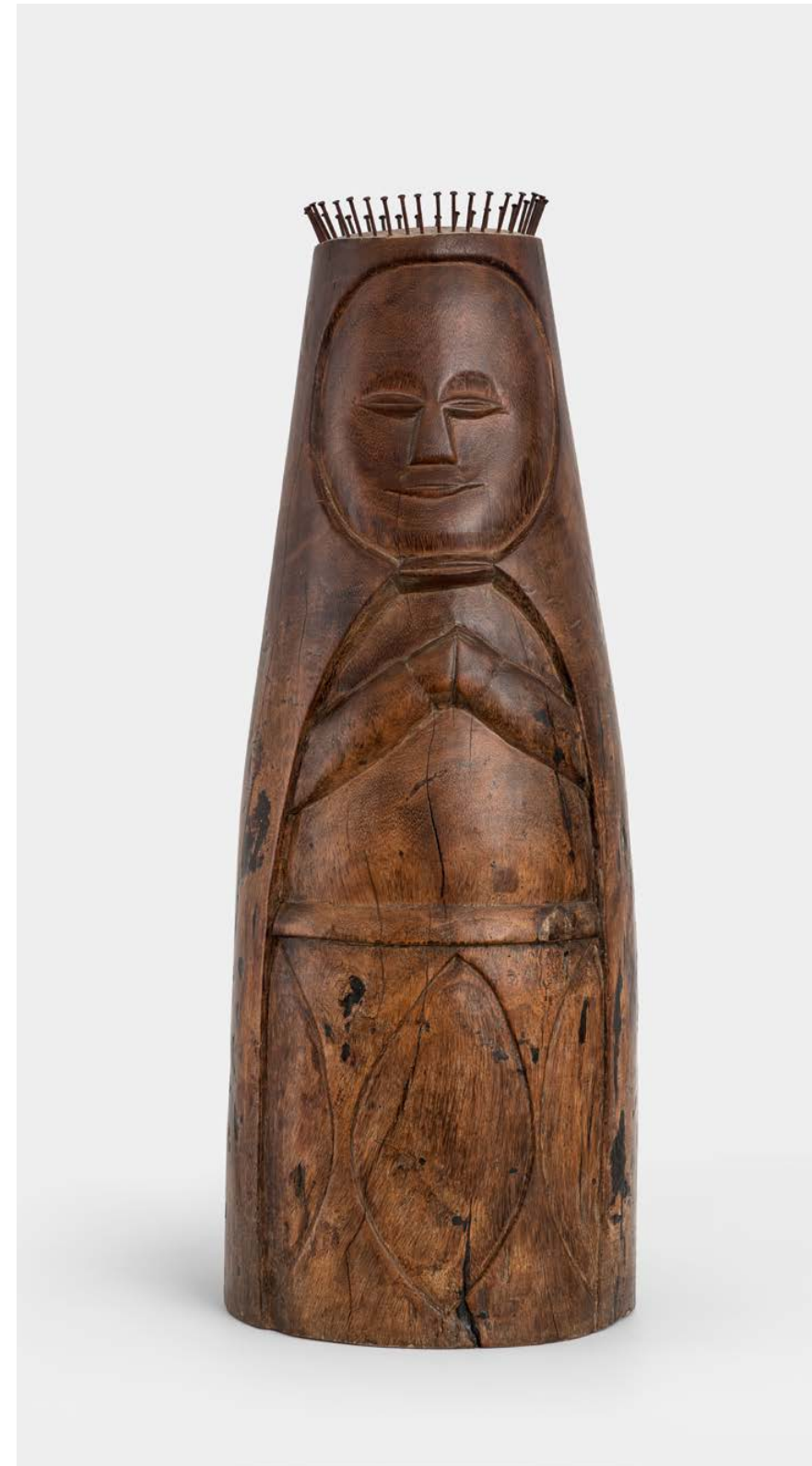
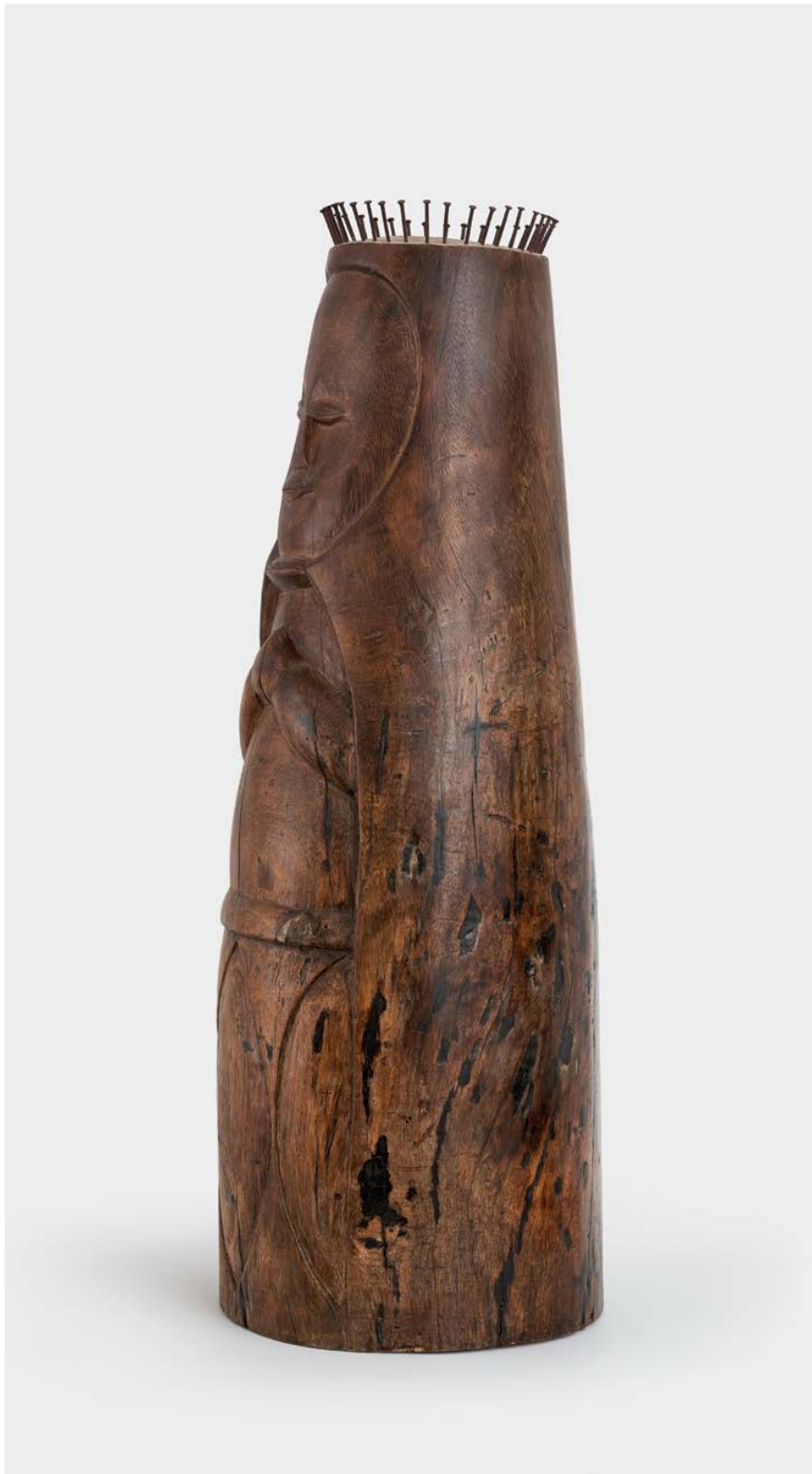
Santa de
jacarandá
Jacarandá Saint
c. 1955
madeira
wood
70 × 19 × 17 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo





Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
46 × 20 × 16 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia





Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira e metal
wood and metal
83 × 28 × 27 cm
Coleção [Collection]
Rafael Moraes

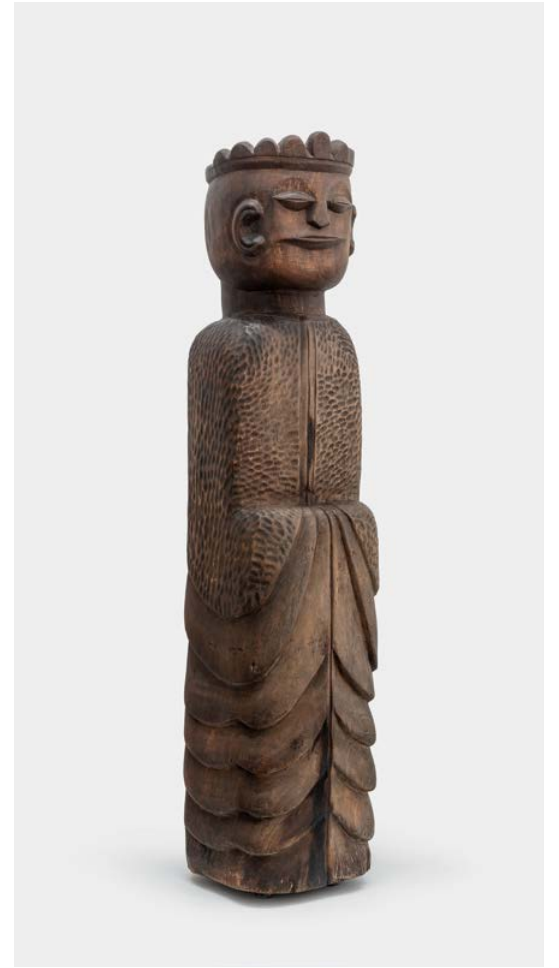
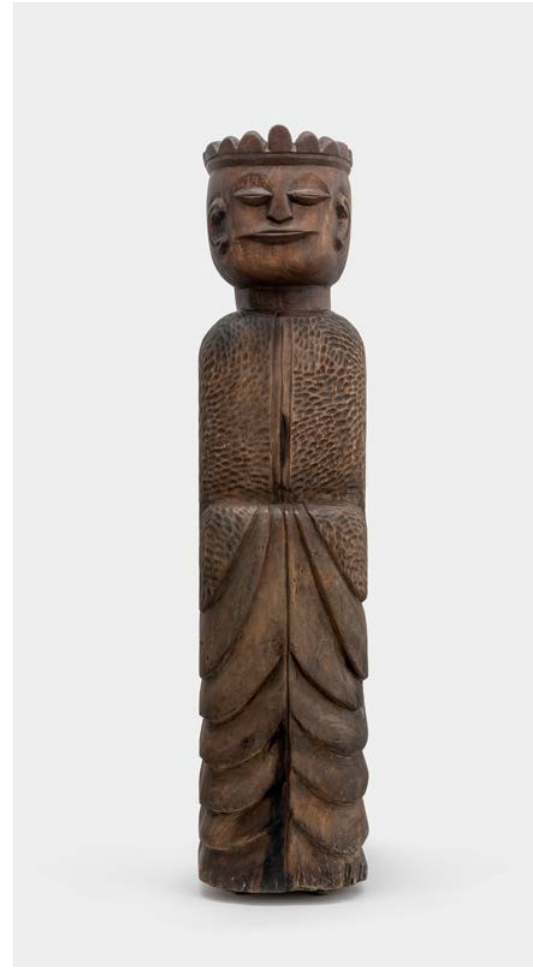
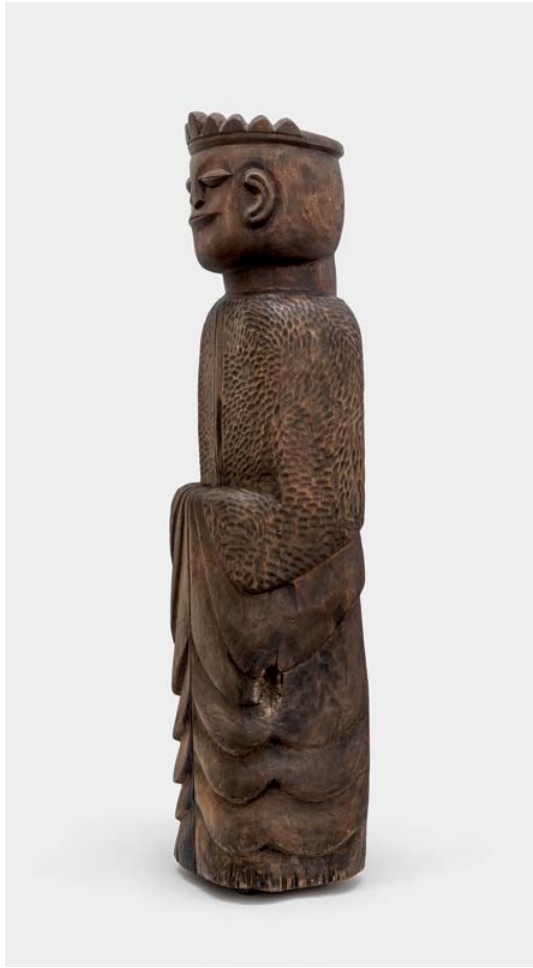


Título não
identificado
Unidentified title
c. 1961
madeira
wood
45 × 17 × 15 cm
Espaço / Acervo
[Collection] Petite
Galerie 1954-...

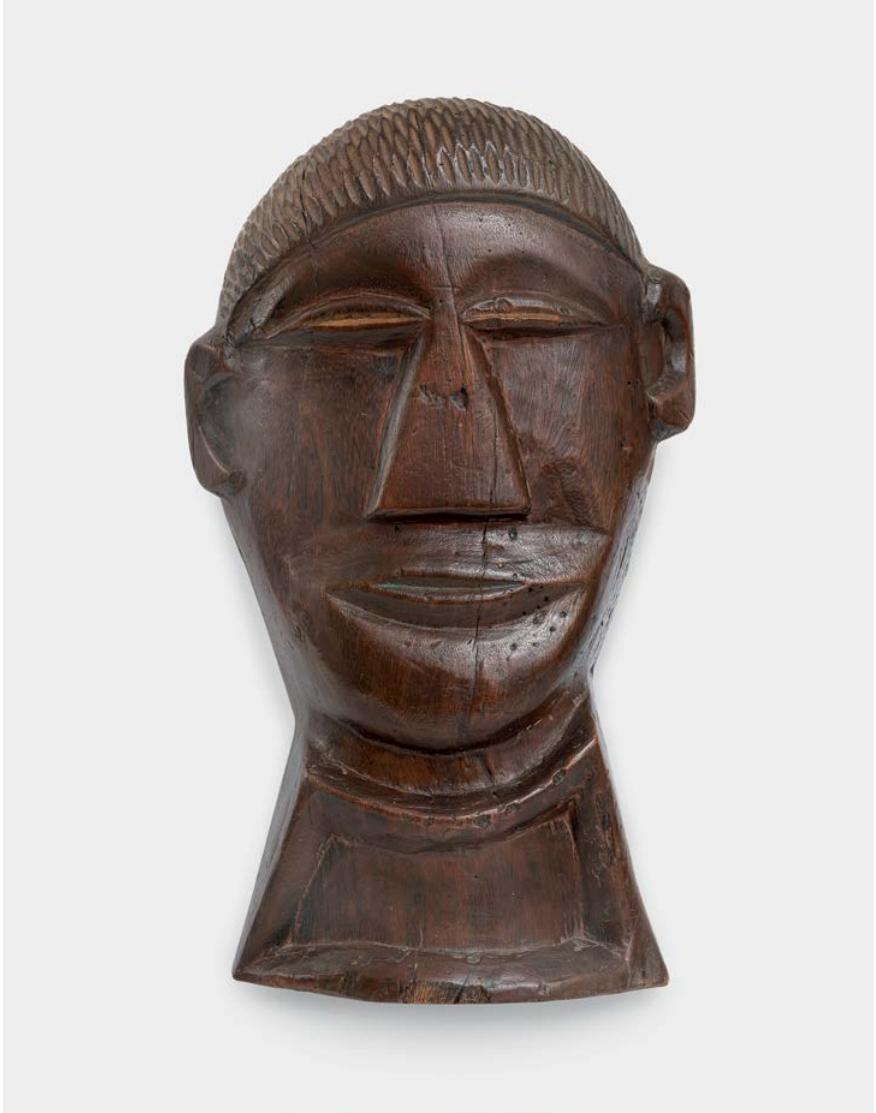




Título não
identificado
Unidentified title
c. 1960
madeira
wood
105 × 38,5 × 31 cm
Coleção
[Collection]
Agnaldo dos
Santos – Museu de
Arte da UFC



Rei
King
c. 1961
madeira
wood
153 × 35 × 32,5 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro

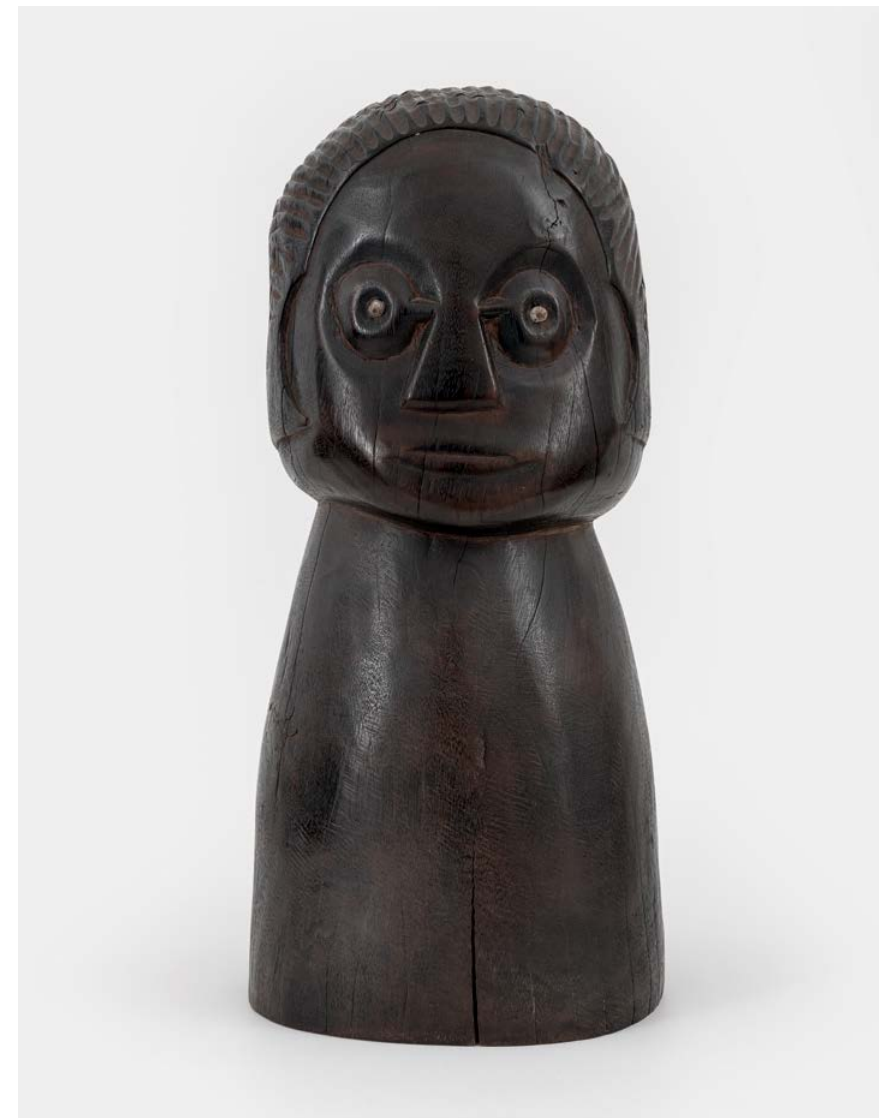


Cabeça de rei
King's Head
c. 1955
madeira
wood
32,5 × 18,5 × 18 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
46 × 26 × 10 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

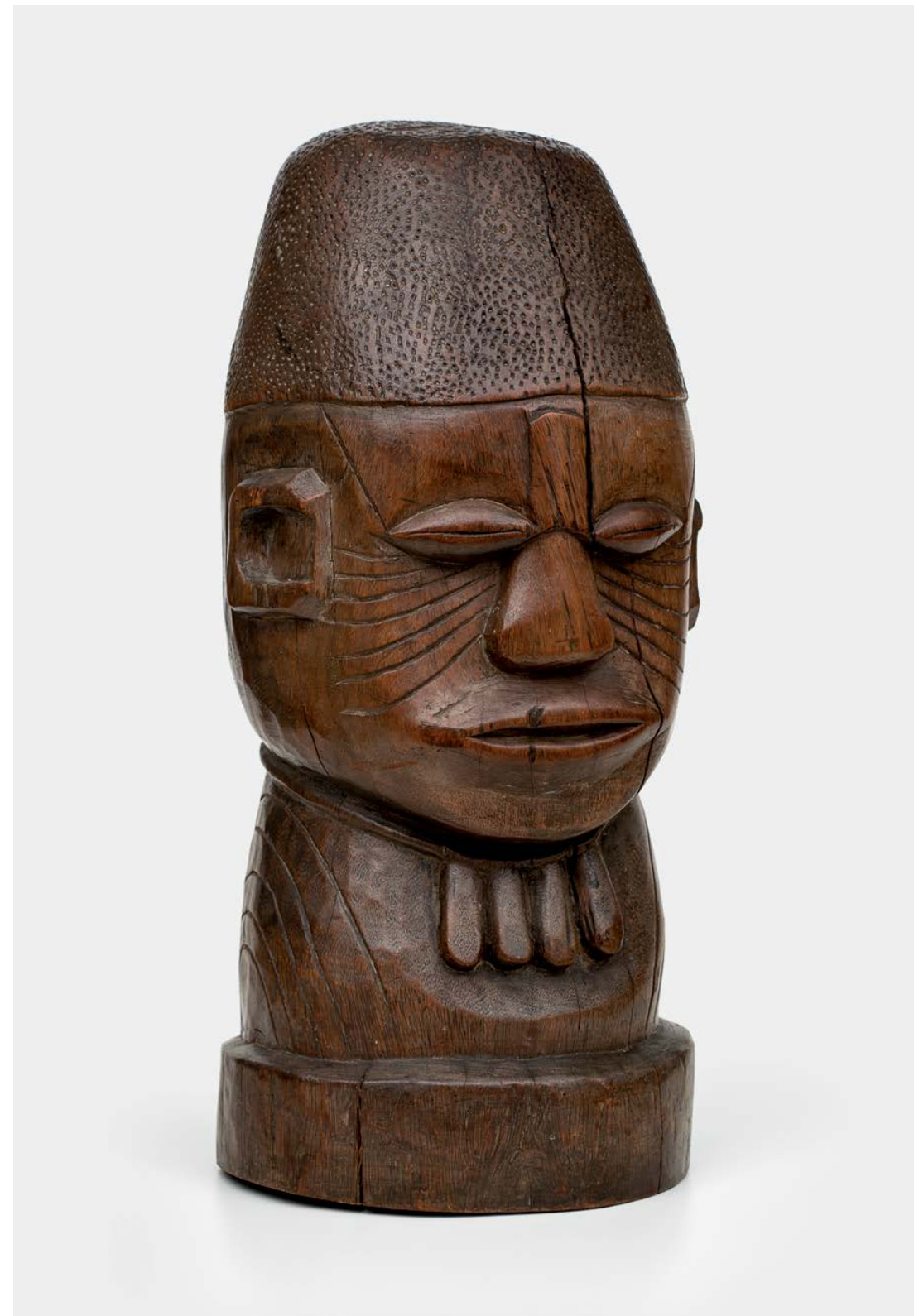


Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
40 × 25 × 27 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia



Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
46 × 23 × 20 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
57 × 27 × 24 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia





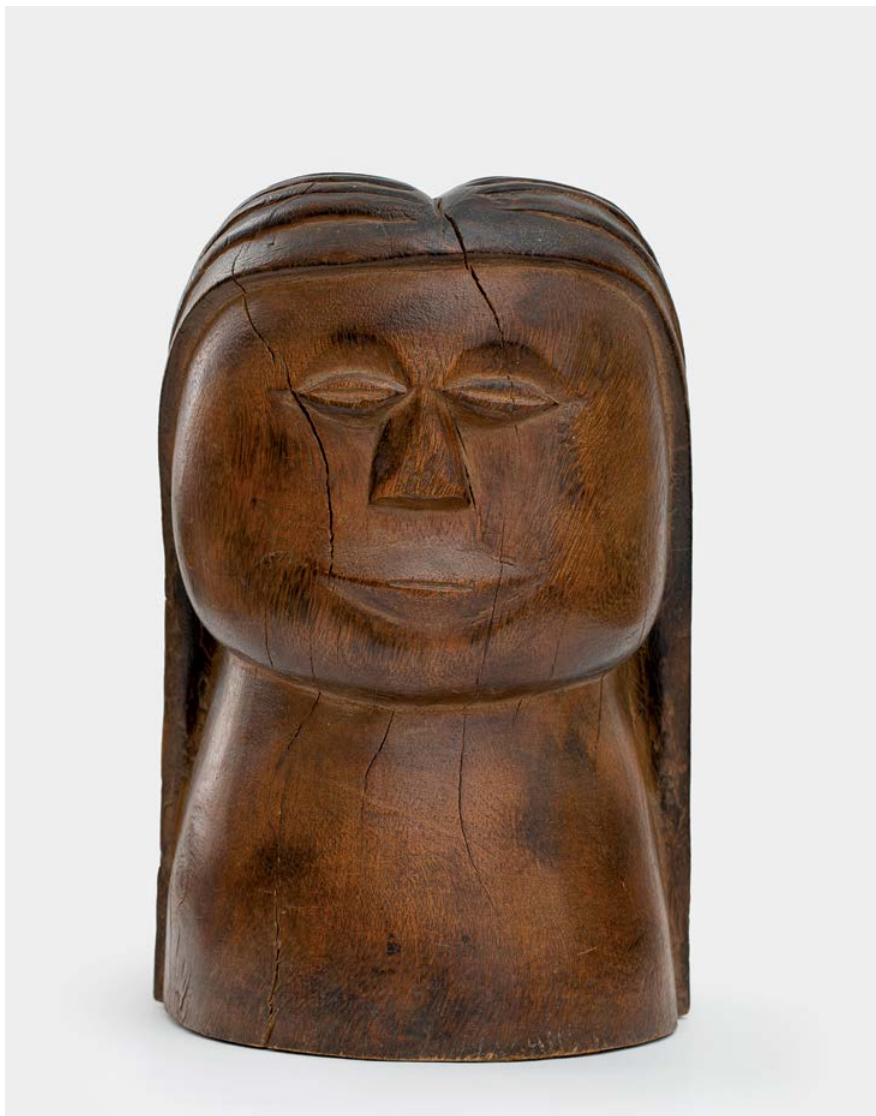
Cabeça de
bahiana
Bahiana's Head
c. 1958
madeira
wood
40 × 24 × 23 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



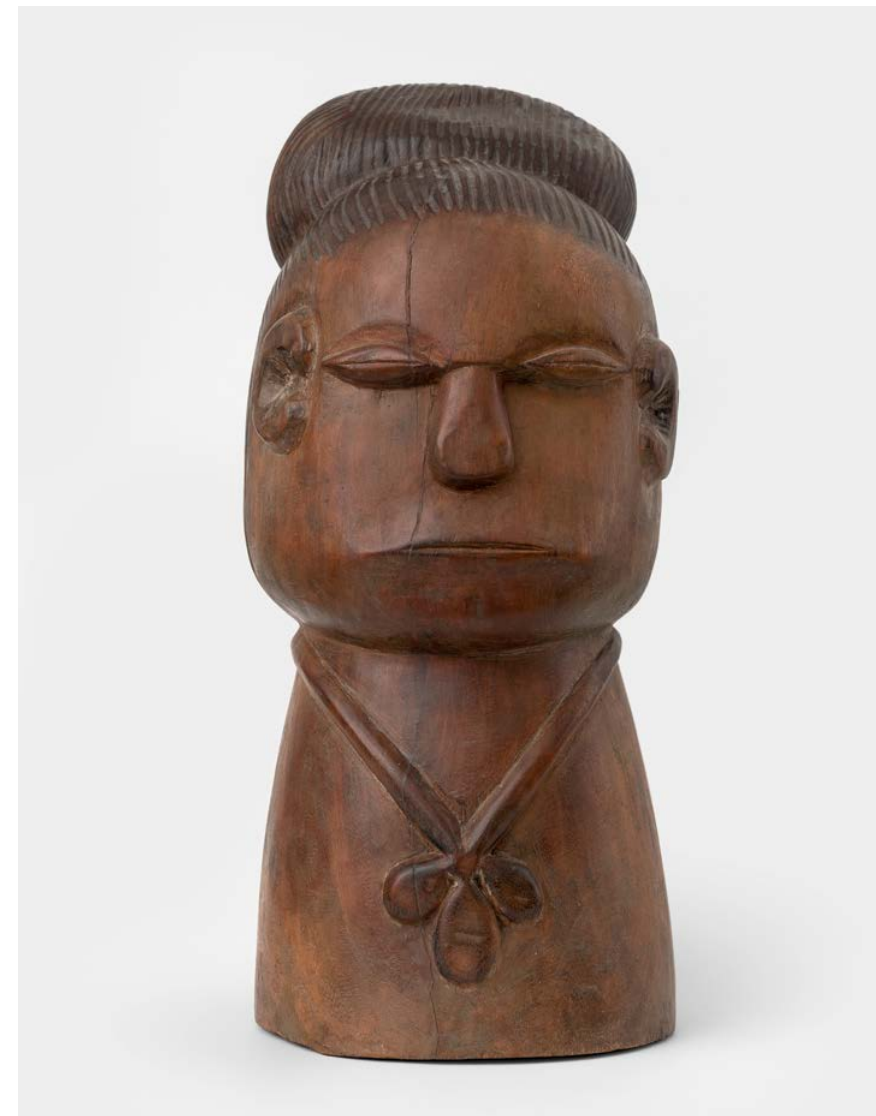


Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
57,5 × 19 × 26 cm
Acervo [Collection]
Alfio Lagnado





Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
31 × 20 × 20 cm
Coleção [Collection]
Pedro Novis



Título não
identificado
Unidentified title
c. 1960
madeira
wood
46 × 20 × 20 cm
Coleção
[Collection]
Agaldo dos
Santos – Museu de
Arte da UFC

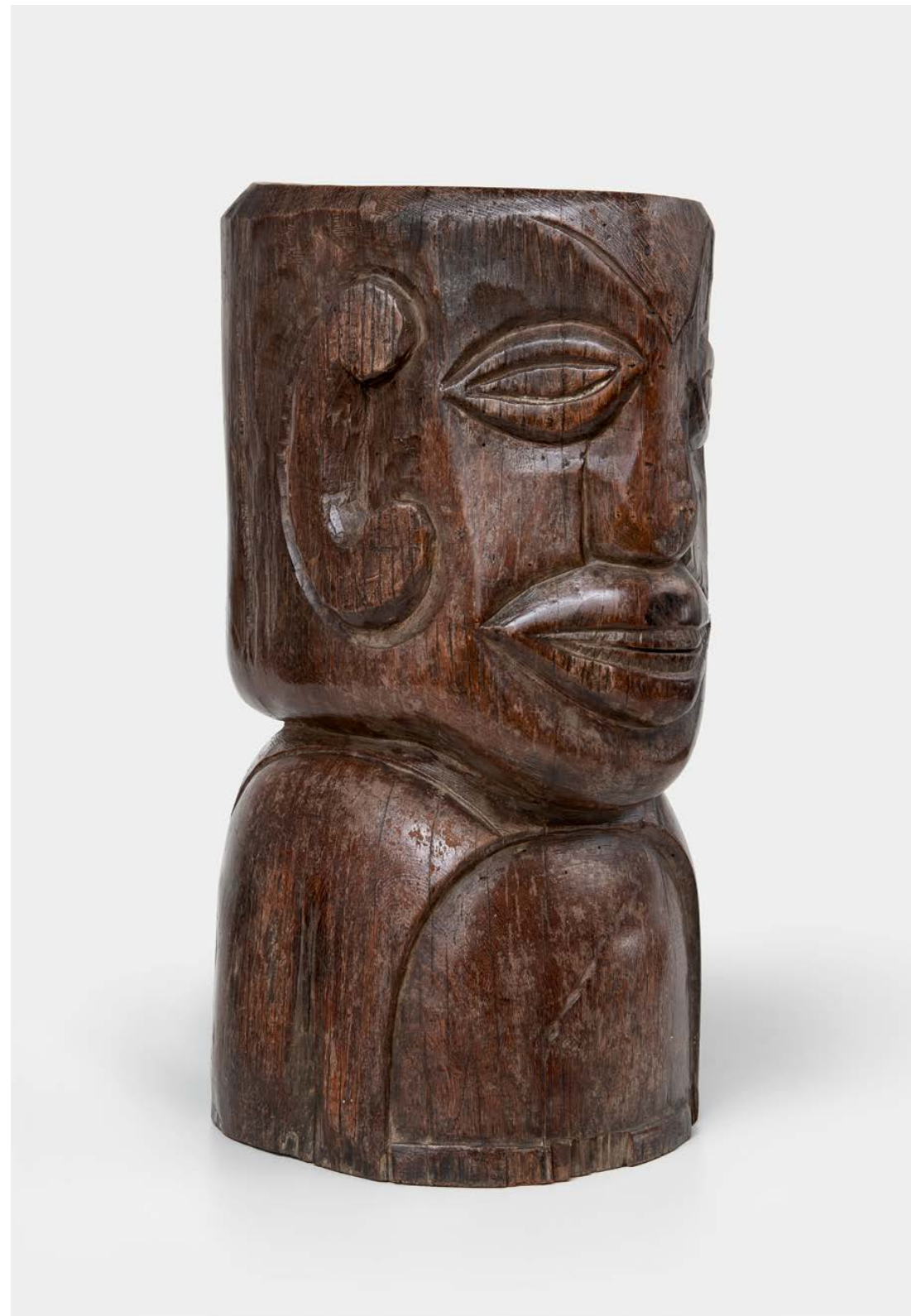


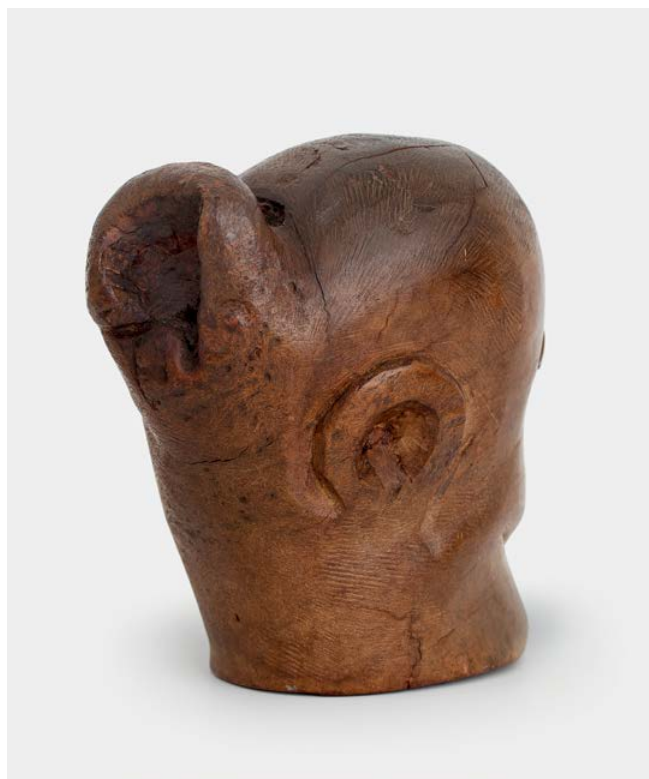
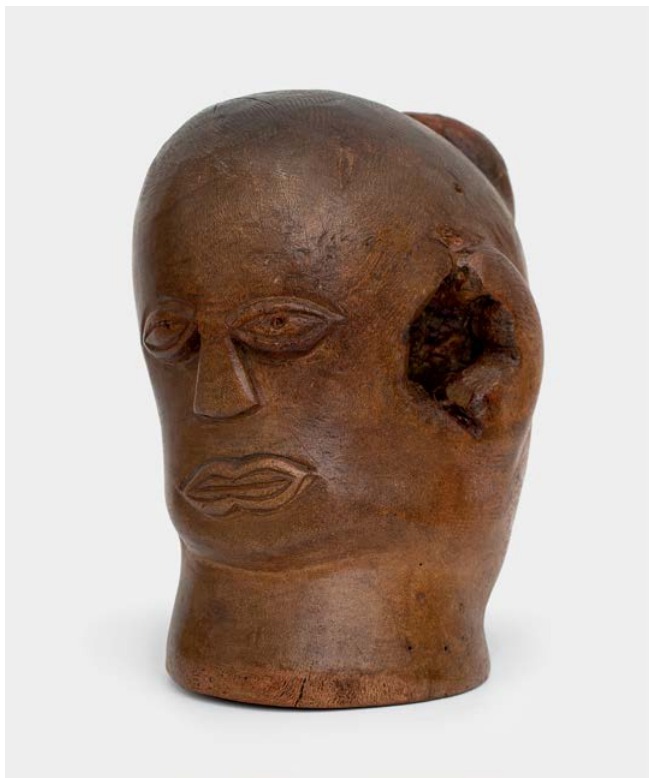
Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
40 × 18,5 × 22,5 cm
Coleção [Collection]
Flávio & Daniella
Falcão Bauer



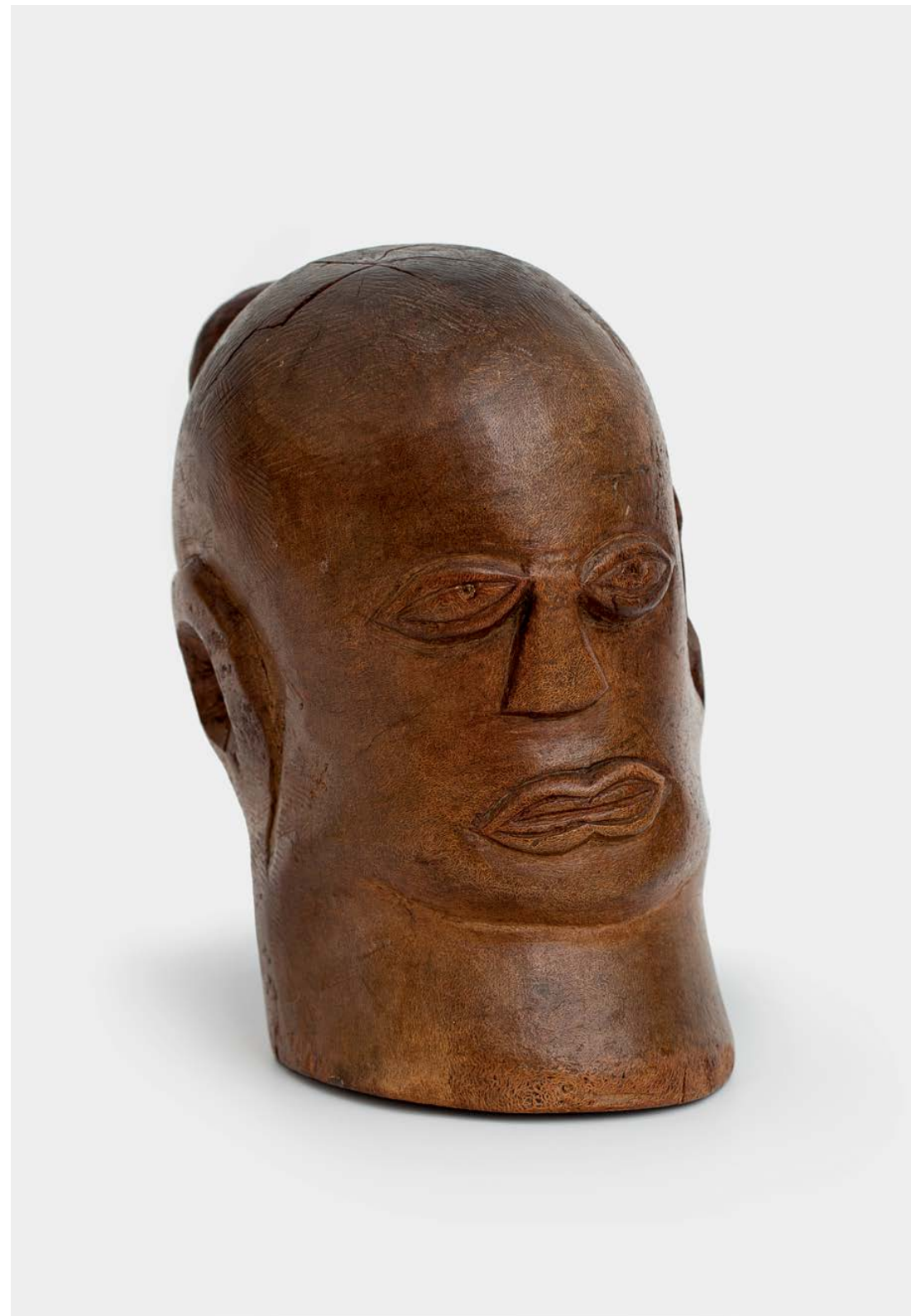


Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
41 × 16 × 24 cm
Coleção [Collection]
Reynaldo Abucham





Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
23 × 15 × 23 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



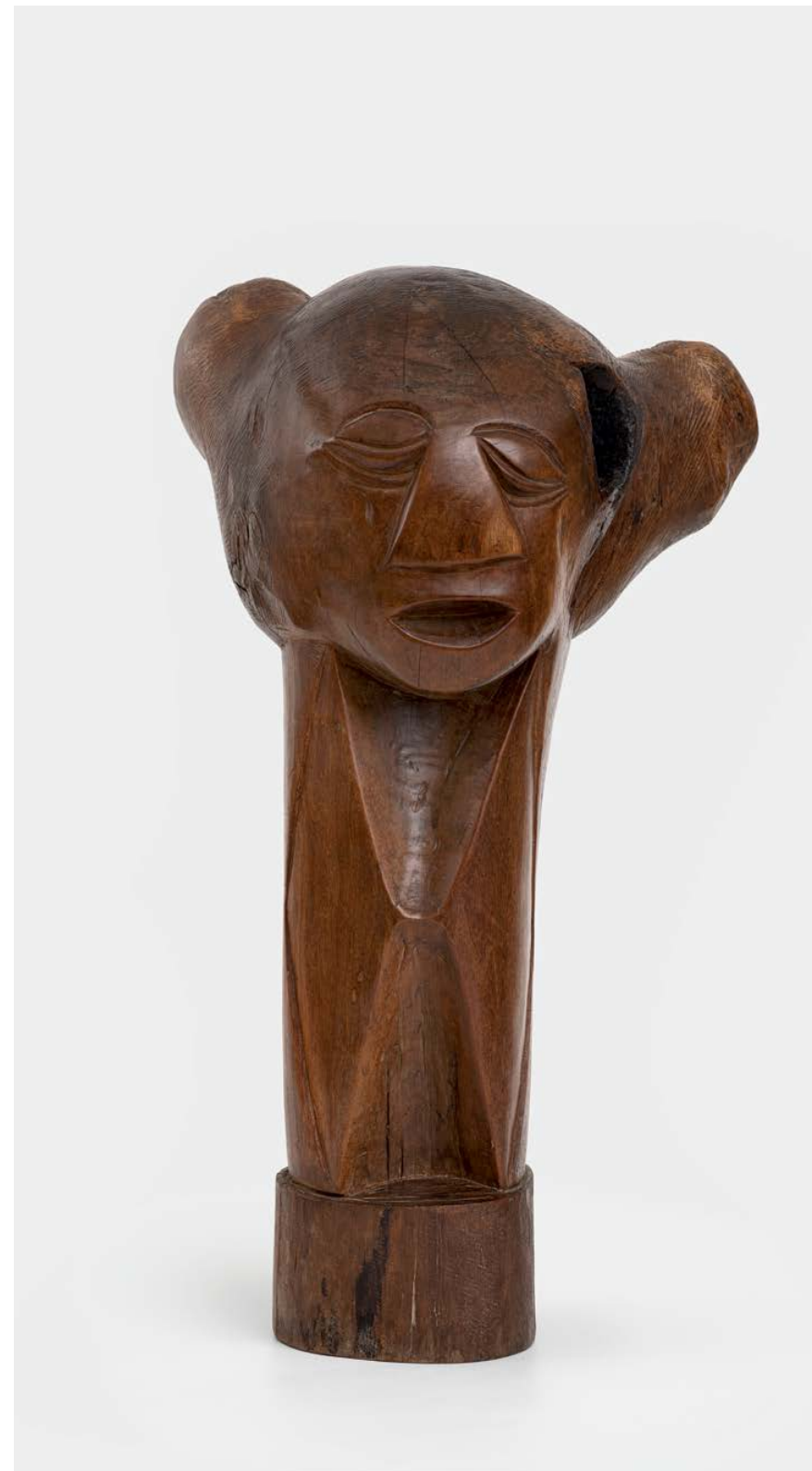


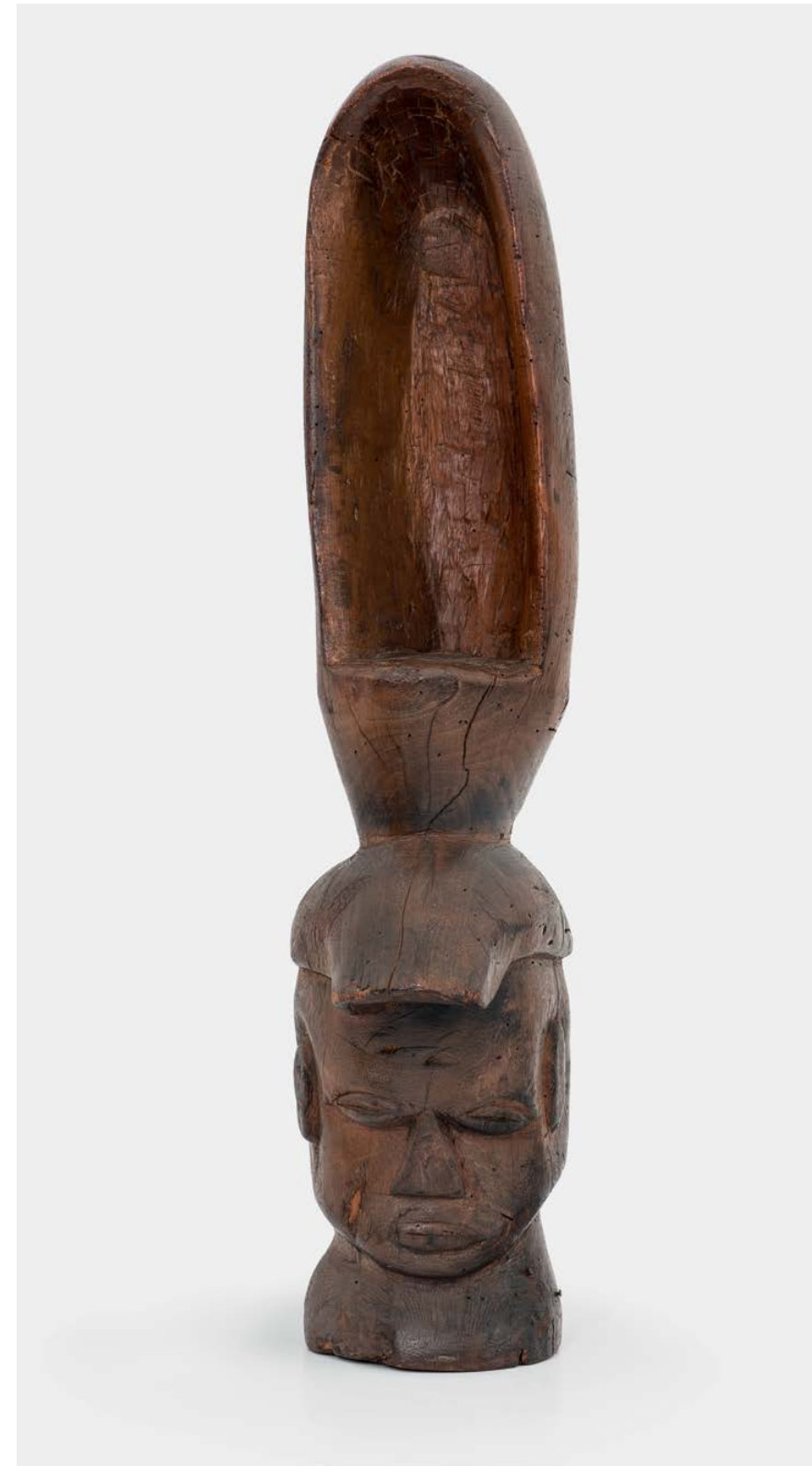
Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
20,5 x 10 x 20 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia





Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
45 × 25,5 × 20 cm
Acervo [Collection]
Alfio Lagnado





Título não
identificado
Unidentified title
c. 1958
madeira
wood
58 × 13 × 24 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

The Universe of *Carrancas*

Scattered facts and inaccurate reports are the elements that constitute the little we know about the story of Agnaldo Manuel dos Santos with the *carrancas*¹ of the São Francisco River. For example, it is not known for sure when the sculptor had his first contact with them. In Salvador, the *carrancas* became renowned through Carlos Vasconcelos Maia, writer and friend of Mário Cravo Júnior and other members of Bahian intellectual milieu. In the mid-1940s, Vasconcelos Maia had a trading house in Salvador, where Antônio Laje, a street merchant in the São Francisco area, helped him collect twenty-five *carrancas*.

A trip by photographers Marcel Gautherot (1910–1996) and Pierre Verger (1902–1996) through the São Francisco River in 1946 had already made the *carrancas* nationally famous, as, one year later, popular magazine *O Cruzeiro* published life stories of those who lived near the river and that depended on it to survive, alongside pictures of the *carrancas*. Although many photographs taken along the voyage show the *carrancas* in use, they were no longer produced because of the increasing replacement of large barges by motorized vessels.

Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884–1985), considered the greatest *carranca* sculptor, had quitted sculpting figureheads in the early 1940s, but resumed his work producing them in the 1950s, precisely because of the growing interest in collecting this type of work, triggered by *O Cruzeiro*'s piece, among other reports published by that time.

Agnaldo, who knew the region, must have met the master of *carrancas* for the first time in 1953 when he started to act as a mediator in acquiring *carrancas*, made mainly by Guarany.² Writer Paulo Pardal confirms that Agnaldo ordered pieces by Guarany. Liliene Benetti also reports that Agnaldo had commissioned eight works by the sculptor that same year.³

¹ A kind of figurehead attached to riverboats and that is attributed with the power to protect the boatman from the river's evil spirits. [Translator's note.]

² VALLADARES, Clarival do Prado. "São Francisco, de carrancas transfiguradas" (1972). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *A viagem das carrancas*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Instituto do Imaginário Brasileiro; Instituto Moreira Salles, 2015, p. 182.

³ BENETTI, Liliene. "Cronologia". In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Op. cit.*, p. 192.

O universo das carrancas

Fatos dispersos e relatos imprecisos são os elementos que compõem o pouco que se conhece da história de Agnaldo Manuel dos Santos com as carrancas do rio São Francisco. Não se sabe ao certo, por exemplo, quando o escultor travou o primeiro contato com elas. Em Salvador, as carrancas ficaram conhecidas por intermédio de Carlos Vasconcelos Maia, escritor e amigo de Mário Cravo Júnior e de outras figuras da intelectualidade baiana. Em meados da década de 1940, Vasconcelos Maia tinha uma casa de comércio na cidade de Salvador, que era abastecida por Antônio Laje, um comerciante ambulante na zona do São Francisco que o teria ajudado a recolher vinte e cinco carrancas.

Àquela altura, as carrancas já tinham se tornado nacionalmente conhecidas também por causa da viagem empreendida pelos fotógrafos Marcel Gautherot (1910–1996) e Pierre Verger (1902–1996) pelo rio São Francisco em 1946. Os registros da vida ribeirinha e também das carrancas foram publicados na revista *O Cruzeiro* um ano depois. Apesar de muitas fotografias tiradas ao longo da viagem mostrarem as carrancas em uso, naquele momento elas não eram mais produzidas por causa da progressiva substituição das grandes barcas por embarcações motorizadas.

Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884–1985), considerado o maior escultor de carrancas, havia deixado de produzir as figuras de proa no início da década de 1940 e voltado a esculpi-las já na década de 1950, justamente por causa do crescente interesse em colecionar esse tipo de obra, despertado pela matéria de *O Cruzeiro*, entre outras reportagens da época.

Agnaldo, conhecedor da região, teria encontrado o mestre das carrancas pela primeira vez em 1953, quando passou a atuar como mediador na aquisição desses artefatos, sobretudo os de autoria



Agnaldo Manuel dos Santos e Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany. Viagem de Agnaldo e Franco Terranova ao rio São Francisco. Fotografia de Franco Terranova, c. 1958. Espaço / Acervo Petite Galerie 1954-... Agnaldo Manuel dos Santos and Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany. Agnaldo and Franco Terranova's trip to the São Francisco River. Photograph by Franco Terranova, c. 1958. Espaço / Collection Petite Galerie 1954-...

It was possibly from this commercial relationship that Agnaldo and Guarany established a friendship that marked the two sculptors. Guarany was responsible for guiding Agnaldo to choose cedar as the best wood for his sculptures after the latter complained about cracks in his works.

In the late 1950s, the founder of Petite Galerie, Franco Terranova, and Agnaldo traveled in search of what would be the last navigated figureheads still available in the region. Terranova and Agnaldo were already close friends, as the gallery owner had been responsible for organizing the sculptor's first solo exhibition in Rio de Janeiro in 1956. The date of their trip remains uncertain and, despite some scholars claims that they traveled in 1957, the same year in which Agnaldo participated in the IV Bienal de São Paulo, it probably happened a year or two later. They collected around thirteen *carrancas* during this trip, the best known being attributed to sculptor Afrânio and which originally belonged to the boat *Minas Gerais*.

In some photographs taken during Terranova and Agnaldo's trip, it is possible to observe the relationship of friendship and affection between Biquiba Guarany and the sculptor. In an interview given to Clarival do Prado Valladares in 1961, Agnaldo reiterated his deep admiration for the master of *carrancas* by highlighting his skill in handling wood. According to Agnaldo, "the old man cut, stopped, and examined with his fingers... Always concerned with perfection... He tapped slowly, right, nicely; you could hear more the dishes being washed in the kitchen than the sounds of him working..."⁴

⁴ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 184.

de Guarany.¹ O escritor Paulo Pardal confirma que Agnaldo encomendava peças de Guarany. Liliane Benetti diz o mesmo e relata, ainda, que naquele mesmo ano Agnaldo havia encomendado oito obras do escultor.²

Foi, possivelmente, a partir dessa relação comercial que Agnaldo e Guarany estabeleceram uma amizade que marcou os dois escultores. Guarany foi o responsável por orientar Agnaldo a escolher o cedro como a melhor madeira para suas esculturas, após este se queixar sobre a existência de rachaduras em suas obras.

Foi no final da década de 1950 que o fundador da Petite Galerie, Franco Terranova, e Agnaldo viajaram em busca daquelas que seriam as últimas carrancas navegadas ainda disponíveis na região. Àquela altura, Terranova e Agnaldo já eram amigos próximos, pois o galerista tinha sido o responsável por organizar no Rio de Janeiro a primeira exposição individual do escultor, em 1956. A data da viagem dos dois permanece incerta e, apesar de alguns estudiosos afirmarem que ela se deu em 1957, mesmo ano em que Agnaldo participou da IV Bienal de São Paulo, é provável que ela tenha ocorrido um ou dois anos depois. Nessa viagem foram coletadas cerca de treze carrancas, sendo, talvez, a mais conhecida delas aquela atribuída ao escultor Afrânio e que originalmente pertenceu à barca *Minas Gerais*.

Em algumas fotografias registradas ao longo da viagem de Terranova e Agnaldo, é possível observar a relação de amizade e afeto entre Biquiba Guarany e o escultor. Em entrevista concedida a Clarival do Prado Valladares em 1961, Agnaldo teria reiterado a profunda admiração pelo mestre das carrancas ao destacar sua destreza no manejo da madeira. Segundo Agnaldo, "o velho cortava, parava e examinava com os dedos... Sempre preocupado com a perfeição...Batia devagar, certo, bonito, ouvia-se mais a louça na cozinha que ele trabalhando..."³

A relação de admiração parece ter sido mútua, já que não foi apenas Agnaldo que se beneficiou dos ensinamentos de mestre Guarany. Agnaldo teria orientado, por exemplo, o mestre a pintar as carrancas em diversas cores e influenciado diretamente em pelo menos uma obra do carranqueiro. A autoria da escultura realizada na década de 1950, a princípio atribuída a Agnaldo por Paulo Pardal, só veio a ser reconhecida como de Guarany quase trinta anos depois, quando Pardal recebeu dele outra obra similar produzida por volta de 1975. A dificuldade em identificar a autoria estava relacionada ao seu "estilo africano", o qual, segundo Pardal, poderia ser fruto do "inconsciente coletivo da raça, herdado da bisavó de

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "São Francisco, de carrancas transfiguradas" (1972). In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *A viagem das carrancas*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Instituto do Imaginário Brasileiro; Instituto Moreira Salles, 2015, p. 182.

² BENETTI, Liliane. "Cronologia". In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). Op. cit., p. 192.

³ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 184.

The relationship of admiration seems to have been mutual, as it was not only Agnaldo who benefited from the teachings of Mestre Guarany. Agnaldo would have guided the master to paint the figureheads in different colors and directly influenced at least one work by the figurehead maker. A sculpture made in the 1950s, whose authorship had been attributed to Agnaldo by Paulo Pardal, was recognized as made by Guarany only almost thirty years later, when Pardal received a similar work produced around 1975. The difficulty in identifying authorship was related to its “African style.” Pardal points to the possibility that it had been the result of the “collective unconscious of the race, inherited from Guarany’s great-grandmother.” Pardal also highlights the influence of Agnaldo, who would have lent the figurehead maker “a book about the importance of the black race and showed him his sculptures, in African style.”⁵

Agnaldo became a great connoisseur of Guarany’s work and could differentiate the *carrancas* by his friend from those made by other sculptors. The exchanges and learning between the two also materialized in some of Agnaldo’s works. It is possible that, as he did with ex-votos, Agnaldo produced some copies of *carrancas* when he did not yet recognize himself as an artist. In the book *Navegação de cabotagem*, writer Jorge Amado states that “still without fame and without customers, Agnaldo carved figureheads and sold them as if he had obtained them at the São Francisco river.”⁶ Unlike Jorge Amado, Clarival do Prado Valladares highlights that he despised these pieces, “which were already born with another proposal.”⁷

Mestre Guarany e suas carrancas de bigode. c. 1958. Fotógrafo: Franco Terranova. Espaço / Acervo Petite Galerie 1954–... Mestre Guarany and his mustached carrancas. c. 1958. Photographer: Franco Terranova. Espaço / Collection Petite Galerie 1954–...

⁵ PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. 3rd ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 187.

⁶ AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. 6th ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 248.

⁷ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 184.



Guarany”. Pardal também destaca a influência de Agnaldo, que teria emprestado ao carranqueiro “um livro sobre a importância da raça negra e lhe mostrara suas esculturas, de estilo africano”.⁴

Agnaldo se tornou um grande conhecedor da obra de Guarany e sabia diferenciar as carrancas feitas por ele daquelas realizadas por outros escultores. As trocas e os aprendizados entre os dois também se materializaram em algumas obras de Agnaldo. É possível que, assim como fez com os ex-votos, Agnaldo tenha produzido algumas cópias de carrancas quando ainda não se reconhecia como artista. Em *Navegação de cabotagem*, Jorge Amado afirma que “ainda sem fama e sem fregueses, Agnaldo talhou carrancas e as vendeu como se as tivesse obtido no rio São Francisco”.⁵ Ao contrário de Jorge Amado, Clarival do Prado Valladares destaca que ele próprio desprezou essas peças, “que já nasciam numa outra proposta”.⁶

Definitivamente, Agnaldo não tinha qualquer vocação para ser falsificador. Uma breve análise de suas obras que apresentam como referência as carrancas do São Francisco nos leva a concordar com Clarival do Prado Valladares quando afirma que, ao ver uma de suas carrancas, constatou que “era, de fato, excepcional escultura, tendo dos modelos aquele muito pouco como ponto de partida, mas trazendo em seus resultados o muito que haveria de se ver no espelho das águas”.⁷

Não há registro conhecido de que Agnaldo tenha intitulado alguma de suas obras como “carranca”. Elas receberam do escultor nomes como *Cabeça de animal*, *Cabeça de tatu*, *Cabeça de cavalo*, *Cabeça de bode*, e assim por diante. Formalmente, elas também são bastante distintas daquelas esculpidas por mestre Guarany e, apesar de remeterem às carrancas, jamais poderiam ser confundidas com elas. Até mesmo a peça em que Agnaldo esculpiu o bigode, uma marca da obra do carranqueiro e que ele deve ter aprendido a fazer com o mestre, não é uma tentativa de copiá-lo.

Foi, aliás, a obra *Cabeça de animal*, uma clara referência às figuras de proa do rio São Francisco, que consagrou postumamente Agnaldo no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal, em 1966, com o prêmio de escultura. Curiosamente, Agnaldo foi reconhecido na África por uma obra cuja referência raramente é associada a qualquer manifestação de origem africana. Não se sabe se Guarany, àquela altura ainda vivo, teve a oportunidade de saber que uma obra de Agnaldo que de muitas formas simboliza a amizade entre os dois atravessou outras águas – não mais as do rio São Francisco, mas as do oceano Atlântico.

⁴ PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. 3ª ed. rev. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 187.

⁵ AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 248.

⁶ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 184.

⁷ Ibidem, p. 184.

Agnaldo had no vocation to be a forger. A brief analysis of his works with the São Francisco figureheads as reference leads us to agree with Clarival do Prado Valladares. Upon seeing one of his *carrancas*, he found that “it was, in fact, an exceptional sculpture, having as a starting point that very little that was peculiar to the original models, but bringing in its results that much more it should be when reflected in the mirror of the waters.”⁸

There is no known record that Agnaldo titled any of his works as “*carranca*”. They received from the sculptor titles such as *Cabeça de animal* [Animal’s Head], *Cabeça de tatu* [Armadillo’s Head], *Cabeça de cavalo* [Horse’s Head], *Cabeça de bode* [Goat’s Head], and so on. Formally, they are also quite different from those carved by Mestre Guarany and, despite referring to *carrancas*, they could never be confused with them. Even the one in which Agnaldo sculpted the mustache, a trademark of the figurehead maker’s work, and which he must have learned from him, is not an attempt to copy it.

Interestingly, Agnaldo was recognized in Africa for a work whose reference is rarely associated with any manifestation of African origin. It was, in fact, the work *Cabeça de animal*, an apparent allusion to the figureheads of the São Francisco River, which posthumously consecrated Agnaldo at the First World Festival of Black Arts, in Dakar, Senegal, in 1966, with the prize for sculpture. Nobody knows whether Guarany, still alive at that time, had the opportunity to acknowledge that a work by Agnaldo, which symbolizes in many ways their friendship, crossed other waters, no longer those of the São Francisco River, but those of the Atlantic Ocean.

Cabeça de animal, whose whereabouts are unknown, features a vertical neck from which the head protrudes with an elongated and prominent snout completed with an open mouth and visible teeth. The ears, whose shape is closer to human representations, can be found in several of Agnaldo’s works. His entire artwork is marked by fluted incisions, a feature that sets it apart from any known *carranca* on the São Francisco River.

Despite the many differences that set apart *Cabeça de animal* and the works by Guarany, Agnaldo seems to have applied on his sculptures one outstanding teaching of the master of *carrancas*: “In the figure, everything that is on one side must be also on the other, and everything on the top must be different from everything on the bottom. The gaze goes to something that you don’t know what it is or where it is. A well-made *carranca*, when seen in the mirror of the waters, moves like a living thing.”⁹

⁸ Ibidem, p. 184.

⁹ Ibidem, p. 184.

Cabeça de animal, obra premiada no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal, 1966. Fotografia e data não identificados. Espaço / Acervo Petite Galerie 1954–...
Cabeça de animal, awarded at the First World Festival of Black Arts, in Dakar, Senegal, 1966. Photographer and date unidentified. Espaço / Collection Petite Galerie 1954–...



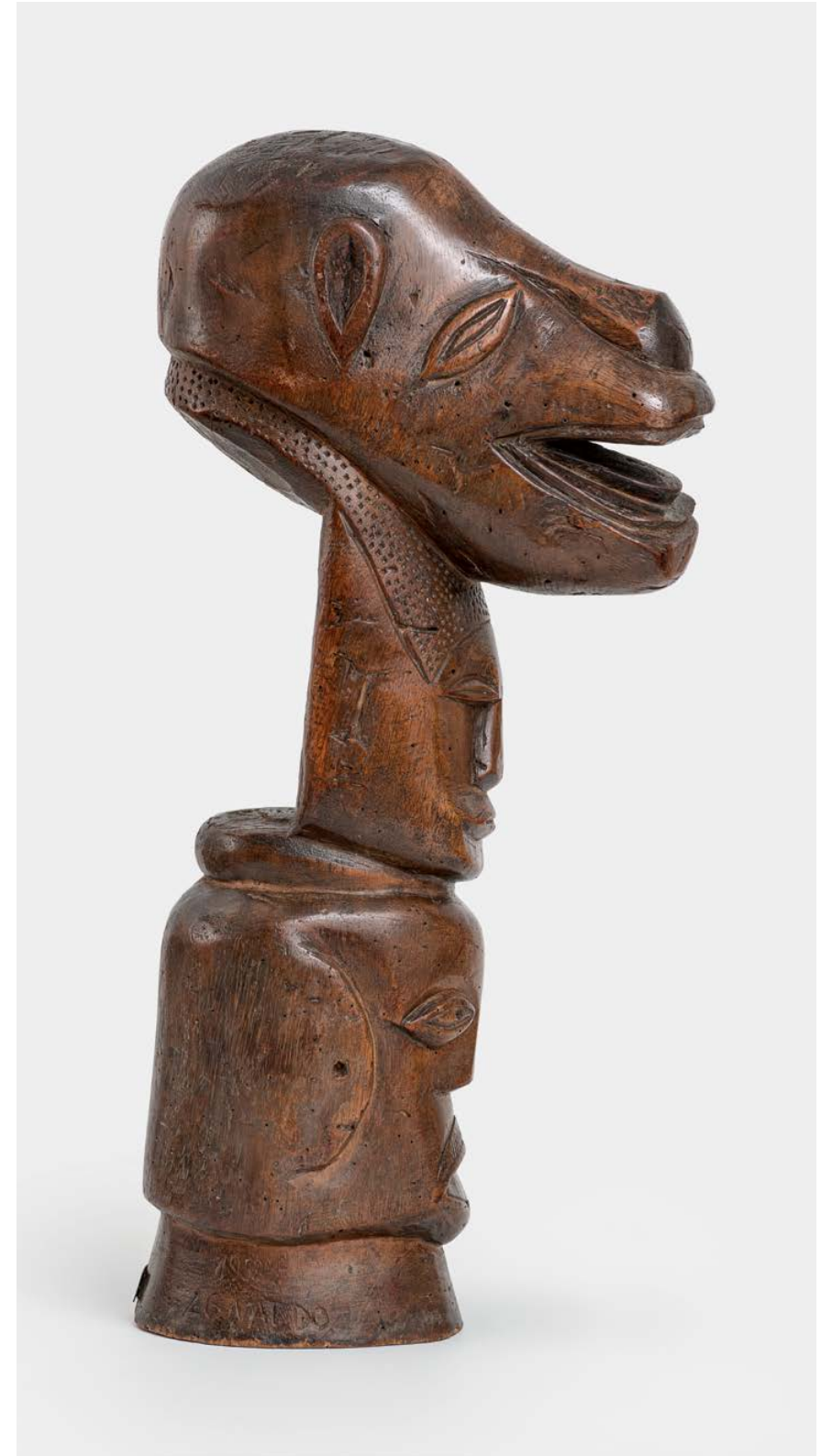
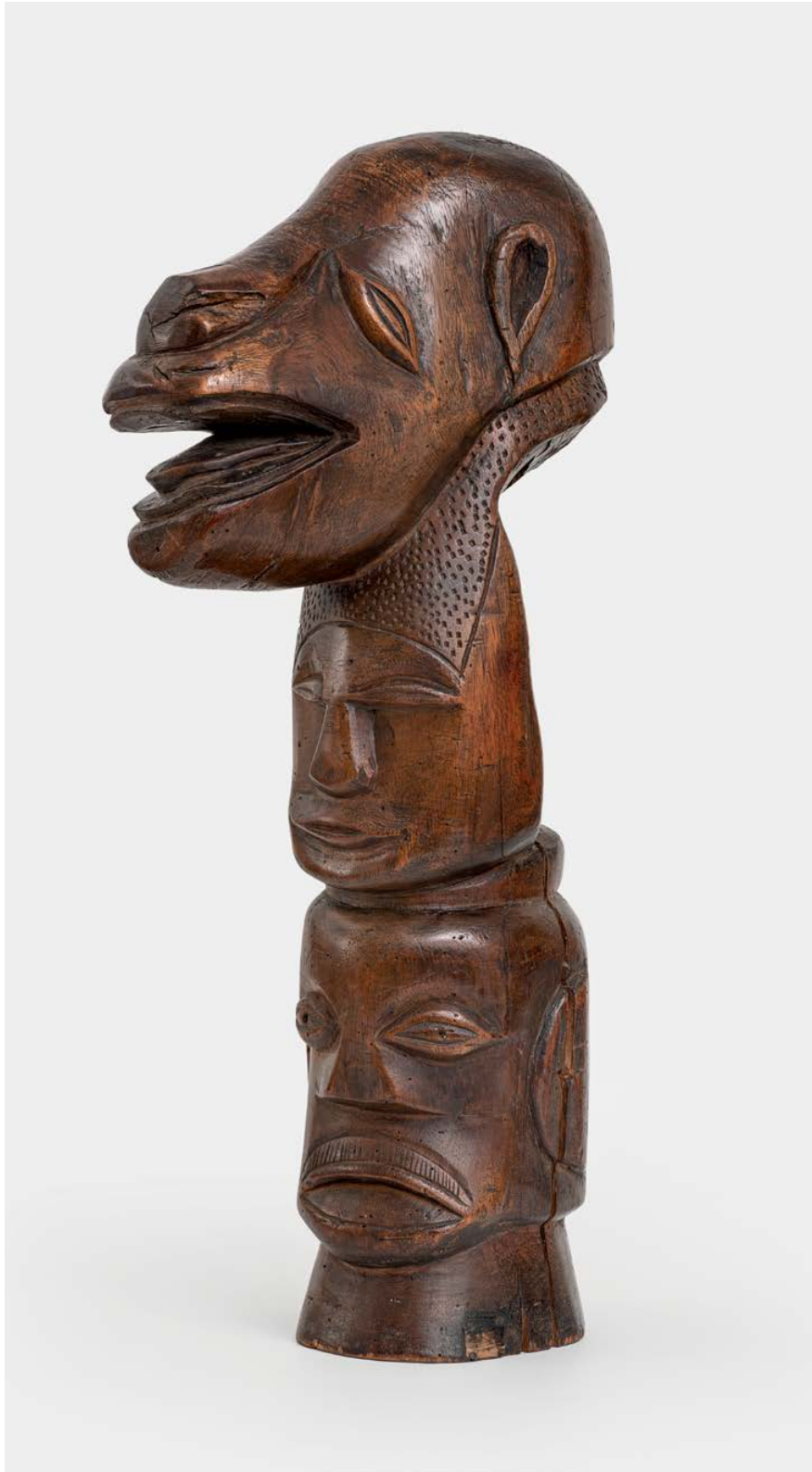
Cabeça de animal, cujo paradeiro é desconhecido, apresenta um pescoço vertical de onde se projeta a cabeça, com um focinho alongado e proeminente que se completa com a boca aberta e os dentes aparentes. As orelhas, cujo formato se aproxima mais das representações humanas, podem ser encontradas em diversas obras de Agnaldo. A obra é inteiramente marcada por incisões es-triadadas, uma característica que a distingue de qualquer carranca do rio São Francisco conhecida.

Apesar das muitas diferenças que distanciam *Cabeça de animal* das obras de Guarany, Agnaldo parece ter aplicado nessa e em outras obras de sua autoria aquele que talvez seja o maior ensinamento do mestre das carrancas: o de que, “na figura, tudo o que está de um lado deve estar do outro, e tudo que está por cima deve ser diferente de tudo que fica por baixo. O olhar vai para uma coisa que não se sabe o que é, nem onde fica. A carranca bem-feita, quando é vista no espelho das águas, se move como coisa viva”.⁸

⁸ Ibidem, p. 184.

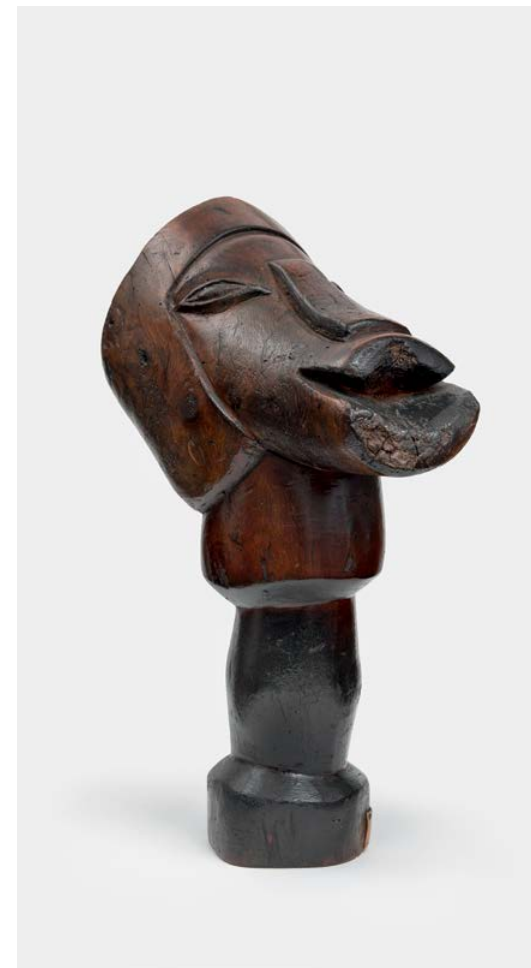


Título não
identificado
Unidentified title
1958
madeira
wood
59,5 × 14 × 29 cm
Acervo [Collection]
Alfio Lagnado

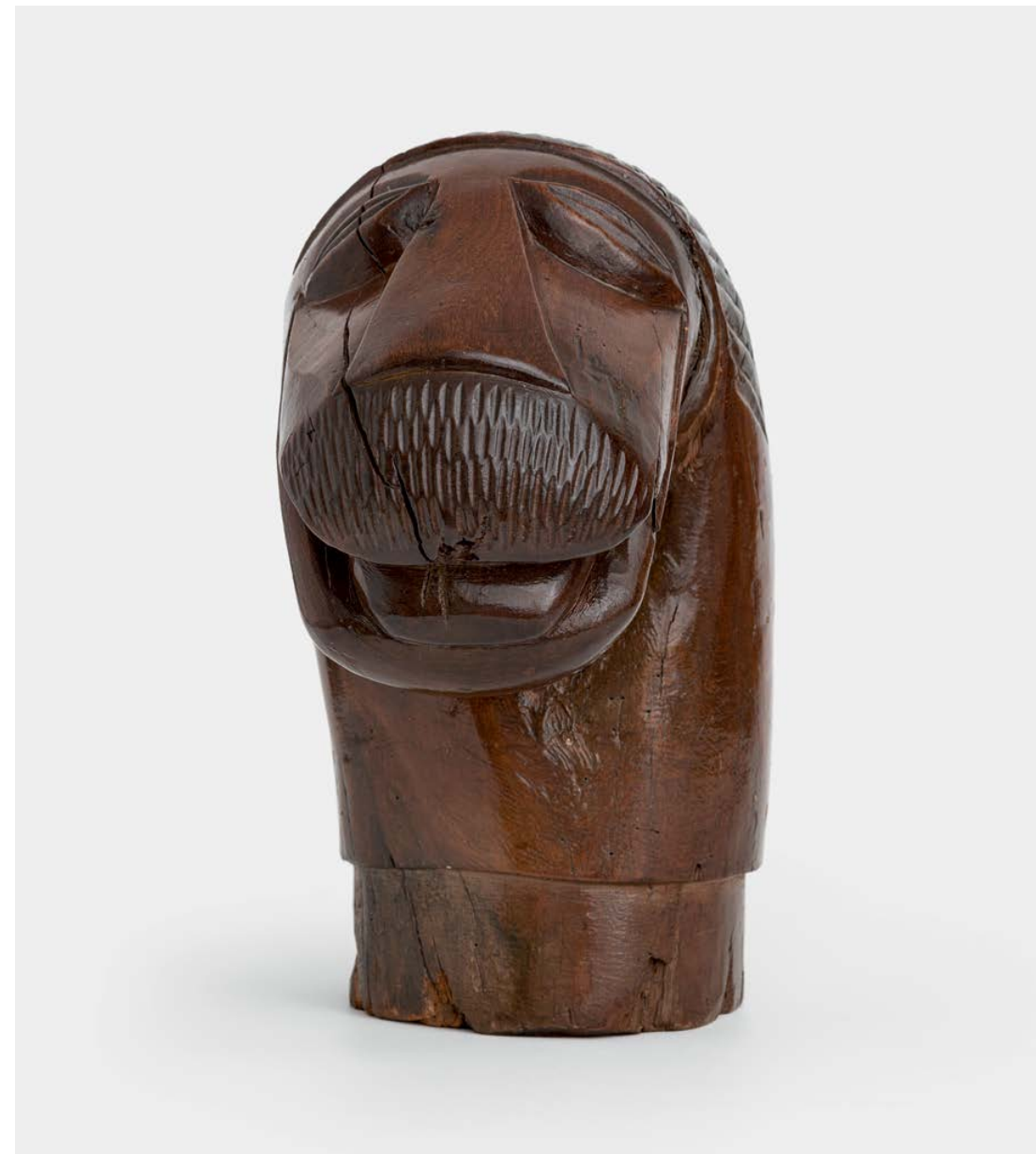




Título não
identificado
Unidentified title
c. 1958
madeira
wood
55 × 23 × 42 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



Título não
identificado
Unidentified title
1958
madeira
wood
39,5 × 14,5 × 24 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



Título não
identificado
Unidentified title
1960
madeira
wood
36 × 19 × 30,5 cm
Coleção [Collection]
Tito Enrique da
Silva Neto



Título não
identificado
Unidentified title
c. 1958
madeira
wood
28 × 16,5 × 24 cm
Coleção [Collection]
Daniel Maranhão



Agnaldo's Africa

Agnaldo Manuel dos Santos' relationship with Africa has been the almost exclusive focus of critics and curators when analyzing his production. The problem does not necessarily seem to be the focus but the reasons mentioned for this supposed relationship. They discarded beforehand any possibility that Agnaldo had studied African art, thus reinforcing a supposed link with Africa formed by an unconscious or atavistic feeling. Agnaldo would be, therefore, an enigmatic case of someone who, even without having had any contact with these references, explored them in his sculptures.

A deeper analysis of Agnaldo's life and work leads us to follow a different path from this one that has been built since the sculptor was still alive. We want to show that Agnaldo chose African art as a reference and studied and analyzed sculptures from African populations, something that is easily identified in his works.

Agnaldo had access to African art in different ways. One of them would have been through photographs by Pierre Verger, who was already circulating between Bahia, Nigeria, and Benin, documenting ceremonies that involved the use of masks and statuettes. Verger was a close friend of Mário Cravo Júnior, frequented his studio and had contact with Agnaldo. Verger would also have been responsible for showing Agnaldo African art books from his collection, as reported by critic Clarival do Prado Valladares.¹

Agnaldo had direct contact with African sculptures Mário Cravo Júnior kept in his studio and which can be seen in many photographs of that space. Another opportunity was an exhibition of Chokwe art held in 1959 in the city of Salvador on the occasion of the IV Luso-Brazilian Colloquium: *The Art of a People of Angola*, organized by the Museu do Dundo, an institution created by the Companhia de Diamantes de Angola in 1936. The exhibition in-

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo" (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, p. 26.

A África de Agnaldo

A relação de Agnaldo Manuel dos Santos com a África tem sido o principal foco dos críticos e curadores ao analisarem sua produção. O problema não parece ser o foco em si, mas a forma como essa relação é explicada. É descartada de antemão qualquer possibilidade de que ele tenha estudado arte africana, de modo a reforçar um suposto vínculo com a África que teria se constituído pela via do inconsciente ou por um sentimento atávico. Agnaldo seria, portanto, um caso enigmático de alguém que, mesmo sem ter tido qualquer contato com essas referências, soube explorá-las em suas esculturas.

Uma análise mais aprofundada da vida e da obra de Agnaldo nos leva a percorrer um caminho totalmente distinto daquele que vem sendo construído desde quando o escultor ainda era vivo. Esse novo percurso revela que Agnaldo não só tinha na arte daquele continente uma de suas referências como também estudou e analisou esculturas de determinadas populações africanas, que podem ser, inclusive, identificadas com precisão em alguns de seus trabalhos.

Agnaldo teve acesso à arte africana de diferentes modos. Um deles teria sido por meio de fotografias de Pierre Verger, que àquela altura já circulava entre a Bahia, a Nigéria e o Benin, registrando cerimônias que envolviam a utilização de máscaras e estatuetas. Verger era amigo próximo de Mário Cravo Júnior, frequentador de seu ateliê, e tinha contato direto com Agnaldo. Verger teria também mostrado a Agnaldo alguns livros de arte africana de seu acervo, conforme relata o crítico Clarival do Prado Valladares.¹

O contato direto com esculturas africanas ocorreu também por meio dos exemplares que Mário Cravo Júnior mantinha em

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo" (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, p. 26.



Uma das máscaras *Mwana Pwo* exibidas na mostra *A arte de um povo de Angola*, realizada em Salvador, Bahia, em 1959. Fotógrafo e data não identificados. Arquivo Diamang. One of the *Mwana Pwo* masks displayed in the exhibition *A arte de um povo de Angola*, held in Salvador, Bahia, in 1959. Photographer and date unidentified. Diamang archives.

cluded works belonging to the collections of the Museum, the Geography Society of Lisbon, and some private collectors.

At least two works by Agnaldo directly reference the *Pwo* or *Mwana Pwo* masks by the Chokwe, which were in the exhibition. One of them, entitled *O padre* [The Priest], whose whereabouts are unknown, was carved in 1960 and features a cross-shaped interlocking on the forehead known as *cingelyengelye*, undoubtedly the best-known symbol of Chokwe production. The other is entitled *Máscara* [Mask] and presents an even broader set of scarifications found in this type of artifact. In addition to the cruciform interlacing, it has a rosette radiating on each side in the cheek region, called *cijingo*, which alludes to the Sun. In the area just below the eyes, it is possible to find marks that refer to the tears called *masoji* by the Chokwe, sometimes *masoji a tukone*. On the chin region, a pattern refers to *Kangongo*, a tiny mouse with a dark longitudinal stripe on its back called *mufunda wa kangongo*. This mouse's fur design is at the origin of the term *kangongo*, attributed to a vertical line used in the middle of the face or on the chin, as seen in the sculptor's work.²

The precision and richness of detail with which Agnaldo explores the Chokwe references in the two works alone reveals his dedication to the study of African sculpture. However, other examples show how Agnaldo got inspiration from different African populations in his sculptures. One of them is a direct allusion to a well-known statue of the Fang peoples, located in Gabon. Identified as a guardian figure of a shrine, this is a very atypical work that has formal characteristics easily identifiable as belonging to

² In this regard, see: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. "Reinventing Masks and Heads: Agnaldo Manuel dos Santos between Africa and Brazil (1959–1977)". *3rd Text Africa*, v. 13. [In press.]

seu ateliê e que podem ser identificados nas fotografias desse espaço, e quando visitou uma exposição de arte chokwe realizada em 1959, em Salvador, por ocasião do IV Colóquio Luso-Brasileiro: *A arte de um povo de Angola*, organizada pelo Museu do Dundo, instituição criada pela Companhia de Diamantes de Angola em 1936. A mostra contou com obras pertencentes aos acervos do museu, da Sociedade de Geografia de Lisboa e de alguns colecionadores privados.

Ao menos duas obras de Agnaldo fazem referência direta às máscaras *Pwo* ou *Mwana Pwo*, dos chokwe, que constavam na exposição. Uma delas, intitulada *O padre*, cujo paradeiro é desconhecido, foi esculpida em 1960 e traz na região da testa um entrelaçado cruciforme conhecido como *cingelyengelye*, por certo o símbolo mais conhecido da produção chokwe. A outra, intitulada *Máscara*, apresenta um conjunto ainda mais amplo de escarificações, comuns a esse tipo de artefato. Além do entrelaçado cruciforme, ela tem na região correspondente a cada uma das bochechas uma rosácea radiada, chamada *cijingo*, que faz alusão ao Sol. Na área logo abaixo dos olhos é possível encontrar marcas que denotam lágrimas, chamadas entre os chokwe de *masoji*, mas por vezes denominadas *masoji a tukone*. Na área do queixo encontra-se uma marca que remete ao *Kangongo*, nome de um pequeno rato que tem no dorso uma risca longitudinal escura chamada *mufunda wa kangongo*. O desenho da pelagem desse rato está na origem do termo *kangongo*, atribuído a um traço vertical usado no meio do rosto ou no queixo, como é possível observar na obra do escultor.²

A precisão e a riqueza de detalhes com que Agnaldo explora as referências chokwe nas duas obras por si só já atestam sua dedicação ao estudo da escultura africana. Porém, há outros exemplos que revelam como Agnaldo, em suas esculturas, se reportava a obras de populações africanas distintas. Uma delas é uma alusão direta a uma conhecida escultura dos povos fang, localizados no Gabão. Identificada como figura guardiã de relicário, trata-se de uma obra bastante atípica, não pelo conjunto de características formais, que são facilmente reconhecidas como pertencentes aos fang, mas sobretudo pela presença de uma criança posicionada no ombro da mãe.

Nenhuma outra obra conhecida dos fang apresenta esse elemento que a torna singular. É a figura da criança, inclusive, que nos leva a sugerir que Agnaldo teve contato com a única publicação conhecida na qual ela foi reproduzida antes da morte do

² A esse respeito, ver: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. "Reinventando máscaras e cabeças: Agnaldo Manuel dos Santos entre África e Brasil (1959–1977)". *3rd Text Africa*, v. 13. [No prelo.]

the Fang. The element of strangeness is the figure of a child positioned on the mother's shoulder.

No other work known to the Fang has this element that makes it unique. The child's figure leads us to suggest that Agnaldo had contact with the only known publication that printed a photograph of this statue before the sculptor's death. It is a text by Carl Einstein, dated 1930, written on the occasion of the *Exposition d'art Africain et d'art océanien* at the Pigalle gallery in Paris, which exhibited the work.³ The child's presence on the back is not the only similarity between the Fang sculpture and the one made by Agnaldo. The circular eyes and the mouth shape reinforce the hypothesis that he used this statue as inspiration for his work.

There are other sculptures by Agnaldo that refer directly to specific African productions, such as those of the Ashanti located in Ghana, recognized in two of the sculptor's works. In both, the human figure, seated on a bench, has an elongated head, which is characteristic of this type of production by the Ashanti. The work entitled *A família* [The Family], which illustrated the cover of the catalog of the Brazilian exhibition *The Impact of African Culture on Brazil* at the Second World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC 77), held in Lagos in 1977, is a direct reference to the Epa masks of the Yoruba of Nigeria.

In Agnaldo's work, African art reverberates incidentally – through scarifications, beard, pose, shape of the eyes, among other details – and systematically, as is the case of proportion in his sculptures, whose head is relatively larger when compared to the body. He mixes references from Brazil and Africa in the same piece in most cases, as he was not interested in simply copying them. Even his works that have a more direct relationship with the African sculptures of certain peoples, as seen above, cannot be considered copies. This mixture of references – carried on very peculiarly, by the way – also contributes to make Agnaldo a unique artist.

Agnaldo's Africa is also in Bahia, especially in his works related to Candomblé. Contrary to what curators and critics have been claiming to this day without any foundation or source, Agnaldo was not initiated into this religion and was not interested in visiting *terreiros* or participating in ceremonies. In an article published in *Tribuna da Imprensa*, on November 19, 1958, on the occasion of the opening of his solo show at Galeria Gea, in Rio de Janeiro, "Agnaldo stresses that he does not attend terreiros."

In an interview given by Mário Cravo Júnior, in 1988, at the time of Agnaldo's exhibition at the Desenbanco Arts Center, in

³ EINSTEIN, Carl. "À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle". *Documents*, Paris, n. 2, 1930, pp. 104-12.

escultor. Trata-se de um texto de autoria de Carl Einstein, datado de 1930, por ocasião da realização da *Exposition d'art africain et d'art océanien*, na galeria Pigalle, em Paris, que exibiu a obra.³ As semelhanças entre a escultura fang e aquela feita por Agnaldo não se restringem à presença da criança nas costas. Os olhos circulares e o formato da boca reforçam a hipótese de que ele foi inspirado por essa obra.

Há outras esculturas de Agnaldo que remetem diretamente a produções africanas específicas, tais como as dos povos ashanti, localizados em Gana, que podem ser reconhecidas em duas obras do escultor. Em ambas a figura humana, que está sentada em um banco, apresenta a cabeça alongada, característica marcante desse tipo de produção dos ashanti. Já a obra intitulada *A família*, que ilustrou a capa do catálogo da exposição brasileira *The Impact of African Culture on Brazil*, no Second World Black and African Festival of Arts and Culture (FESTAC 77), realizado em Lagos, em 1977, é uma clara alusão às máscaras Epa, dos povos iorubá, da Nigéria.

A arte africana reverbera na obra de Agnaldo também de forma pontual – em escarificações, barba, pose, formato dos olhos, entre outros traços – e sistemática, como é o caso da proporção dos elementos em suas esculturas, cuja cabeça é relativamente grande quando comparada ao corpo. Na maioria dos casos, ele mistura referências do Brasil e da África em uma mesma peça, pois não lhe interessava simplesmente copiá-las. Mesmo suas obras mais nitidamente associadas às esculturas africanas de determinados povos, conforme visto anteriormente, não podem ser consideradas cópias. Essa mistura de referências – executada de uma forma muito particular, aliás – contribui para fazer de Agnaldo um artista único.

A África de Agnaldo também está na Bahia, sobretudo em suas obras relacionadas ao candomblé. Ao contrário do que curadores e críticos vêm afirmando até os dias de hoje sem qualquer embasamento ou fonte, Agnaldo não era iniciado nessa religião e pouco se interessava em visitar terreiros ou em participar de cerimônias. Em reportagem publicada na *Tribuna da Imprensa*, em 19 de novembro de 1958, por ocasião da abertura de sua mostra individual na Galeria Gea, no Rio de Janeiro, Agnaldo frisa que "não frequenta terreiros".

Em entrevista concedida por Mário Cravo Júnior, em 1988, por ocasião da exposição de Agnaldo no Núcleo de Artes do Desenbanco, em Salvador, ele também deixa claro que não há "o me-

³ EINSTEIN, Carl. "À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle". *Documents*, Paris, n. 2, 1930, pp. 104-12.

Salvador, he also clarifies that there is “not the slightest indication that Agnaldo had religious relations with official worship.” Cravo Júnior adds that “on the contrary, he showed me in some occasions a certain distance, I could say, because he knew that we would go and attend a few and he never showed interest.”⁴ The Bahian historian Cid Teixeira also stated, at the same time, that “Agnaldo was not of Candomblé, nor of afoxé.”⁵ And finally, there are the testimonies of Agnaldo’s father and his sister, given to Francisco de Castro Ramos Neto, which also confirmed that the sculptor had no contact with such cults.⁶

The existence of four distinct sources, one of them being Agnaldo himself, does not seem to be enough for critics and curators to accept that a Bahian black artist does not necessarily need to be a member of an Afro-Brazilian religion to have his production validated. The fact that Agnaldo was not initiated or attended *terreiros* does not mean that he was not interested in Candomblé. References to this religion exist outside the *terreiros*, and Agnaldo and many other artists with whom he lived widely explored the theme of orixás in their works in the 1950s. For example, the sculpture *Omulu* by Mário Cravo Júnior was made in 1953 with the help of Agnaldo. Carybé’s work is also widely marked by these references.

Agnaldo’s non-religious connection with Candomblé may explain the freedom with which the artist modified some of the canonical representations of the orixás, something rare to be noticed in the works of artists from the same period initiated into the religion. One of the most significant examples is his representation of Oxóssi in at least two sculptures, one of which is the *Oxóssi Caçador* [Oxóssi Hunter], that belongs to the Museum of Modern Art of Bahia collection. Despite being recognized as the hunting orixá precisely for carrying the bow and arrow, Agnaldo replaces them with a rifle and a machete. When Clarival do Prado Valladares asked about the reasons that led him to make this exchange, the artist did not hesitate to answer: “do you think that Oxóssi, these days, would carry a bow and arrow?”⁷

These same two works also have references to *cangaço*, another theme in vogue in the 1950s. Hansen Bahia, Aldemir Martins, Cravo Júnior, and Carybé are just some artists who lived with Agnaldo and created artwork related to this universe. The particular aesthetic of *cangaço* appears in Agnaldo’s pieces through his use of the rifle and machete, the hat, and the bag crossed over the figure’s torso.

Agnaldo also did works related to the orixá Xangô, identified as a human figure holding the double ax (*oxê*). There are accounts

4 CRAVO JÚNIOR, Mário. Interview (not published), 1988, Biblioteca José Pedreira, Salvador, Bahia, s/p.

5 *Jornal do Desenbanco*, Dec. 1988, s/p.

6 RAMOS NETO, Francisco de Castro. “Agnaldo Manuel dos Santos – uma lenda viva”. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 205.

7 VALLADARES, Clarival do Prado. *Jornal do Brasil*, Caderno B, May 15, 1971, p. 4.

nor indício de que Agnaldo tivesse relações religiosas com culto oficial”. Cravo Júnior ainda complementa que “ao contrário, poucas vezes me revelou uma certa distância, diria até, porque ele sabia que nós íamos e frequentávamos uns poucos e nunca se mostrou interessado”.⁴ O historiador baiano Cid Teixeira, na mesma ocasião, igualmente afirmou que “Agnaldo não era do candomblé, nem do afoxé”.⁵ E, por fim, há os depoimentos do pai e da irmã de Agnaldo, concedidos a Francisco de Castro Ramos Neto, que também atestam que o escultor não tinha contato com tais cultos.⁶

A existência de quatro fontes distintas, sendo uma delas o próprio Agnaldo, parece não ser o bastante para que críticos e curadores aceitem que um artista negro e baiano não necessariamente precisa ser praticante de religião afro-brasileira para ter sua produção validada. Do mesmo modo, o fato de Agnaldo não ter se iniciado no culto ou mesmo frequentado terreiros não significa que não se interessasse pelo candomblé. As referências a essa religião se encontravam, como ainda se encontram, também fora dos terreiros, e Agnaldo e muitos outros artistas com os quais convivia estavam explorando profusamente o tema dos orixás em suas obras na década de 1950. A escultura *Omulu*, de Mário Cravo Júnior, por exemplo, foi feita em 1953 com ajuda de Agnaldo. A obra de Carybé é amplamente marcada também por essas referências.

A não vinculação religiosa de Agnaldo com o candomblé pode explicar a liberdade com que o artista modificava algumas das representações canônicas dos orixás, algo raro nas obras de artistas do mesmo período, iniciados na religião. Um dos exemplos mais significativos pode ser observado em sua representação de Oxóssi em pelo menos duas esculturas, sendo uma delas o *Oxóssi Caçador* pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Apesar de ser reconhecido como o orixá da caça justamente por portar arco e flecha, na representação produzida por Agnaldo essa arma foi substituída por um fuzil e um facão. Quando perguntado por Clarival do Prado Valladares sobre os motivos que o levaram a fazer essa troca, o artista não hesitou em responder: “O senhor acha que Oxóssi, nos dias de hoje, vai andar de arco e flecha?”⁷

Essas mesmas duas obras fazem, igualmente, clara alusão ao *cangaço*, outro tema em voga na década de 1950. Hansen Bahia, Aldemir Martins, Cravo Júnior e Carybé são apenas alguns dos artistas que conviviam com Agnaldo e que produziram obras relacionadas a esse universo marcado por uma estética muito particular, que, nas duas obras de Agnaldo, pode ser reconhecida no

that claim he also used to do oxês with some frequency, but so far the only one identified is that belonging to the collection of the Museum of Art of the University of Ceará. Other works by the artist had titles associated with orixás given by curators after his death to reinforce his link with religion, as is the case of the sculpture titled *Mulher sentada* [Seated Woman] by the artist, which later was publicized under the title of *Yemanjá*.⁸

Unfortunately, this is not a particular case and seems to be another strategy adopted to reduce Agnaldo's production to its possible "mysterious" links with Africa and its offspring on the other side of the Atlantic. Agnaldo subverted this restricted place projected to him not only by using other references but also by subverting the formal conventions expected, mainly from a black artist. More than themes or forms incorporated in his sculptures, Agnaldo's Africa is the one that reveals his agency and his conscious choice of how he meant to approach it in his artwork.

⁸ In this regard, see:
ARAUJO, Emanoel (org.).
Os herdeiros da noite.
Fragmentos do imaginário
negro. São Paulo: Pinacoteca
de São Paulo, 1995, p.46.

próprio fuzil e no facão, mas também no chapéu e na bolsa atravessada no torso da figura.

Agnaldo fez, ainda, obras relacionadas ao orixá Xangô, que podem ser identificadas pelas figuras humanas segurando o machado duplo (oxê). Há relatos de que ele também fazia oxês com certa frequência, mas, até o momento, o único identificado é aquele pertencente ao acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará. Outras obras do artista tiveram títulos associados a orixás, mas que foram dados por curadores após a morte do artista, com o intuito de reforçar o vínculo dele com a religião, como é o caso da obra intitulada pelo artista de *Mulher sentada*, que posteriormente passou a ser divulgada com o título de *Iemanjá*.⁸

Infelizmente, esse não é um caso particular. Antes, parece integrar uma estratégia para reduzir a produção de Agnaldo a seus possíveis e "misteriosos" vínculos com a África e com o que dela se derivou do outro lado do Atlântico. Agnaldo, no entanto, transpôs esse lugar delimitado ao qual tentaram restringi-lo, não apenas ao se valer de referências outras, mas também ao subverter as convenções formais, principalmente aquelas esperadas de um artista negro. Mais do que temáticas ou formas incorporadas em suas esculturas, a África de Agnaldo é aquela que revela a agência e a escolha consciente do artista a respeito de como ele desejava abordá-la em suas produções.

⁸ A esse respeito, ver:
ARAUJO, Emanoel (org.).
Os herdeiros da noite.
Fragmentos do imaginário
negro. São Paulo: Pinacoteca
de São Paulo, 1995, p. 46.



Máscara
Mask
c. 1958
madeira e contas
wood and beads
39,5 × 21 × 7 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



Máscara
Mask
1959
madeira
wood
38 × 22 × 11 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



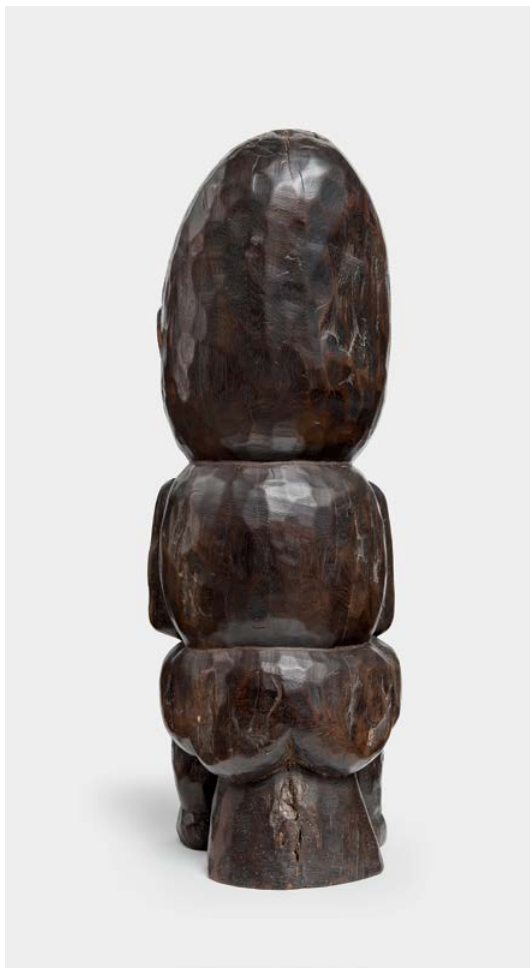
Máscara
Mask
c. 1958
madeira
wood
36 × 25 × 7 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



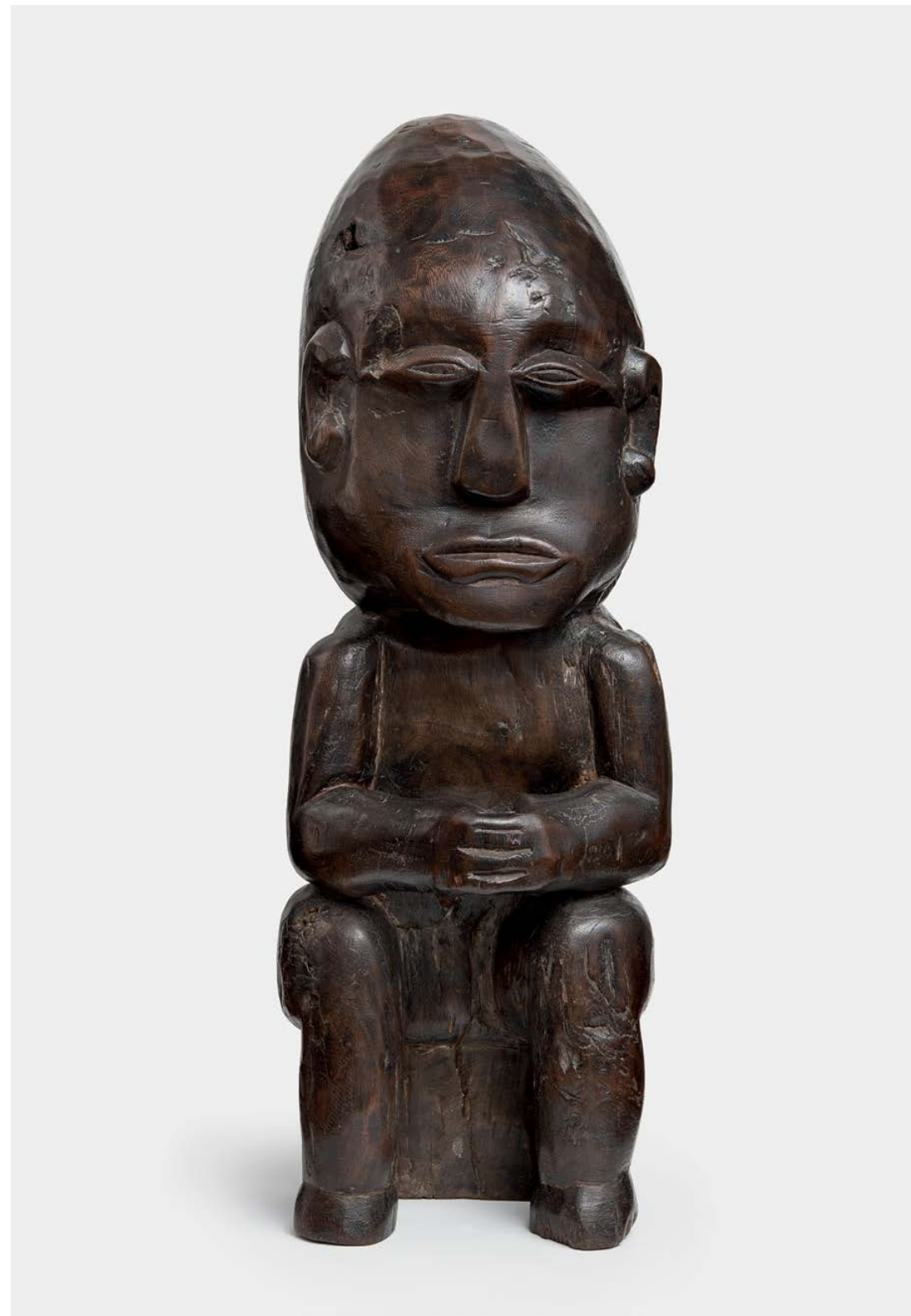
Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
madeira
wood
40 × 27 × 12 cm
Coleção [Collection]
Gilberto Sá

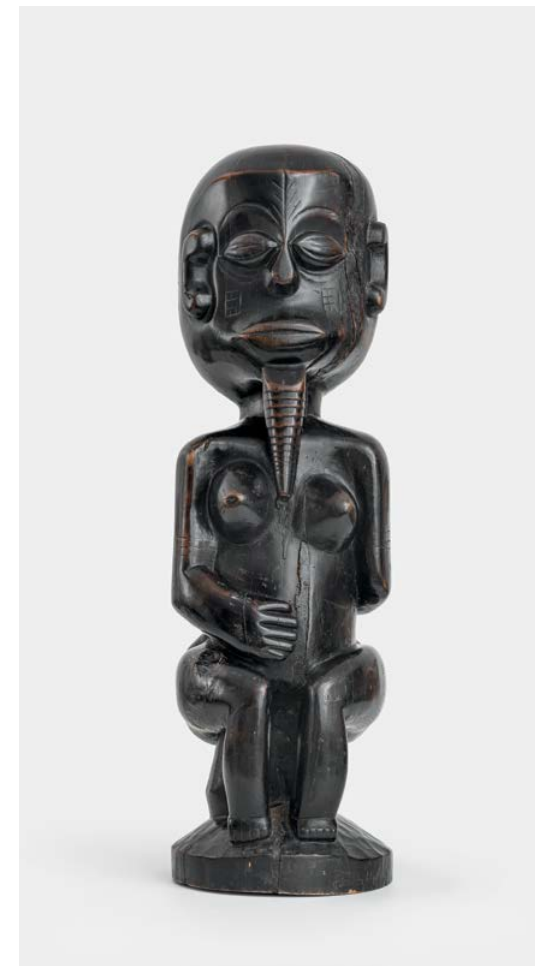
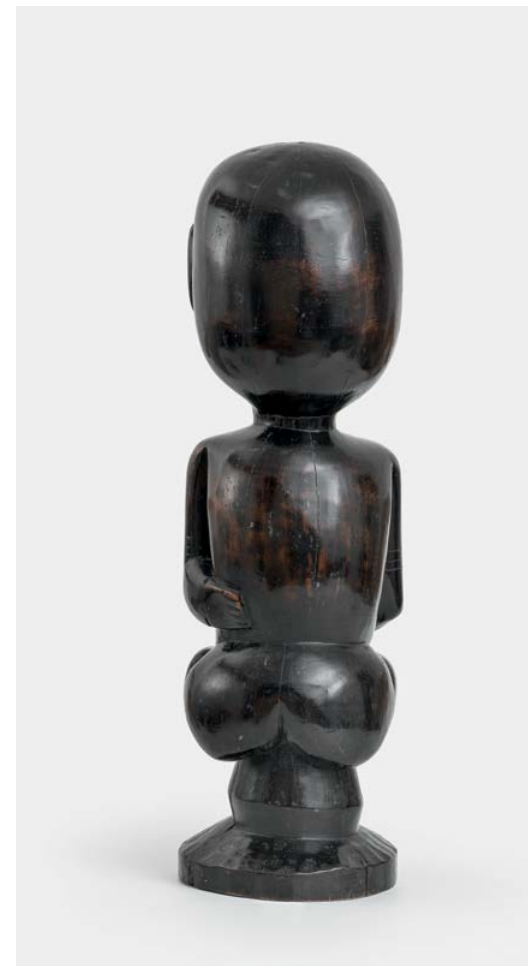
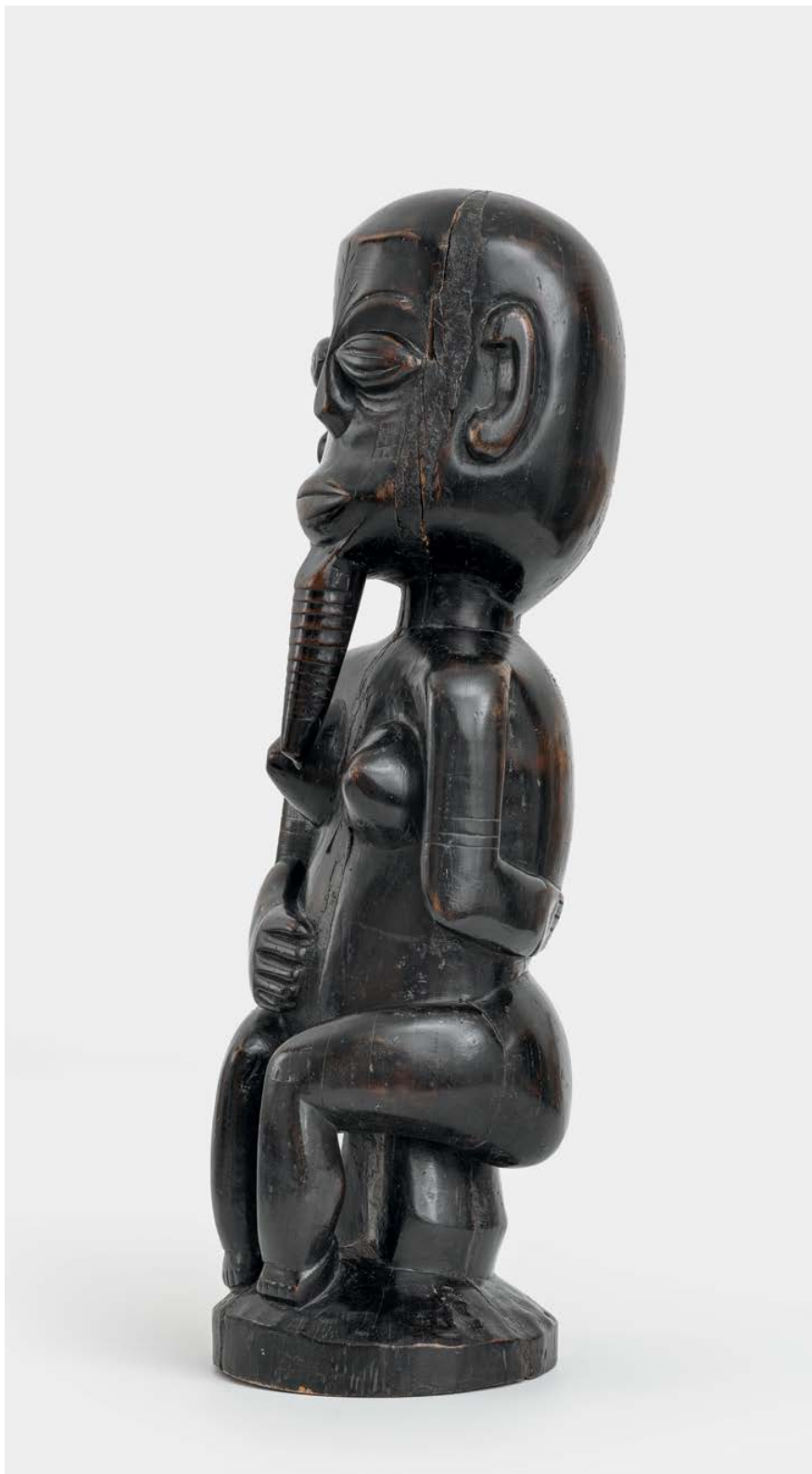
Máscara
Mask
c. 1958
madeira
wood
39 × 20,5 × 11 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro





Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
63,5 × 20 × 21 cm
Coleção [Collection]
Orandi Momesso



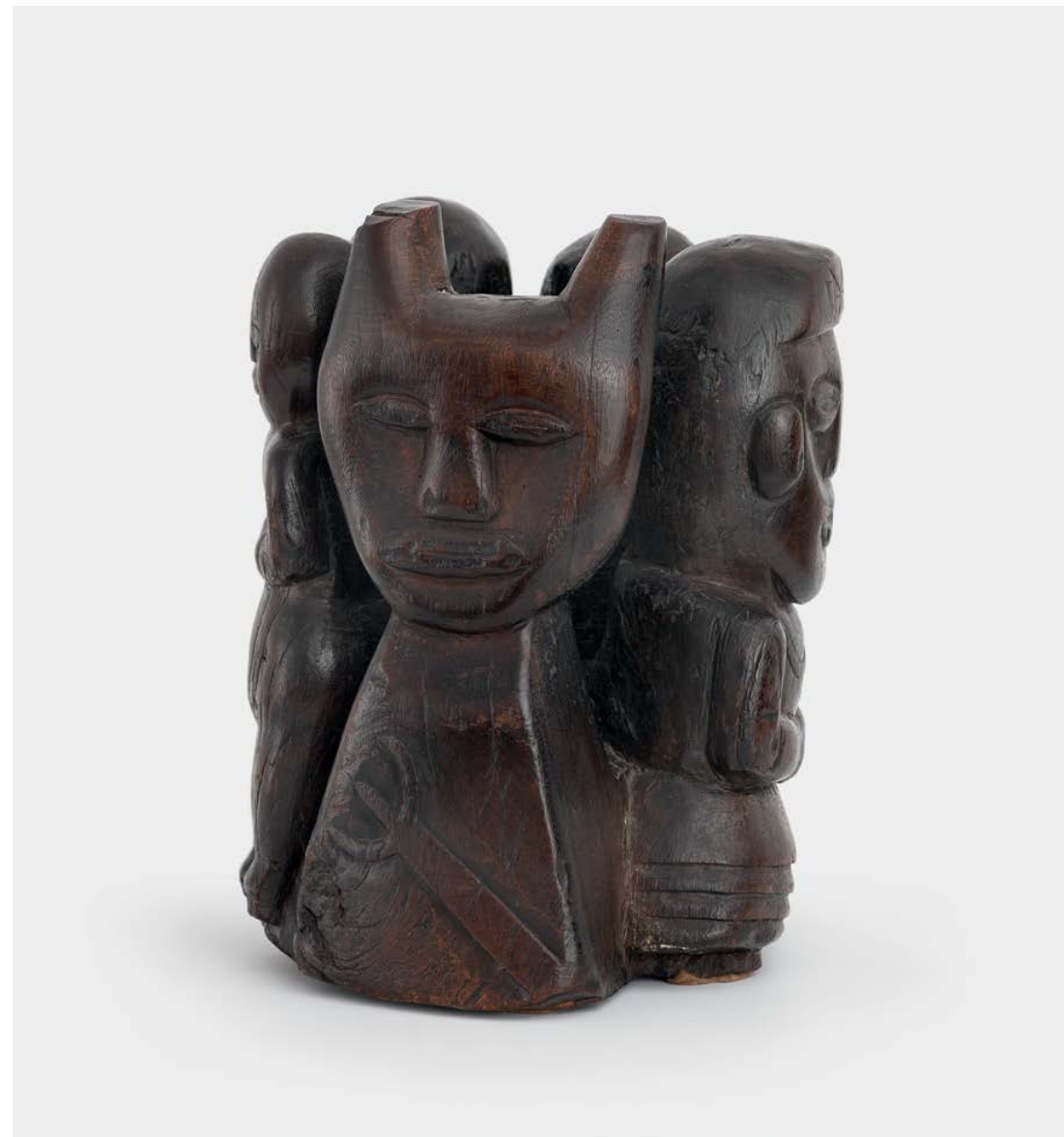


Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
67 × 21 × 20 cm
Acervo [Collection]
Alfio Lagnado



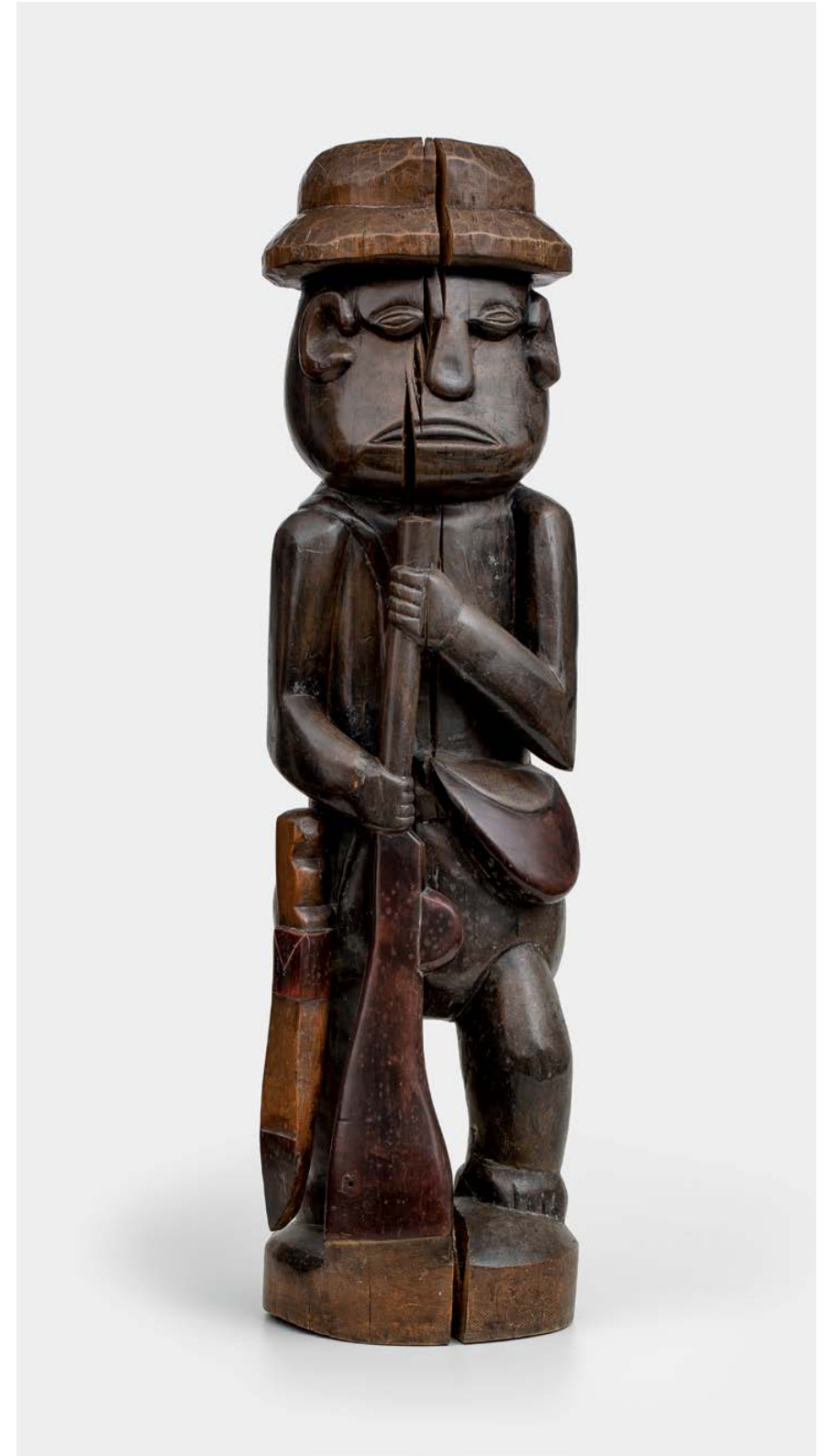
Mãe e filho
Mother and Son
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
82,5 × 16 × 31 cm
Coleção [Collection]
Márcio Gobbi



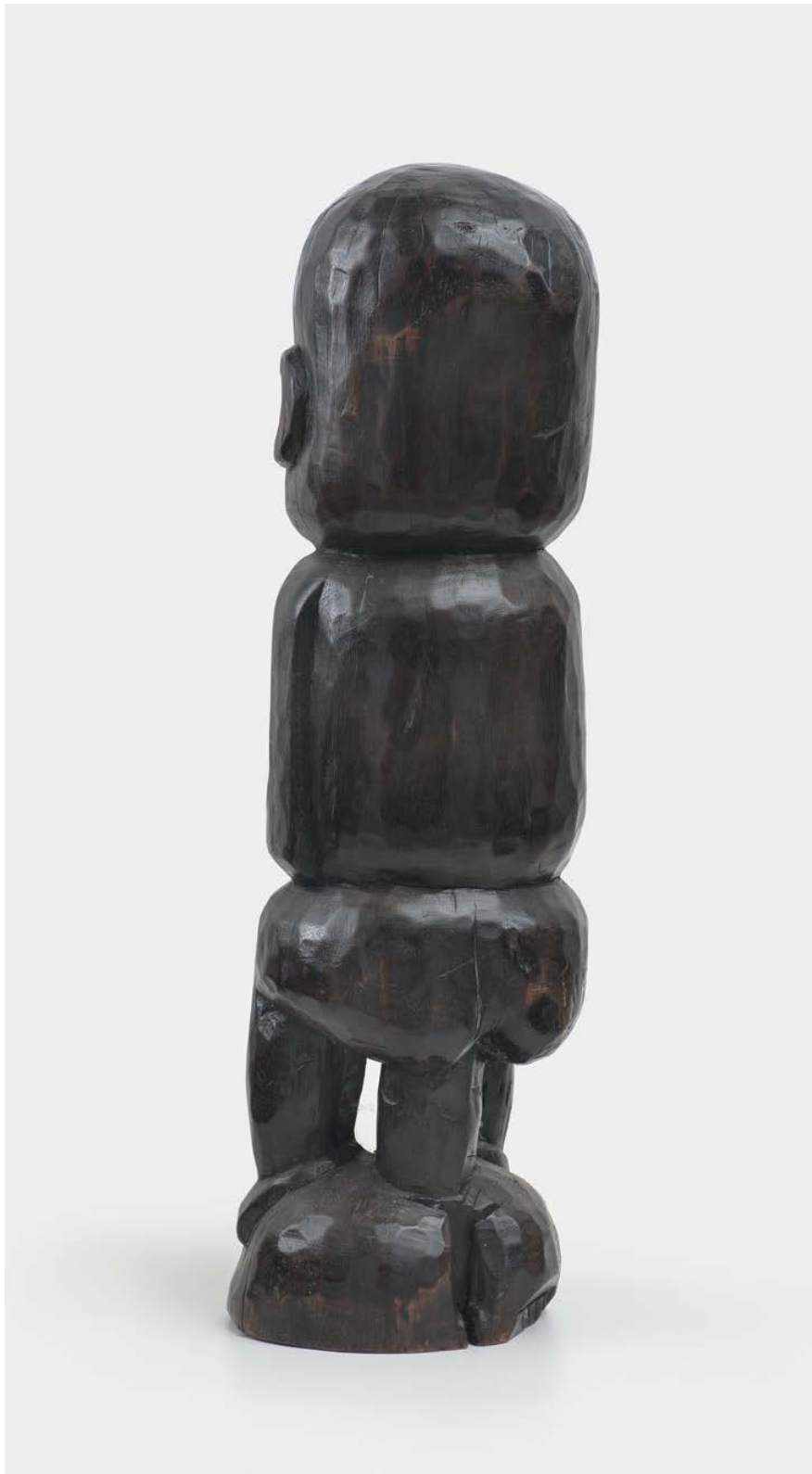


Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
36,5 × 30,5 × 26 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro





Oxóssi
1960
madeira
wood
99 × 25 × 23 cm
Acervo [Collection]
Fábrica de Arte
Marcos Amaro –
FAMA



Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
67 × 21 × 20 cm
Coleção [Collection]
Fernanda Feitosa &
Heitor Martins



Oxê de Xangô
Xangô's Oxê
c. 1959
madeira
wood
62 × 11 × 7,5 cm
Coleção [Collection]
Agaldo dos
Santos – Museu de
Arte da UFC

Ogum
Ogum
1960
madeira
wood
38,5 × 21 × 8 cm
Coleção [Collection]
Conrado & Ronie
Mesquita



About People and Affection

The trips Agnaldo Manuel dos Santos made through the interior of northeastern Brazil resulted in essential references to his artwork. The sculptor explored the statues of Catholic saints, *ex-votos*, and *carrancas* differently, but they all play a central role in understanding his production. The same happens with references related to the African and Afro-Brazilian universe. Even though he was not religiously initiated, Agnaldo explored themes associated with Candomblé in his sculptures of Exús, in his Oxóssis that seem to come from *cangaço*, in his Xangôs with their double axes, among others.

Of his studies focused on traditional African art, it was undoubtedly the proportion of sculptures that seemed to have most attracted Agnaldo's attention and led him to adopt it in most of his works, regardless of their theme. As in most of the traditional African sculptures – to which the sculptor had access personally or through books and catalogs –, the size of his sculptures' heads is huge when compared to the rest of their bodies, distancing them from the Greco-Roman proportion.

There is no doubt that Agnaldo had the skill and technical knowledge to make human representations in other proportions if he had wanted to. The enormous wooden sculptures that Mário Cravo Júnior made in the first half of the 1950s – such as *Cangaceiro*, *Omulu* and *Tocador de berimbau* [Berimbau Player], exhibited at the II Bienal de São Paulo in 1953 – had Agnaldo's hand. All of them have pretty different ratios from the one chosen by the sculptor to do his artwork.

Based on this consciously chosen pattern, Agnaldo explored the human figure in different ways, making the best use of the trunk he had in his hands. Some of the titles given by the sculptor to his

Sobre gente e afeto

As viagens feitas por Agnaldo Manuel dos Santos pelo interior do Nordeste brasileiro resultaram em importantes referências para o escultor criar suas obras. As imagens de santos católicos, os *ex-votos* e as *carrancas* foram explorados de modos distintos pelo escultor, mas todos eles desempenham um papel fundamental para a compreensão de sua produção. O mesmo se pode afirmar das referências ao universo africano e afro-brasileiro. Ainda que não fosse iniciado religiosamente, Agnaldo explorou temas relacionados ao candomblé que podem ser observados em suas esculturas de Exús, em seus Oxóssis, que parecem ter saído do *cangaço*, em seus Xangôs, que podem ser identificados pelo machado duplo, entre outros.

De seus estudos sobre a arte tradicional africana, foi a proporção das esculturas o que mais parece ter chamado a atenção de Agnaldo e o levado a adotá-la na maioria de suas obras, independentemente da temática. Assim como em grande parte das esculturas tradicionais africanas às quais o escultor teve acesso pessoalmente ou por meio de livros e catálogos, o tamanho da cabeça das esculturas de Agnaldo é proporcionalmente muito maior quando comparado ao restante do corpo, o que as distancia da proporção greco-romana.

Não há dúvida de que Agnaldo tinha habilidade e conhecimento técnico para fazer representações humanas em outras proporções, se assim tivesse desejado. Basta lembrar que as enormes esculturas em madeira realizadas por Mário Cravo Júnior na primeira metade da década de 1950, como *Cangaceiro*, *Omulu* e *Tocador de berimbau*, expostas na II Bienal de São Paulo, em 1953, contaram com o intenso trabalho de Agnaldo e todas elas apresentam proporções bastante distintas daquela adotada pelo escultor em suas próprias obras.

works, such as *Mulber sentada* [Seated Woman], *Mulber ajoelhada* [Kneeling Woman], or *Mulber acocorada* [Squatting Woman], suggest how attentive he was to the many possibilities of exploring the human body and demonstrate his interest in experiencing them in wood carving. The same method appears in other details, such as the shapes created by Agnaldo to sculpt ears, eyes, noses, and mouths. Although the artist is well known for his sculptures with C-shaped ears, he also experimented with other shapes, such as circular, quadrangular, and even triangular. From the beginning to the end of his career, Agnaldo continued experimenting and did not limit himself to a specific model or formula. In some cases, where there is more than one human figure carved in the same work, the artist does not necessarily follow the same formal pattern in both, which may indicate his freedom of creation.

Agnaldo reports that his sculptures were made “from imagination and without drawings.” He thinned the wood, and “what’s left is the sculpture.” He finished his works with a rasp, and then they were scraped off with glass and sandpaper. “The sculptures received a bath of wax mixed with gasoline, which was very liquid. He burnt the piece with an oxygen blowtorch to give color, passing a new layer of sandpaper until removing the curly wood, followed by a new bath of gasoline. Finally, a coat of wax to prevent them from pests. Wax also serves for the shine, which appears when rubbing a soft fabric, such as flannel.”¹

Agnaldo privileged the human figure in his production, but it is up to us to understand who Agnaldo’s people were. The answer may lie in the titles he gave to his works, which reveal a vast universe of children, young people, adults, and the elderly. They were people Agnaldo crossed on the streets of Salvador daily or met on his travels: *Velho pedindo esmola* [Old Man Begging], *Aleijado* [Crippled], *Velha aleijada* [Old Crippled Woman], *Menina pobre* [Poor Girl], *Menino sergipano* [Sergipano Boy], *Menina vergonhosa* [Shy Girl], *Vendedeira de acarajé* [Acarajé Vendor], *Baiana do acarajé*, *O padre* [The Priest].

Agnaldo dedicated an essential part of his work to families, more specifically to relationships of affection, which he emphatically expressed, for example, when calling one of his works *Mãe carinhosa* [Affectionate Mother]. Other sculptures were entitled *Maternidade* [Maternity], *Mãe e filho* [Mother and Son], *Pai de família* [Family Father], *Pai e filha* [Father and Daughter], and stand out for the tenderness in the relationship between members of the primordial nuclear family. Whether these figures are related to the artist’s life story or his yearnings, nobody knows. They re-

¹ “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros”. *Tribuna da Imprensa*, Nov. 19, 1958, p. 1.

A partir desse padrão escolhido conscientemente, Agnaldo explorou a figura humana de diferentes maneiras, aproveitando da melhor forma o tronco que tinha em mãos. Certos títulos dados pelo escultor a algumas de suas obras, tais como *Mulber sentada*, *Mulber ajoelhada* ou *Mulber acocorada*, sugerem quão atento ele estava às muitas possibilidades de explorar o corpo humano, bem como dão mostra de seu interesse em experimentá-las na escultura em madeira. O mesmo pode ser observado em outros detalhes, tais como as formas criadas por Agnaldo para esculpir orelhas, olhos, narizes e bocas. Apesar de o artista ser bastante conhecido por suas esculturas com orelhas em forma de C, ele também experimentou outros formatos, como o circular, o quadrangular e até o triangular. Do início ao fim de sua carreira, aliás, Agnaldo seguiu experimentando e não se deteve em um modelo específico ou fórmula. Cabe destacar que em alguns casos, quando há mais de uma figura humana esculpida em uma mesma obra, o artista não necessariamente segue o mesmo padrão formal em ambas, o que pode denotar sua liberdade de criação.

Agnaldo relata que suas esculturas eram feitas “de imaginação e sem desenhos”. Ele desbastava a madeira e “o que sobra é a escultura”. O acabamento das obras era feito com a grossa, e depois elas eram raspadas com vidro e lixa. “As esculturas recebiam um banho de cera misturada com gasolina, bem líquida. Para dar a cor, queima com maçarico de oxigênio, passando nova camada de lixa até retirar o crespado da madeira, seguindo-se novo banho de gasolina. Finalmente, uma camada de cera para impedir a ação das pragas. A cera serve também para o brilho, que surge quando se esfrega um tecido, como a flanela.”¹

Se Agnaldo privilegiou a figura humana em sua produção, cabe a nós compreender quem era a gente de Agnaldo. A resposta pode estar nos títulos dados pelo próprio artista a algumas de suas obras, que nos revelam um vasto universo formado por crianças, jovens, adultos e idosos. Gente com a qual Agnaldo cruzava nas ruas de Salvador diariamente ou que encontrava em suas viagens: o *Velho pedindo esmola*, o *Aleijado*, a *Velha aleijada*, a *Menina pobre*, o *Menino sergipano*, a *Menina vergonhosa*, a *Vendedeira de acarajé*, a *Baiana do acarajé*, *O padre*.

Parte importante da obra de Agnaldo é também dedicada às famílias, mais especificamente às relações de afeto, que ele fez questão de registrar, por exemplo, ao intitular uma de suas obras de *Mãe carinhosa*. Outras esculturas receberam nomes como *Maternidade*, *Mãe e filho*, *Pai de família*, *Pai e filha* e des-

¹ “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros”. *Tribuna da Imprensa*, 19 nov. 1958, p. 1.

mind us of Agnaldo's efforts to sell his work *Pilando dendê*, awarded at the IV Bienal de São Paulo in 1957, to pay for his upcoming wedding. His correspondence with the then general secretary of the Bienal, Arturo Profili, registered this effort [p. 163]. Agnaldo got married at the end of January 1958, and his first child would have been born in November of that same year. The other two were born in the following years, before the sculptor departed in April 1962.

More than bringing biographical aspects to his work, it is more likely that Agnaldo was sharing and dialoguing with other modern artists also interested in the theme of motherhood. The sculptor Bruno Giorgi, for whom Agnaldo had great admiration, exhibited five works at the II Bienal de São Paulo, including one wooden sculpture entitled *Mãe negra* [Black Mother]. Agnaldo probably saw this work in person when he traveled to São Paulo to help Mário Cravo Júnior assemble his sculptures in that same edition of the event.

Vicente do Rego Monteiro was another artist who explored the theme of motherhood in some of his works. We don't know whether Agnaldo had access to books or exhibitions that featured works by Monteiro, but the way both of them explored motherhood suggests that Agnaldo may have studied the Pernambuco-based painter's work. Despite being known, above all, for his paintings, Monteiro used sculpture as a reference to make many of them. *Fuga para o Egito* [Escape to Egypt] (1924) and *Maternidade* [Maternity] (1925), for example, bring us directly to how Agnaldo accommodates the baby next to the mother's torso in some of his sculptures. *Maternidade indígena* [Indigenous Maternity] (1924) dialogues with at least two other works by Agnaldo that also feature a child with open arms projected upwards, positioned in front of the mother's body.

Despite his humble origins and the lack of formal education, it is essential to emphasize that Agnaldo entered the art system a few years after sculpting his works. He exhibited in major galleries in Rio de Janeiro, São Paulo, and Salvador and had contact and dialogues with many other artists who frequented and exhibited in these same spaces. Agnaldo's artistic initiation started at the studio of Mário Cravo Júnior. This space full of works of art, work tools, and a library brought together artists and intellectuals from different parts of Brazil and the world.

The still recurrent interpretation of Agnaldo's work through the unconscious or an atavistic ancestry has restricted the recognition of this sculptor as a modern artist who was not limited to a

tacam-se pela ternura na relação entre membros do núcleo familiar primordial. Não se sabe se a atenção dada a essas figuras tem alguma conexão com a história de vida do artista ou com seus próprios anseios. De qualquer forma, ela nos remete ao empenho de Agnaldo em tentar vender sua obra *Pilando dendê*, premiada na IV Bienal de São Paulo, em 1957, para realizar seu casamento, cuja data se aproximava. Esse esforço ficou registrado na troca de correspondência com o então secretário-geral da Bienal, Arturo Profili [p. 163]. Agnaldo se casou no final de janeiro de 1958, e seu primeiro filho teria nascido em novembro daquele mesmo ano. Os outros dois nasceriam nos anos seguintes, antes de o escultor morrer, em abril de 1962.

Mais do que trazer aspectos biográficos para a obra, é mais provável que Agnaldo estivesse mesmo compartilhando e dialogando com outros artistas modernos também interessados no tema da maternidade. O escultor Bruno Giorgi, pelo qual Agnaldo tinha grande admiração, apresentou cinco obras na II Bienal de São Paulo, sendo uma delas a única escultura em madeira, intitulada *Mãe preta*. É possível que Agnaldo tenha visto essa obra pessoalmente quando viajou para São Paulo para ajudar Mário Cravo Júnior a montar suas esculturas naquela edição do evento.

Vicente do Rego Monteiro foi outro artista que explorou o tema da maternidade em algumas de suas obras. Não se sabe se Agnaldo teve realmente acesso a livros ou exposições que contaram com obras de Monteiro, mas a forma como os dois exploraram a maternidade nos sugere que Agnaldo pode ter estudado a obra do pintor pernambucano. Apesar de ser conhecido, sobretudo, por suas pinturas, Monteiro utilizou a escultura como referência para produzir muitas delas. *Fuga para o Egito* (1924) e *Maternidade* (1925), por exemplo, nos remetem diretamente à maneira como Agnaldo acomoda o bebê junto ao torso da mãe em algumas de suas esculturas, enquanto *Maternidade indígena* (1924) dialoga com pelo menos duas outras obras de Agnaldo que apresentam também uma criança, de braços abertos projetados para o alto, posicionada diante do corpo da mãe.

Apesar da origem humilde e da ausência de educação formal, é importante ressaltar que Agnaldo se inseriu no sistema das artes poucos anos após começar a esculpir suas próprias obras. Ele expôs em importantes galerias do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador e estabeleceu contato e diálogos com muitos outros artistas que também frequentavam e expunham nesses espaços.

type of reference expected from someone with his racial and socio-economic profile. A deeper analysis of his trajectory and works has revealed a curious and attentive artist who conquered the modernity that was being experienced and shared with other professional colleagues, subverting the delimited place that critics and curators sought to impose on him – a movement that persists to this day.

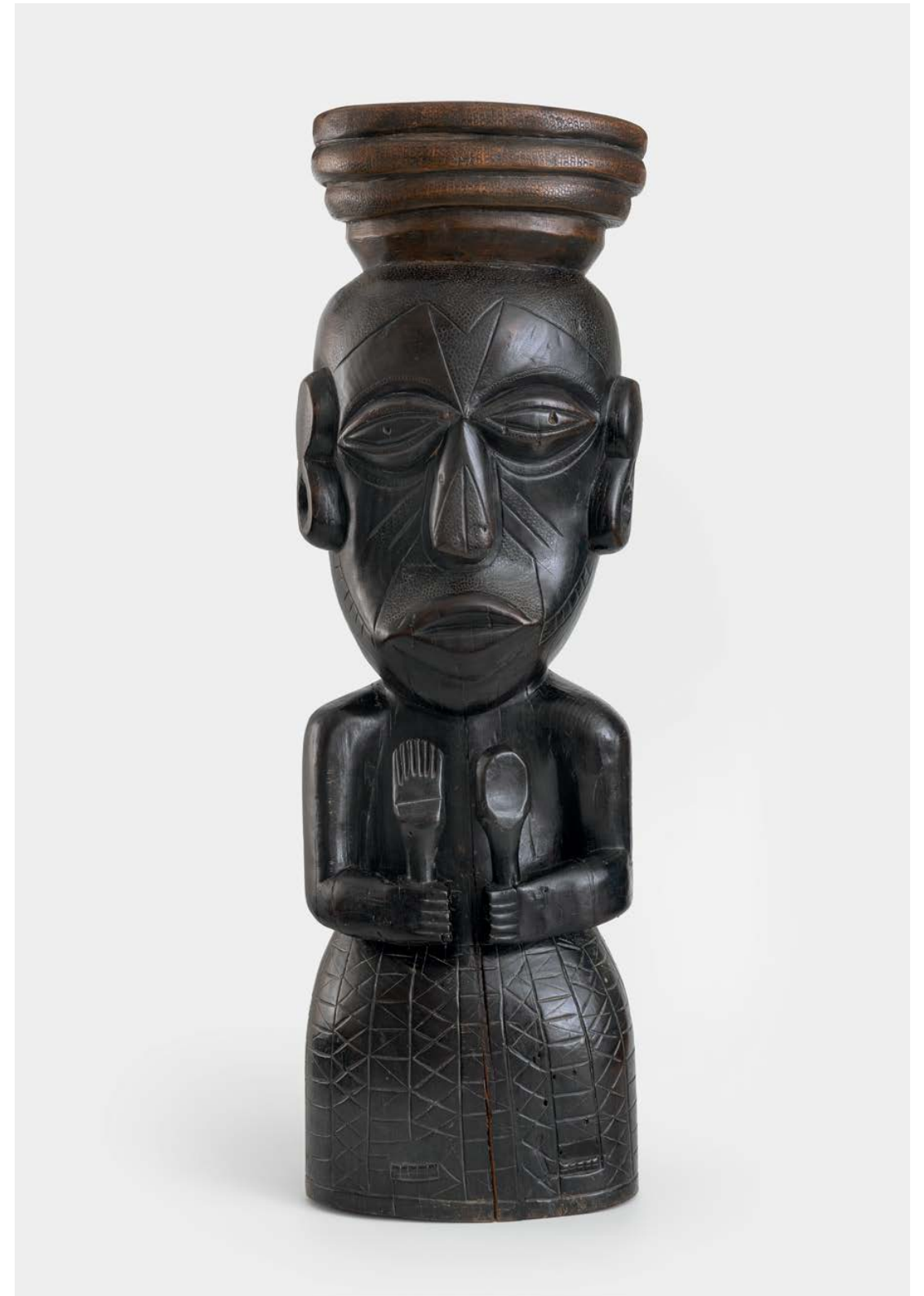
Cabe destacar, ainda, que a iniciação artística de Agnaldo se deu no ateliê de Mário Cravo Júnior, local que agregava artistas e intelectuais de diferentes partes do Brasil e do mundo, além de ter sido um espaço repleto de obras de arte e de ferramentas de trabalho e que dispunha de uma biblioteca.

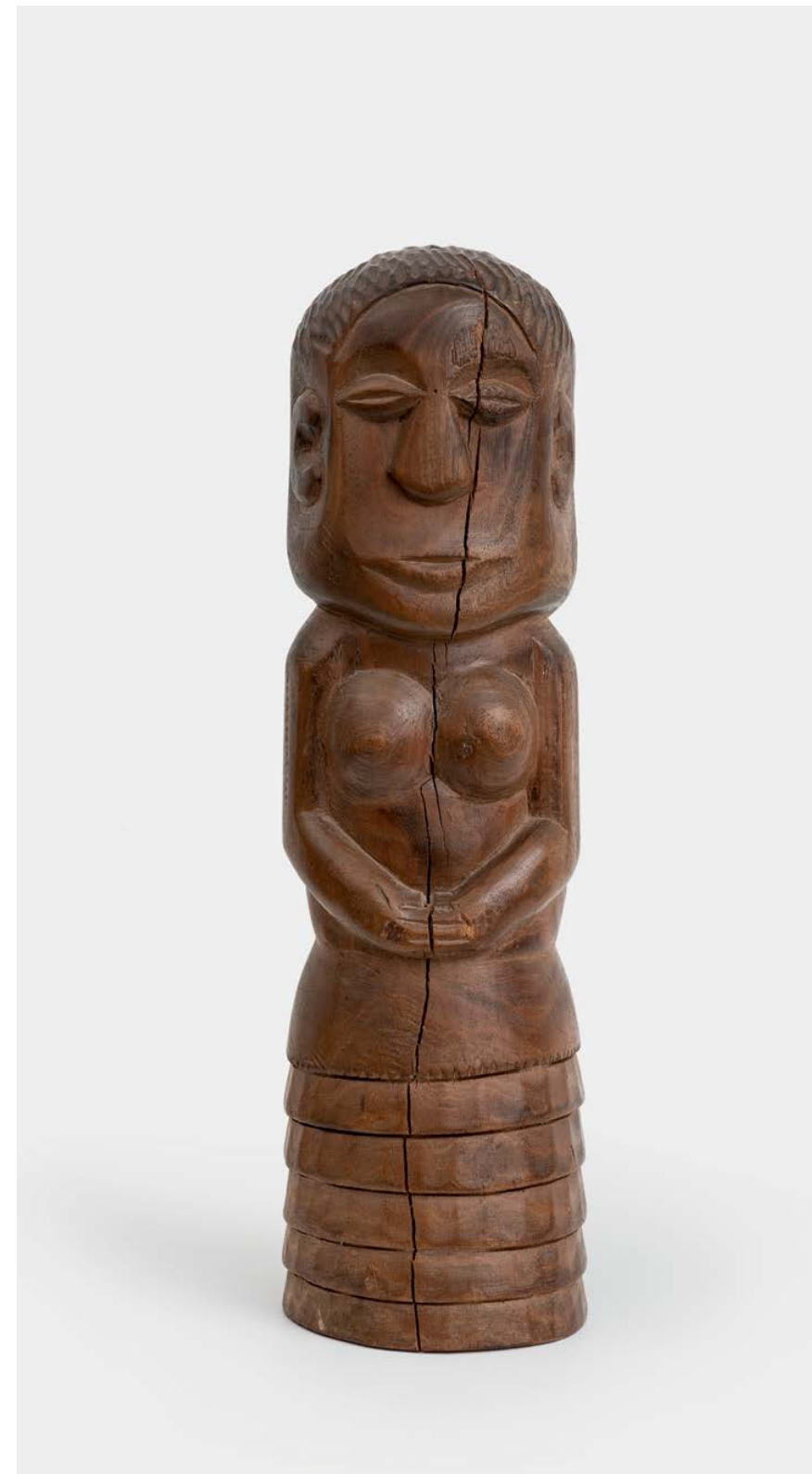
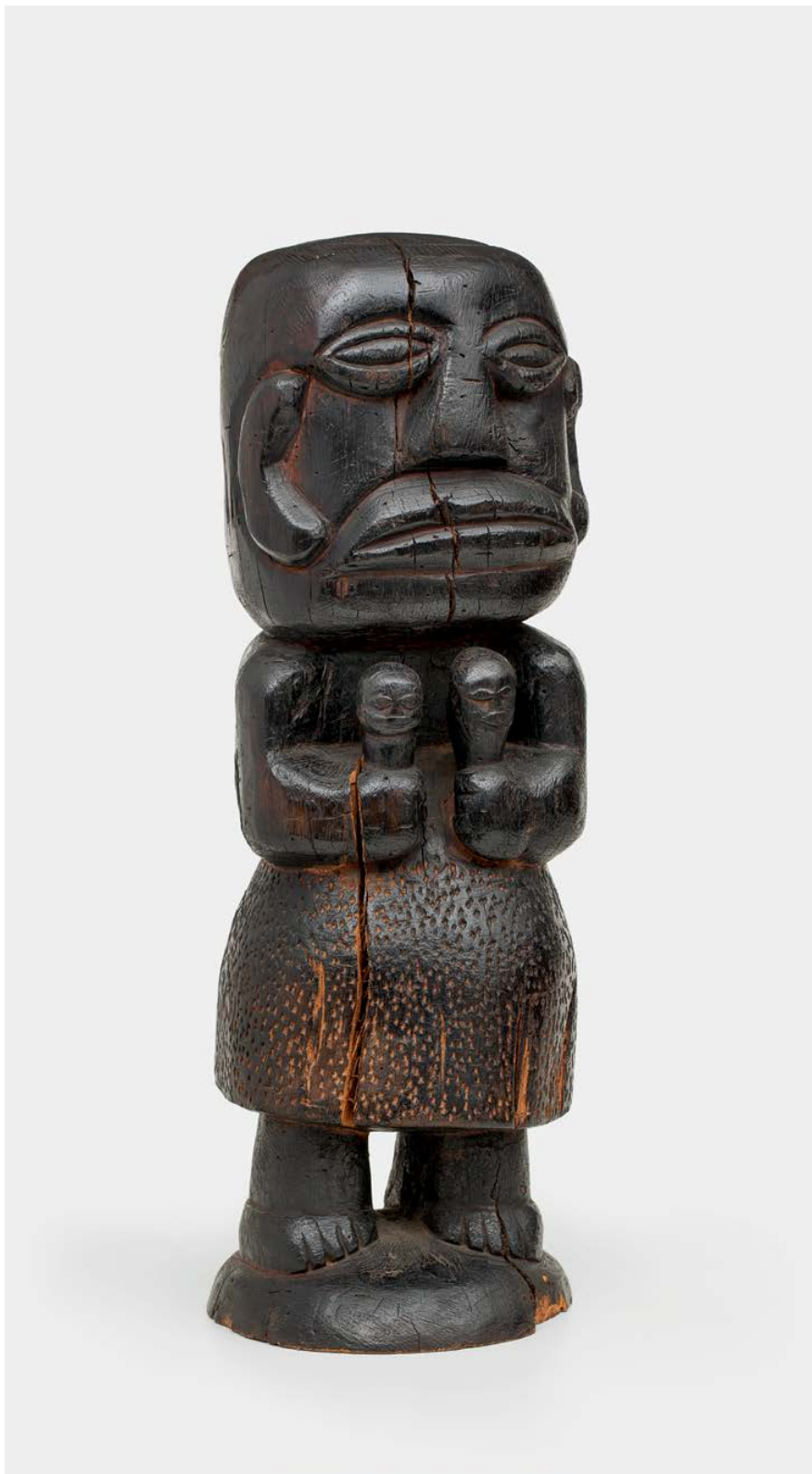
A ainda recorrente interpretação da obra de Agnaldo pela via do inconsciente ou por uma ancestralidade atávica tem tolhido o reconhecimento desse escultor como um artista moderno cujas referências não se limitaram àquelas esperadas de alguém com seu perfil racial e socioeconômico. A análise mais aprofundada de sua trajetória e de suas obras tem revelado um artista curioso e atento, que conquistou a modernidade que estava sendo vivenciada e compartilhada também com outros colegas de profissão, subvertendo o lugar delimitado que críticos e curadores buscavam lhe impor – um movimento que persiste até hoje.

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
100 × 32 × 30 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo



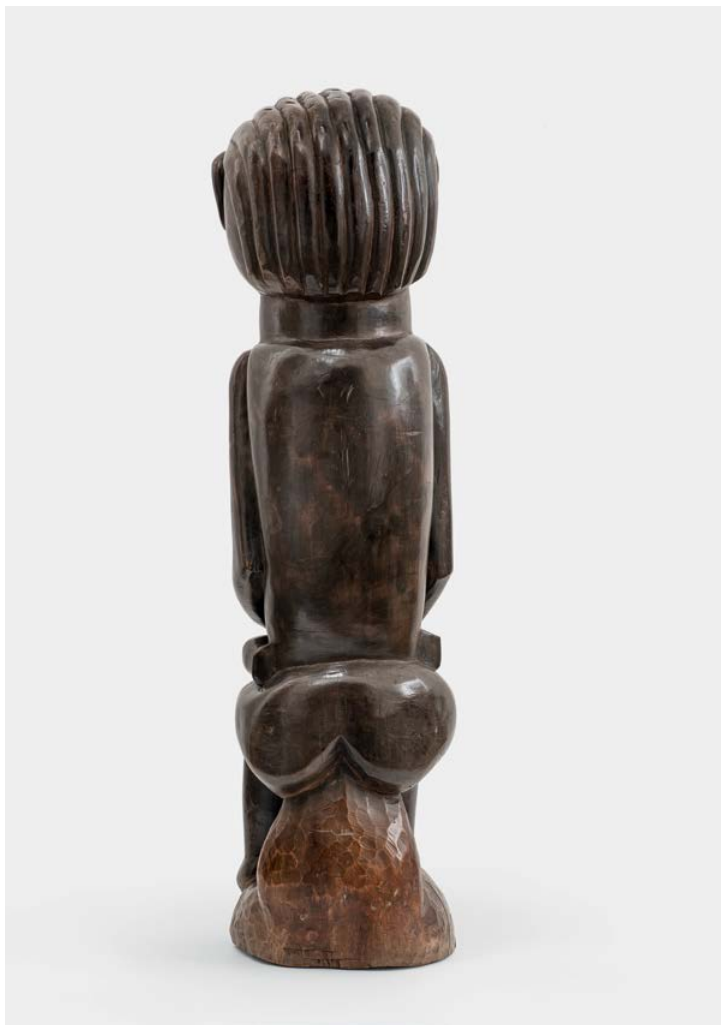
Vendedeira de
acarajé
Acarajé Vendor
c. 1958
madeira
wood
68,8 × 22 × 18 cm
Acervo [Collection
of] Museu de Arte
Brasileira – MAB/
FAAP





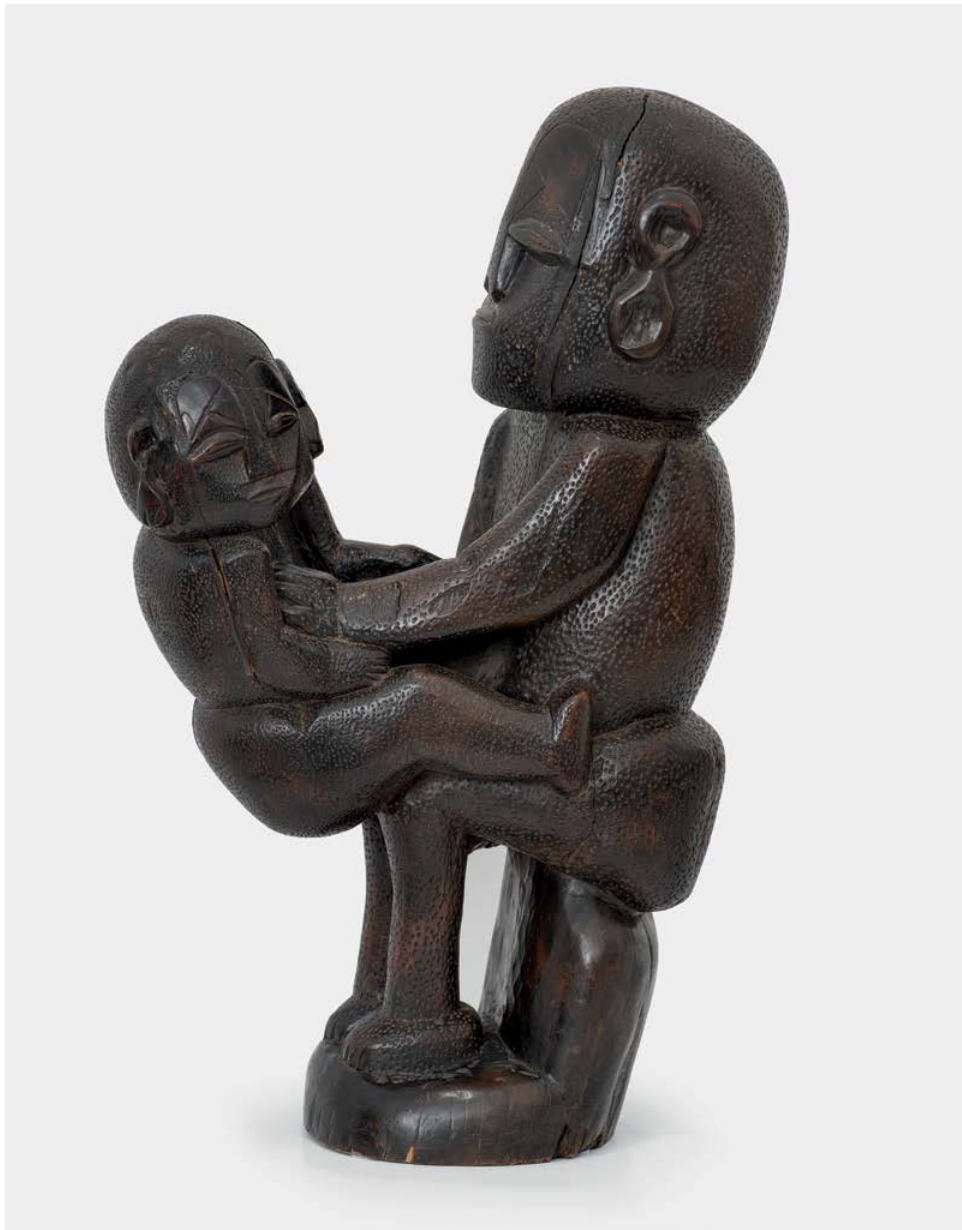
Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
45 × 15 × 15 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
49,5 × 14 × 14 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo



Maternidade
Maternity
c. 1960
madeira
wood
96 × 25 × 28 cm
Coleção
[Collection] Edmar
Pinto Costa

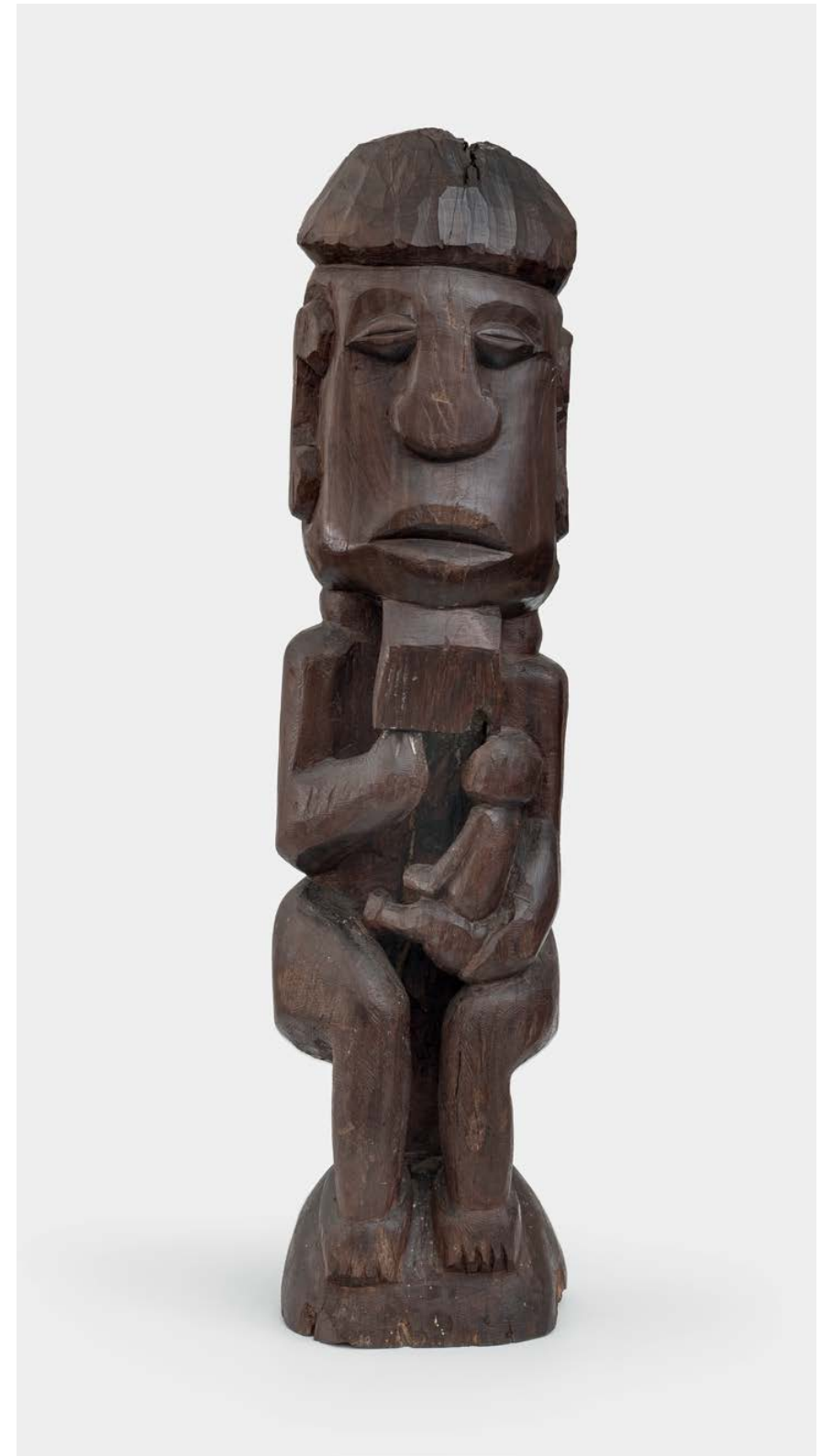


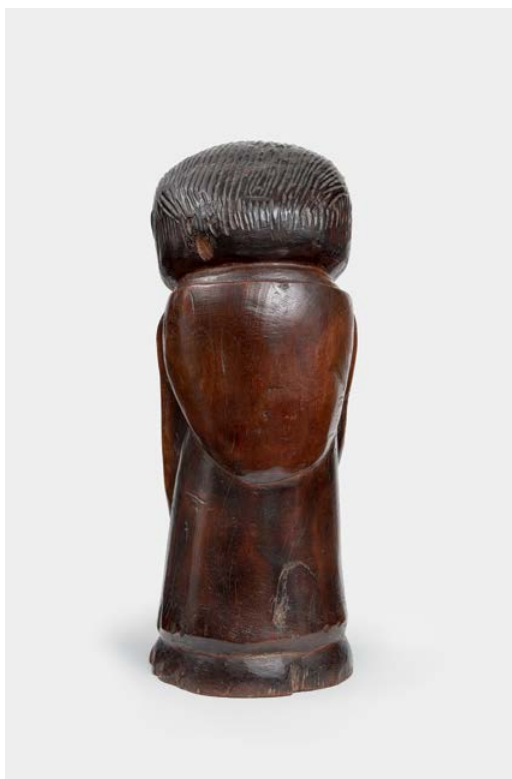


Pai e filha
Father and
Daughter
c. 1955
madeira
wood
73 × 22 × 43 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia

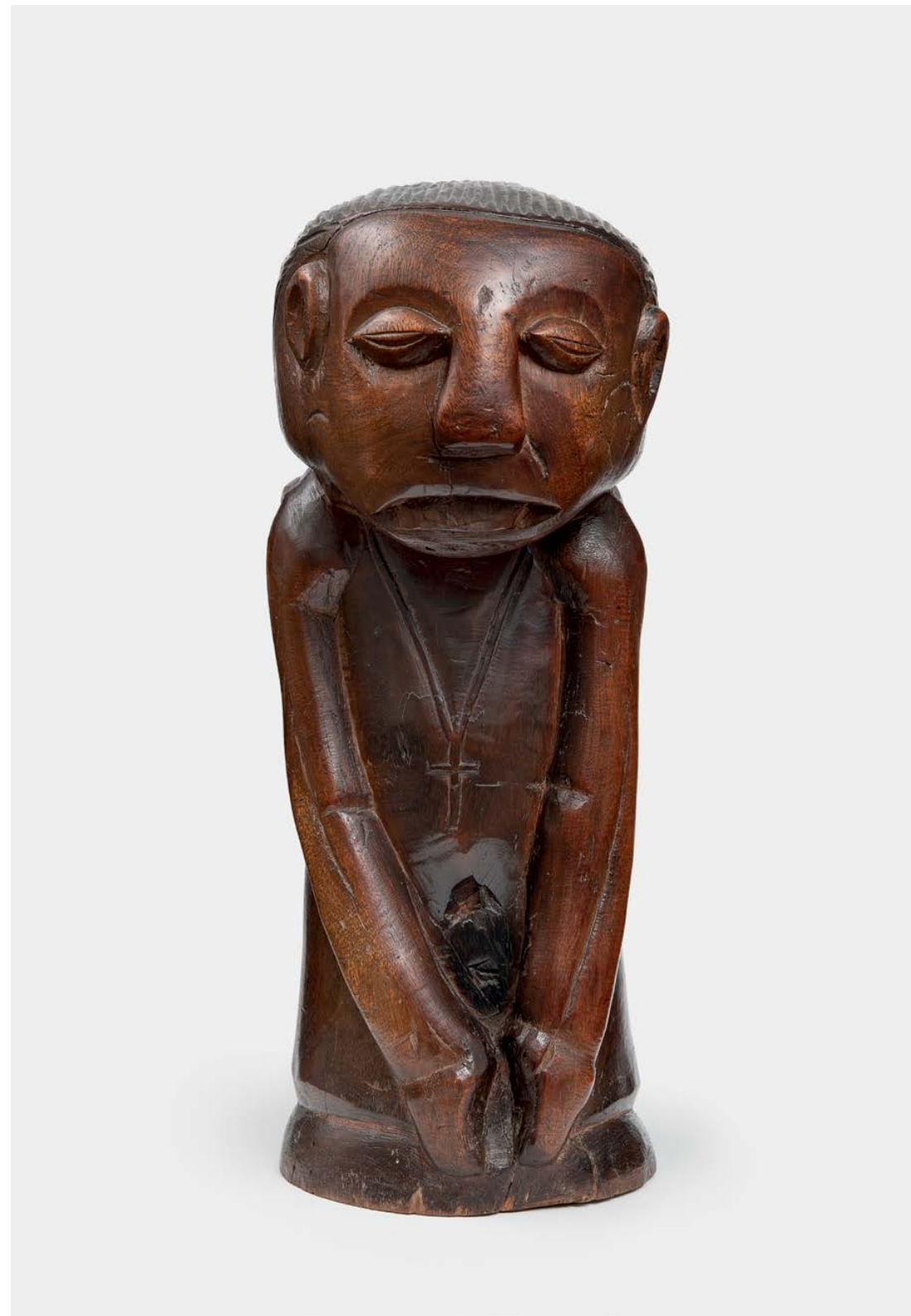


Título não
identificado
Unidentified title
1958
madeira
wood
82 x 20 x 15,5 cm
Coleção [Collection]
Paolo Vigna





Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
49 × 20 × 28 cm
Coleção [Collection]
Orandi Momesso

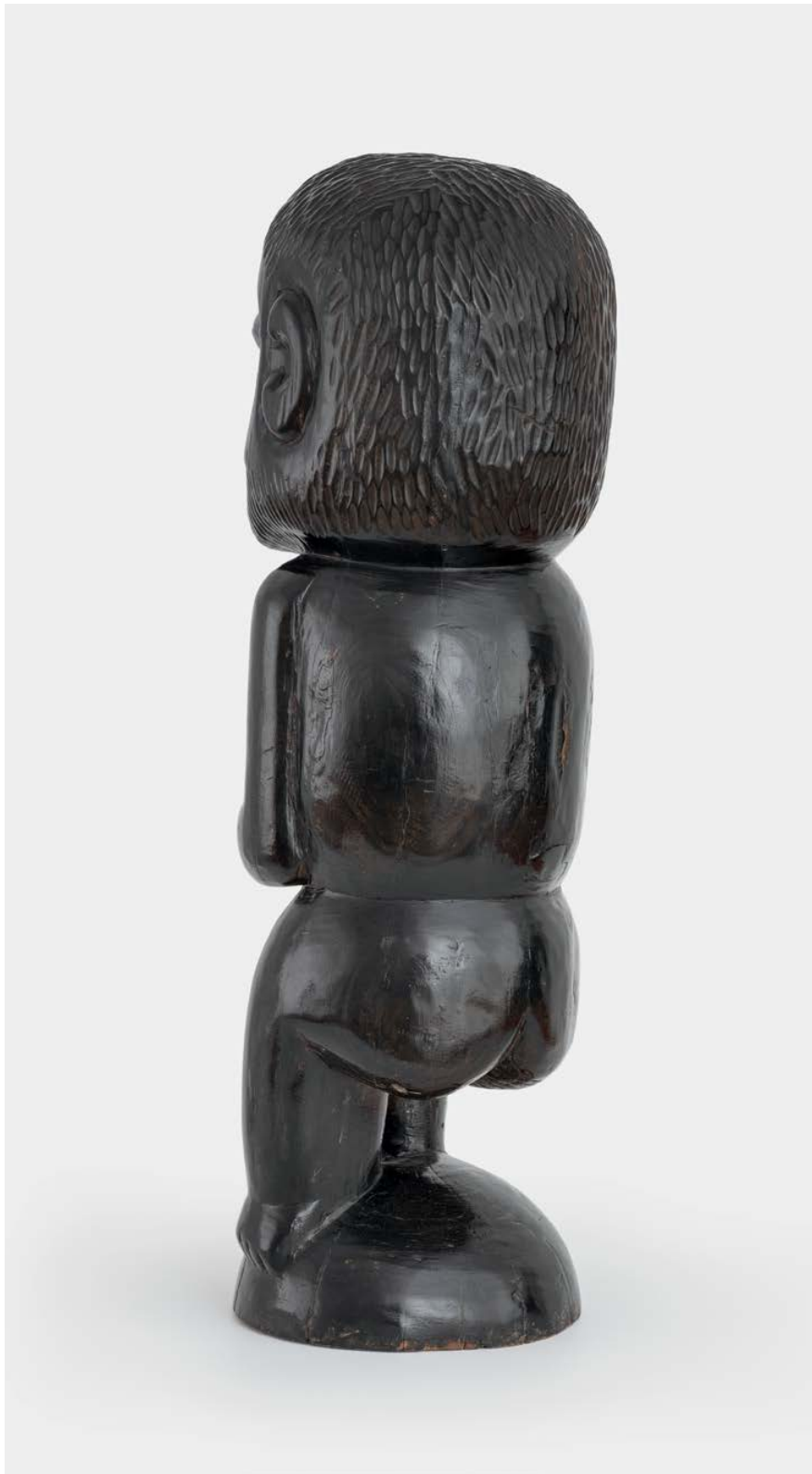




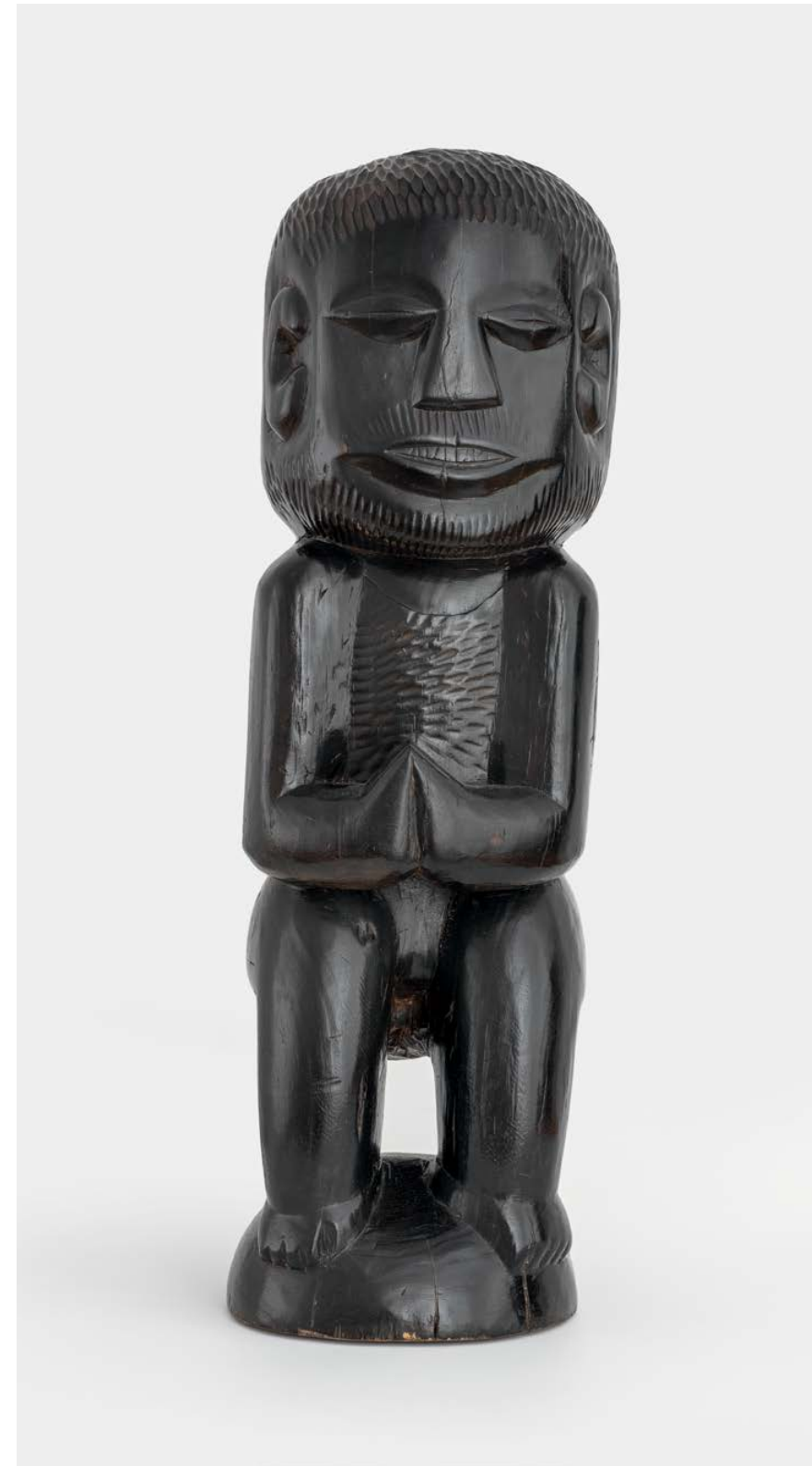
Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
58,5 × 19,5 × 21 cm
Acervo [Collection]
Alfio Lagnado

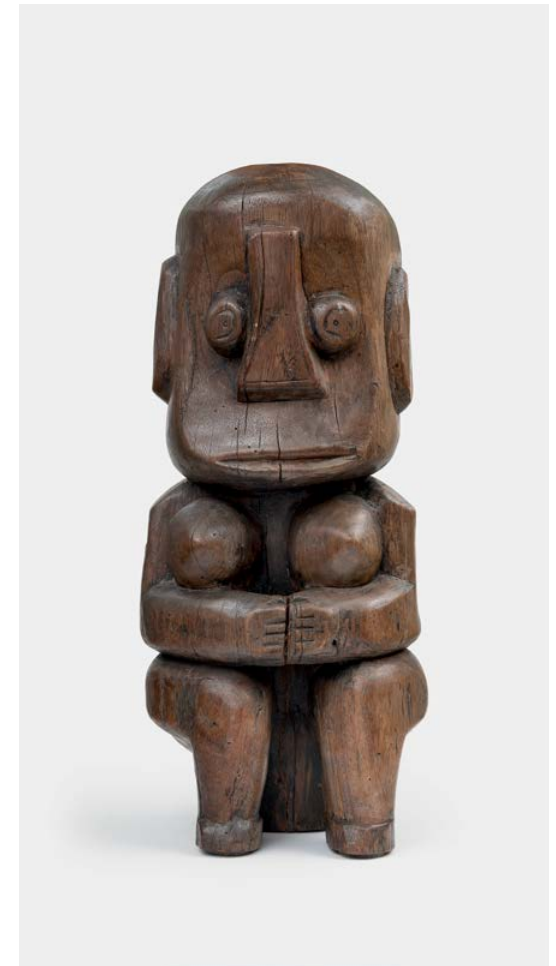
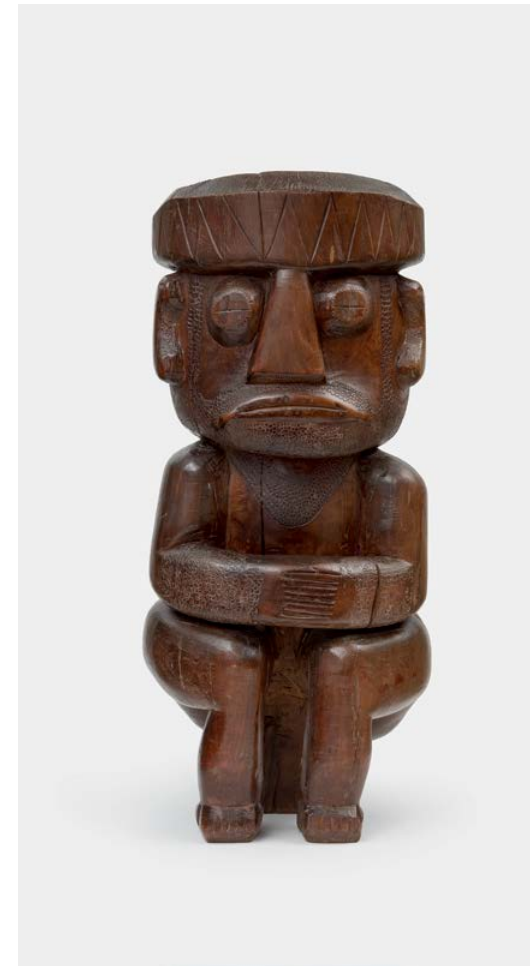
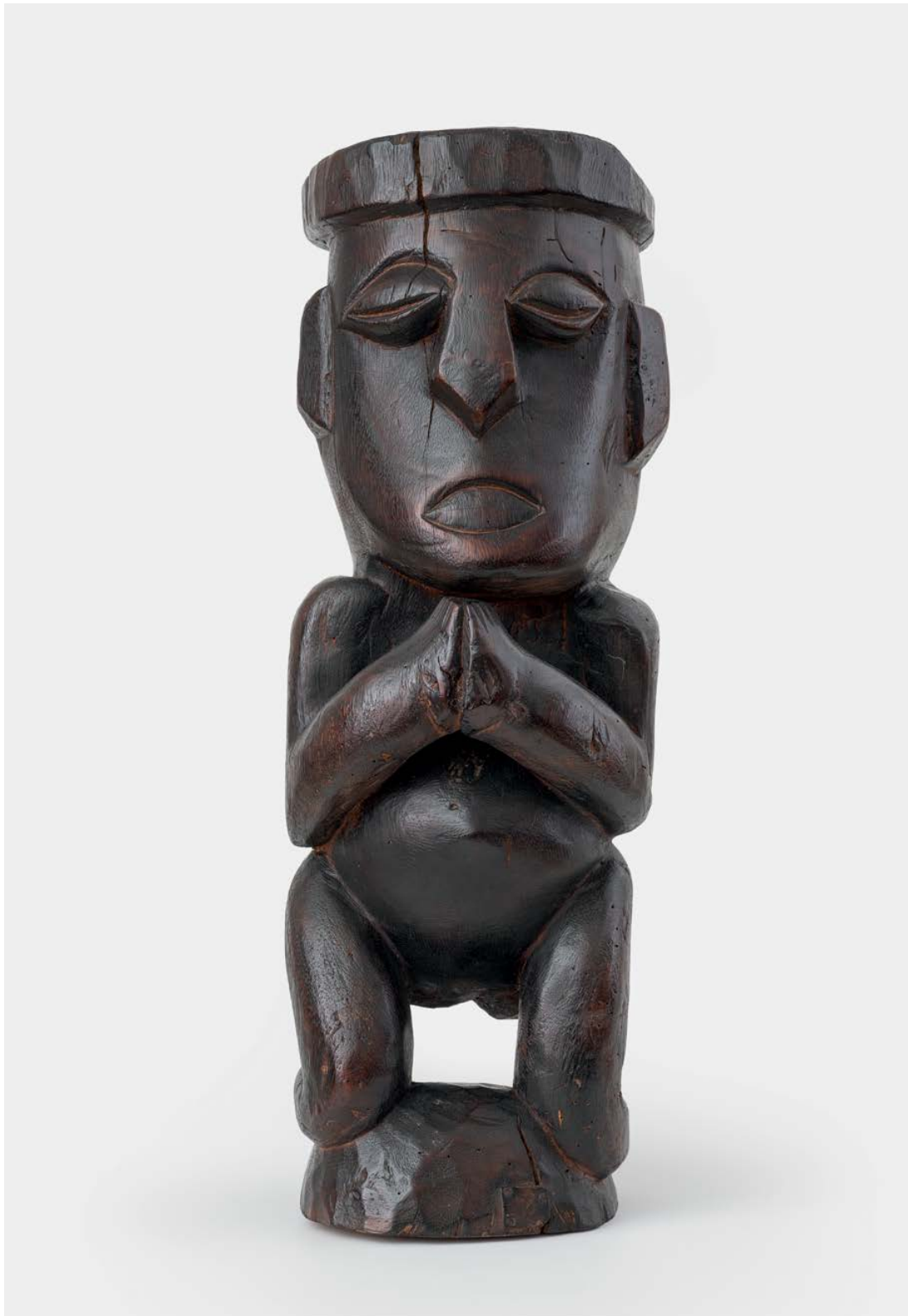
Título não
identificado
Unidentified title
1962
madeira, fios de
algodão e dentes
(o adereço não
foi inserido
pelo artista)
wood, cotton yarn
and teeth
(the adornment
was not put on by
the artist)
37 × 17 × 15 cm
Coleção [Collection]
Instituto Lina Bo e
P.M. Bardi.





Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
76 × 22 × 23 cm
Coleção [Collection]
Rafael Moraes

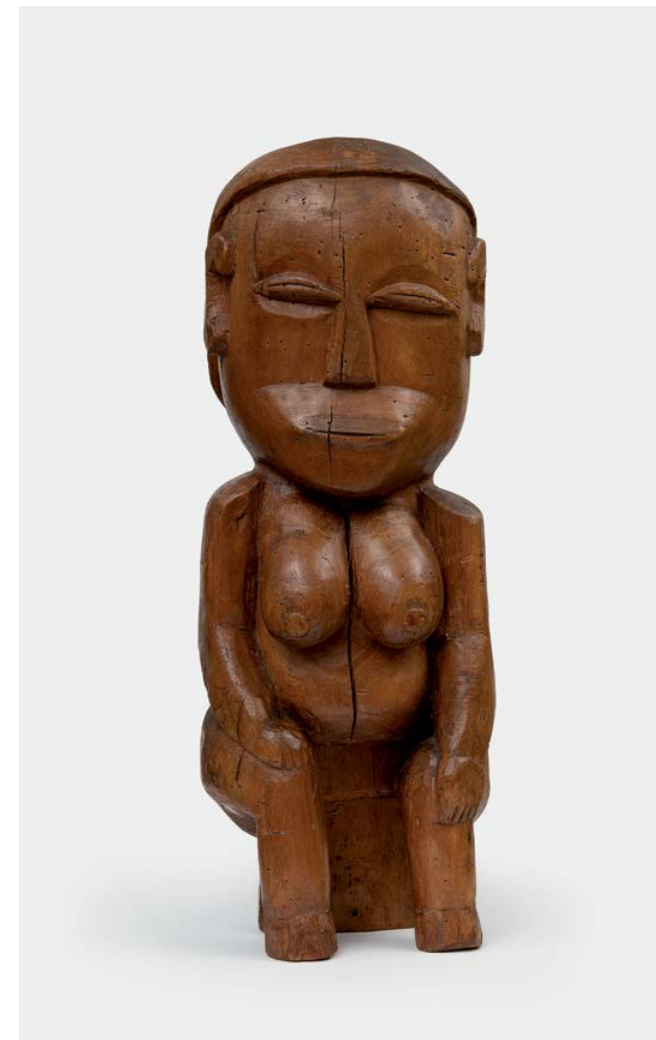
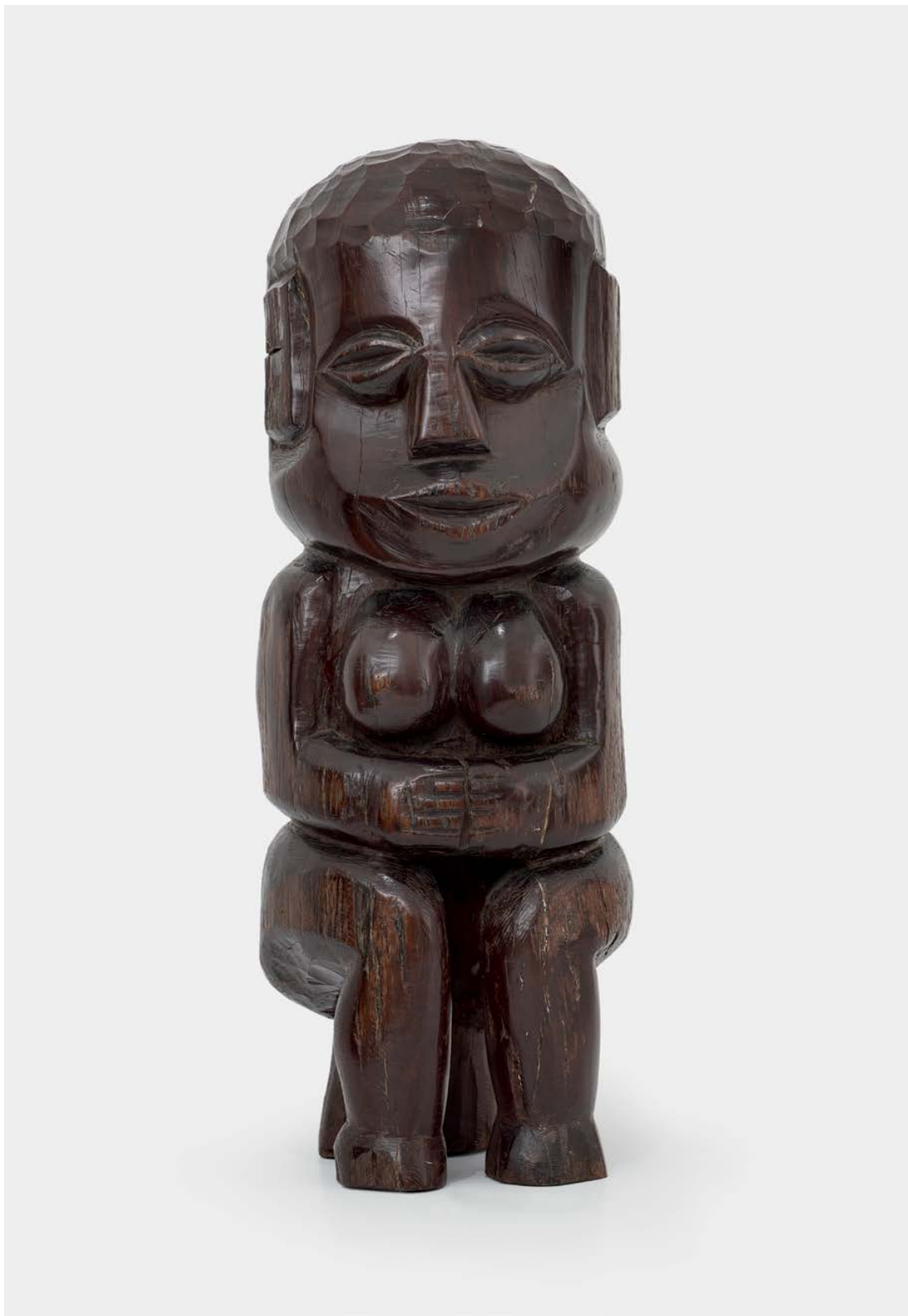




Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
51,5 × 17 × 20 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
46 × 20 × 15 cm
Coleção [Collection]
Reynaldo Abucham

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
49 × 19 × 16 cm
Coleção [Collection]
Reynaldo Abucham



Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
45 × 15 × 15 cm
Coleção particular
[Private collection],
São Paulo

Título não
identificado
Unidentified title
data não identificada
unidentified date
madeira
wood
49 × 19 × 16 cm
Coleção [Collection]
Reynaldo Abucham



Petite Galerie,
Rio de Janeiro, 1957.
Da esquerda para
a direita: Oswaldo
Goeldi, Agnaldo
Manuel dos Santos,
Pedro Manuel-
Gismondi, Roberto
de Lamônica,
Otávio Araujo, mulher
não identificada e
Fernando Romani.
Fotógrafo não
identificado.

Petite Galerie,
Rio de Janeiro, 1957.
From left to right:
Oswaldo Goeldi,
Agnaldo Manuel
dos Santos, Pedro
Manuel-Gismondi,
Roberto de
Lamônica, Otávio
Araujo, unidentified
woman, and
Fernando Romani.
Unidentified
photographer.

Carving a Trajectory

1926

Agnaldo Manuel dos Santos, filho de Inácio dos Santos e de Teodora Dionísia dos Santos, nasce no dia 10 de dezembro, na Ilha de Itaparica, Bahia.

Agnaldo Manuel dos Santos, son of Inácio dos Santos and Teodora Dionísia dos Santos, is born on December 10, on the Itaparica Island, Bahia.

1946

Muda-se para Salvador, capital do estado, em busca de melhores oportunidades de vida.

He moves to Salvador, capital of the state of Bahia, in search of better opportunities.

** This chronology is the partial result of ongoing research and does not intend to include all of Agnaldo's national and international exhibitions or even exhaust the artist's biographical data. Errors, gaps, and inaccuracies have marked the process of documenting Agnaldo's life and career. Those flaws result from the narratives created about him, in other words, from the modernity he was granted.*

Esculpiendo uma trajetória

1947

Ao procurar emprego, encontra o artista Mário Cravo Júnior, começa a trabalhar como vigia em seu ateliê, no Porto da Barra, e logo depois se torna seu assistente.

When looking for a job, he meets the artist Mário Cravo Júnior and starts working in his studio in Porto da Barra as a watchman and soon after as his assistant.

1953

Começa a produzir as suas próprias esculturas.

Starts producing his sculptures.

1956

Participa do VI Salão Baiano de Belas Artes, em Salvador, no qual é laureado com o 2º Prêmio.

Participa da mostra coletiva *Artistas modernos da Bahia*, realizada na Galeria Oxumaré, em Salvador.

** Esta cronologia é o resultado parcial de uma pesquisa em andamento e não tem a pretensão de incluir todas as participações de Agnaldo em exposições nacionais e internacionais, nem mesmo a de esgotar os dados biográficos do artista. O processo de documentação da vida e da obra de Agnaldo vem sendo marcado por erros, lacunas e imprecisões, e está claramente associado às narrativas criadas a seu respeito, ou seja, à modernidade que lhe foi consentida.*

Bahia, 3 de Maio de 1957

Sr. Diretor ou Presidente, ou quem estiver a disposição desta, para responder-me.

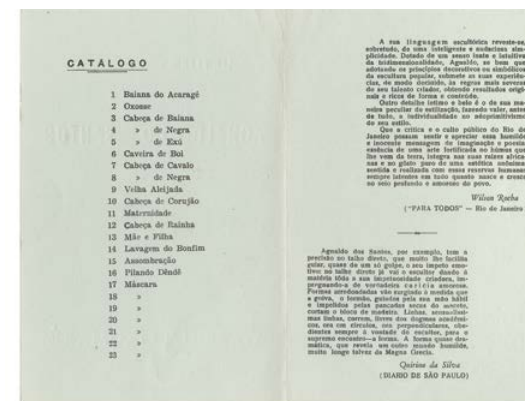
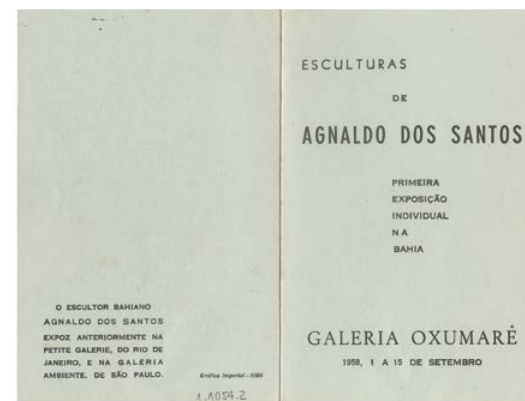
A atenção desta, é para dizer que Agnaldo M. dos Santos, ficou completamente esquecido do prazo, de se inscrever na Bienal, por falta de experiência, pela primeira vez, e também porque meus amigos, não quiseram me e hoje que perguntei a Placido Bravo quando ele ia mandar os trabalhos dele, para eu mandar os meus junto com os dele, e ele disse-me que ia mandar em Abril, então perguntei-me se eu já tinha me inscrito, eu disse que não, ele me disse que não tinha mais tempo, e agora venho por meio desta perguntar se posso mandar a minha inscrição, junto com os trabalhos, porque tenho aí, 4 trabalhos da exposição anterior, mais só que ria deixar aí, dois e mandar daqui mais dois, se caso os senhores aceitarem ainda a minha inscrição, deixarei aí, o pilando dende, e mãe e filha, espero uma resposta qualquer, e que mande-me dizer quando posso mandar, as inscrições seguidas dos trabalhos.

Sem mais, desde já, fico muito agradecido, e esperando vossas Ordens.

Troca de correspondências entre Agnaldo Manuel dos Santos e Arturo Profili, então secretário da Bienal de São Paulo, na ocasião da participação do escultor na IV edição do evento, em 1957.

Letters exchanged between Agnaldo Manuel dos Santos and Arturo Profili, then secretary of the Bienal de São Paulo, on the occasion of the sculptor's participation in the 4th edition of the event, in 1957.

Prospecto da primeira exposição individual de Agnaldo Manuel dos Santos na Bahia. Galeria Oxumaré, Salvador, Bahia, 1958. Prospectus for Agnaldo Manuel dos Santos' first solo exhibition in Bahia. Oxumaré Gallery, Salvador, Bahia, 1958.



Tem sua primeira exposição individual, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Participates in the VI Salão Baiano de Belas Artes, in Salvador, where he is awarded the 2nd Prize.

Participates in the collective exhibition *Artistas modernos da Bahia*, held at Galeria Oxumaré, in Salvador. He has his first solo exhibition, at Petite Galerie, in Rio de Janeiro.

1957 Participa da exposição *Artistas da Bahia*, organizada pela revista *Habitat* no Museu de Arte Moderna, em São Paulo.

Participa da IV Bienal de São Paulo e ganha o Prêmio de Escultura pela obra *Pilando dende*. Participa da exposição coletiva *Nós e as artes populares*, na Galeria Oxumaré, em Salvador. Participates in the exhibition *Artistas da Bahia*, organized by *Habitat* magazine at the Museu de Arte Moderna in São Paulo.

Participates in the 4th Bienal de São Paulo and wins the Sculpture Prize for his work *Pilando dende*.

Participates in the group exhibition *Nós e as artes populares* at Galeria Oxumaré, Salvador, Bahia.

1958 Casa-se com Ernestina e tem seu primeiro filho. Primeira exposição individual na Bahia, na Galeria Oxumaré, em Salvador. Exposição individual na Galeria Gea, no Rio de Janeiro. Primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Ambiente. Participa de exposição coletiva na Galeria Forte de Monte Serrat, em Salvador. He marries Ernestina and they have their first child.

First solo exhibition in Bahia, at Galeria Oxumaré, in Salvador.

Solo exhibition at Galeria Gea, in Rio de Janeiro.

First solo exhibition in São Paulo, at Galeria Ambiente.

Participates in a group exhibition at Galeria Forte de Monte Serrat, in Salvador.

São Paulo, 11 de abril de 1957

Sr. Agnaldo Manuel dos Santos
Rua Garibaldi
Rio Vermelho-Corte Grande nº 4
S a l v a d o r

Prezado Senhor,

Com relação ao telegrama que nós lhe enviamos ontem, temos que informar-lhe que temos aqui as fichas que por sua conta preencheu o Sr. Caio Mourão, recebendo o nº. 180.

Trata-se de quatro trabalhos inscritos: Três Irmãos, Mãe e Filho, Cabeça e Pilando Dendê. O senhor nos comunica que quer deixar só dois trabalhos daqueles que aqui têm e, mandar da Baía mais dois. Portanto, guardaremos aqui, conforme sua carta, "Pilando Dendê e Mãe e Filho, deixando em suspenso "Três Irmãos e Cabeça", na espera que o senhor nos comunique todas as características das outras duas obras que vai mandar, e remeta as mesmas entre a semana imediatamente sucessiva a Pascoa.

Confiando ter seguido suas instruções, apresentamos atenciosas saudações.

Arturo Profili
Secretário Geral

Bahia, 28/9/57

Ilm^{es} Srs. diretores da IV Bienal
de São Paulo.

Agnaldo dos Santos, pede a
finezza de mandarem regressar
os trabalhos que foram rejeitados
na Bienal, que são, três irmãos
Cabeça de monstro, pai e filho,
mãe e filha, caçador matando
a cobra, para este endereço.
Praia do Botafogo 422 Apt^o 503
Rio de Janeiro, Distrito Federal,
aos cuidados de Paulo Coelho.

Peço que o amigo que enviar
as esculturas, envie de caminhão
para pagar, os trabalhos de-
verão chegar ao Rio até o dia
15 do corrente mes.

Sem mais, desde já fico
muito grato, pela fineza.

Agnaldo dos Santos.

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

Nasceu a 10 de Dezembro de 1926 em Itaparica (Bahia). Começou a esculpir quando trabalhava como ajudante no atelier de Mario Cravo.

Exposições: Salão Bahiano de Belas Artes, onde obteve o 2º premio. Iª Petite Galerie, Rio de Janeiro, 16 de Setembro de 1956. Iª Petite Galerie, Rio de Janeiro, 15 de Novembro de 1957. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1957. IV Bienal de São Paulo, São Paulo 1957.

Bahia, 4 de Janeiro de 58

Amigo Profilio

Faço estas linhas desejando-lhe votos de boas festas, e um feliz Ano Novo.

Profilio, o principal desta é para saber se está resolvido a venda do trabalho que está aí, porque se o comprador não quiz estou em vista de outro aqui.

Profilio desculpe a franqueza pois estou apertado pela importância pois vou casar-me no fim deste mês, e estou precisando. Não me esqueci do seu trabalho que você esqueci do seu trabalho Aldemir me falou, do estilo do de

Profilio, se você puder adquirir este dinheiro até o dia 10 para chegar em minha mão mais ou menos no dia 15 deste mês ou eu lhe envio trabalho de presente para quando eu for este, ou deixo aí em S. Paulo, para este ano esperar ao seu gosto, para você escolher

Abande pelo Banco, com este endereço. Rio Vermelho, Rua Garibaldi, Corti grande N° 4, no meu nome.

Sem mais espero resposta da mesma por estes dias, urgente. Agnaldo.

IVBSP-2032

São Paulo, 15 de janeiro de 1958

Meu caro Agnaldo,

Acabo de receber sua carta de 4 do corrente e lamento ter que informar-lhe que o comprador desistiu de adquirir sua peça. Para dizer a verdade, aconteceu que o comprador queria dá-la de presente a esposa dele mas antes de comprar a peça desquitou. No meio dessa tragedia familiar entrou o Pilando Dênde. Vamos vêr si teremos outras oportunidades. Em todo caso mandei encaixotar sua peça e estou esperando que você me diga onde devo mandá-la.

Muito obrigada pela sua amabilissima oferta que espero merecer em outra oportunidade, e muitos votos para seu próximo casamento.

Um cordial abraço de,

Publicações sobre a atividade do artista (cartas, endereços etc.)

ARQUIVOS HISTÓRICOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Ficha de informação


Nome: Agnaldo Manuel dos Santos, carido
 Pêso: Santos dos Santos - Tradição e Renovação da Arte
 Lugar e data de nascimento: Paulista - São Paulo - 11 de Novembro de 1928
 Outros (profissão, atividades, prêmios, etc.): arquiteto - pintor

Estados Unidos e Índia

Prêmios: VI Salão Paulista de Belas Artes - 1º prêmio

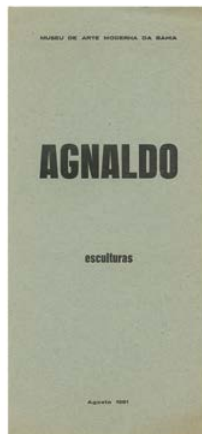
Compreensões com galerias

Outras atividades (colocações e jantins, ilustrações para livros, revistas, desenhos, cartões etc.)

 ASSINATURA: Agnaldo Manuel dos Santos
 DESENERO: Paulista - São Paulo - 15 de Janeiro de 1958

DATA: 15 de Janeiro de 1958

Exposições de grupo e outras participações (data e lugar): Salão Paulista de Belas Artes - 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 3848, 3849, 3850, 3851, 3852, 3853, 3854, 3855, 3856, 3857, 3858, 3859, 3860, 3861, 3862, 3863, 3864, 3865, 3866, 3867, 3868, 3869, 3870, 3871, 3872, 3873, 3874, 3875, 3876, 3877, 3878, 3879, 3880, 3881, 3882, 3883



Capa do prospecto da exposição individual *Agnaldo: Esculturas*, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia e curadoria de Lina Bo Bardi. Salvador, Bahia, 1961.

Cover of the brochure for the solo exhibition *Agnaldo: Esculturas*, held at the Museum of Modern Art of Bahia and curated by Lina Bo Bardi. Salvador, Bahia, 1961.

1959

Exposição individual na Galeria Ralf, em Salvador.

Participa do VIII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Participa da exposição de artistas modernos da Bahia, realizada na Universidade Federal da Bahia (UFBA), por ocasião do IV Colóquio Luso-Brasileiro, em Salvador.

Solo exhibition at Galeria Ralf, in Salvador.

Participates in the VIII Salão Nacional de Arte Moderna, in Rio de Janeiro.

Participates in the exhibition of modern artists from Bahia, held at the Federal University of Bahia (UFBA), during the IV Colóquio Luso-Brasileiro, in Salvador.

1960

Assina contrato de exclusividade com a Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

Participa de exposição com o pintor Marques de Sá na mesma Petite Galerie. He signs an exclusive contract with Petite Galerie in Rio de Janeiro.

Participates in an exhibition with the painter Marques de Sá at Petite Galerie.

1961

Exposição individual *Agnaldo: Esculturas*, organizada por Lina Bo Bardi e realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Participa de exposição coletiva no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro.

Participa do Salão Nacional de Arte Moderna e tem uma obra adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes.

Individual exhibition *Agnaldo: Esculturas*, organized by Lina Bo Bardi and held at the Museu de Arte Moderna of Bahia.

Participates in a group exhibition at the Instituto Brasil-Estados Unidos in Rio de Janeiro.

Participates in the Salão Nacional de Arte Moderna and has one of his works acquired by the Museu Nacional de Belas Artes.

1962

Participa da exposição *Brazilian Folk Art: Yesterday and Today*, realizada no Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.

Agnaldo morre na cidade de Salvador, em 26 de abril de 1962, deixando a esposa e três filhos.

Participa de exposição com Abelardo Zaluar na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.



Capa da edição n. 12 da revista nigeriana *Black Orpheus*, publicada em 1963.

Cover of issue #12 of the Nigerian journal *Black Orpheus*, published in 1963.

1963

Exposição individual na Galeria Querino, em Salvador.

Uma obra sua é capa da edição nº 12 da revista nigeriana *Black Orpheus*.

O crítico e professor alemão Ulli Beier publica um texto sobre Agnaldo na edição nº 13 da revista nigeriana *Black Orpheus*.

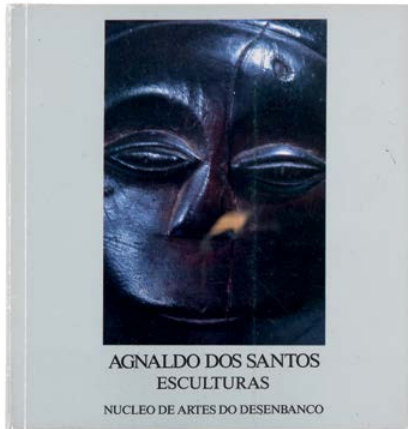
O crítico e médico Clarival do Prado Valladares publica “Agnaldo Manuel dos Santos: Origin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor”, considerado o primeiro ensaio crítico sobre a vida e a obra do artista.

Solo exhibition at Galeria Querino, in Salvador.

A work by him features on the cover of issue #12 of the Nigerian journal *Black Orpheus*.

The German critic and professor Ulli Beier publishes a text about Agnaldo in issue #13 of the Nigerian journal *Black Orpheus*.

The critic and physician Clarival do Prado Valladares publishes “Agnaldo Manuel dos Santos: Origin, Revelation and Death of a Primitive Sculptor”, considered the first critical essay on the artist’s life and work.



Catálogo da exposição Individual *Agnaldo dos Santos: Esculturas*, realizada no Núcleo de Artes do Desenbanco e com curadoria de Sylvia Menezes de Athayde. Salvador, Bahia, 1988.

Catalog of the Individual exhibition *Agnaldo dos Santos: Esculturas*, held at the Núcleo de Artes do Desenbanco and curated by Sylvia Menezes de Athayde. Salvador, Bahia, 1988.

1966

Ao lado de Rubem Valentim e de Heitor dos Prazeres, representa o Brasil no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal, e sua obra *Cabeça de animal* é contemplada com o prêmio de escultura.

Exposição individual, em sala especial *hors concours*, na I Bienal da Bahia, realizada no Convento do Carmo, em Salvador. Together with Rubem Valentim and Heitor dos Prazeres, he represents Brazil at the First World Festival of Black Arts, in Dakar, Senegal, and his work *Cabeça de animal* is awarded the prize for sculpture.

Solo exhibition, in a special *hors concours* room, at the I Bienal da Bahia, held at Convento do Carmo, in Salvador.

1977

Fotografias de suas obras são exibidas no Segundo Festival de Artes e Cultura Negra (FESTAC 77), em Lagos, Nigéria. Photographs of his works are exhibited at the Second Festival of Black Arts and Culture (FESTAC 77) in Lagos, Nigeria.

1988

Exposição individual *Agnaldo dos Santos: Escultura* no Núcleo de Artes do Desenbanco, em Salvador, com curadoria de Sylvia Menezes de Athayde.

Participa da exposição coletiva *A mão afro-brasileira*, com curadoria de Emanuel Araujo e realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

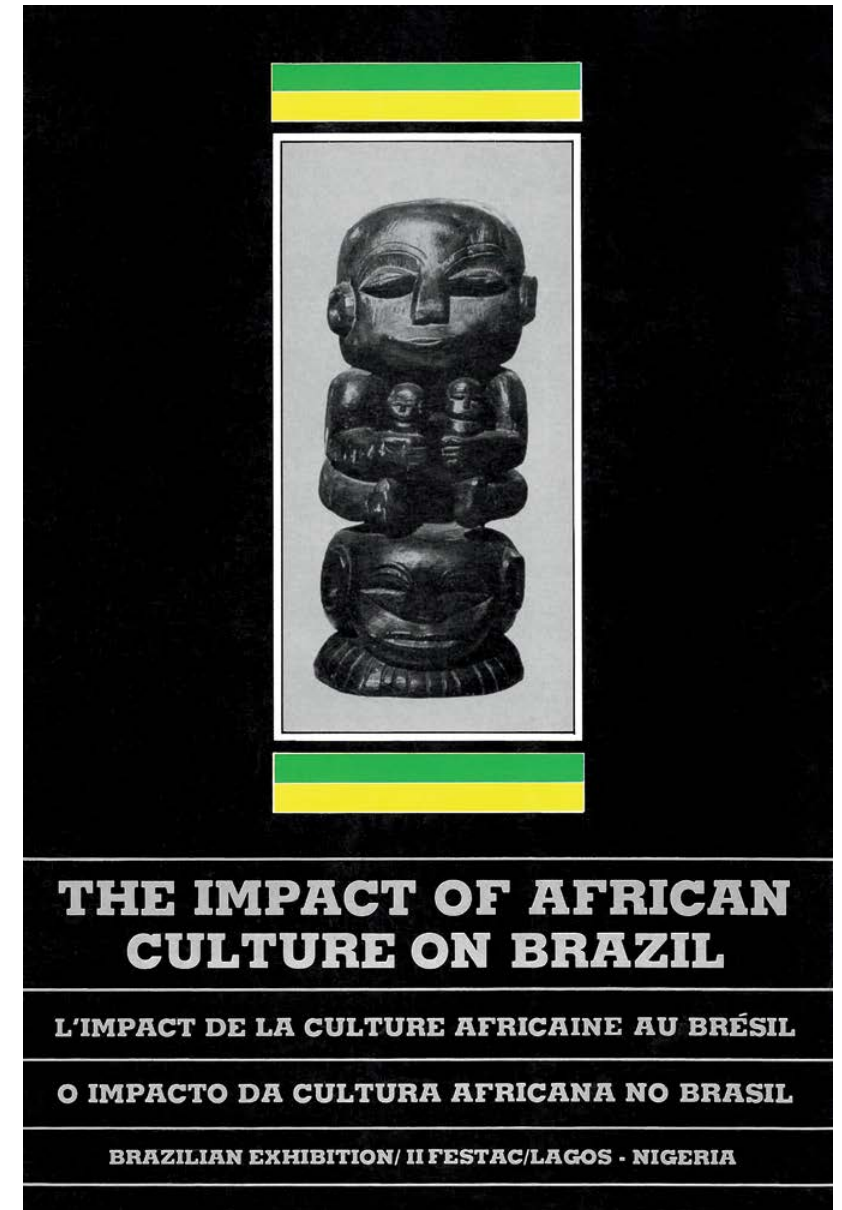
Solo Exhibition *Agnaldo dos Santos: Escultura* at the Núcleo de Artes do Desenbanco, in Salvador, curated by Sylvia Menezes de Athayde.

Participates in the group exhibition *A mão afro-brasileira*, curated by Emanuel Araujo and held at the Museu de Arte Moderna in São Paulo.

1992

Exposição individual *Agnaldo Manuel dos Santos: O inconsciente revelado*, com curadoria de Emanuel Araujo e realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Solo exhibition *Agnaldo Manuel dos Santos: O inconsciente revelado*, curated by Emanuel Araujo and held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Capa do catálogo da exposição *O impacto da cultura africana no Brasil*, que representou o país no Segundo Festival de Artes e Cultura Negra. Lagos, Nigéria, 1977.

Cover of the catalog of the exhibition *The Impact of African Culture on Brazil*, which represented the country at the Second Festival of Black Arts and Culture. Lagos, Nigeria, 1977.

AGNALDO MANOEL DOS SANTOS

O Inconsciente Revelado



CONSCIÊNCIA

O volume da produção artística e intelectual na sociedade brasileira não guarda qualquer proporção com os segmentos que a compõem. A importância da contribuição histórica, política, social, econômica e especialmente cultural dos diversos grupos étnicos é sufocada pelos padrões estéticos determinados pela ideologia dominante.

Decorre dessa constatação que os painéis mais significativos da cultura negra na história brasileira sejam riscados pelos mesmos traços da tragédia que mutilam as manifestações de outros grupos, sem poder econômico nem expressão política organizada, aprisionados pela deformação estética da alienação.

São raros os intelectuais e artistas que, espremidos no largo sopé da pirâmide, obtêm a aceitação nos salões e nos textos que sacralizam a produção cultural, enquanto mantêm intacto o compromisso com as angústias e anseios de sua gente. O convite generoso que recebem é trocar de lado, compor-se com as academias, agilhoar-se às correntes artísticas da moda e, descaracterizados, ganhar a celebração de um verdadeiro talento, vivo representante da natureza morta.

Se insistem em refletir em sua obra os sonhos de cidadania e respeito que embalam sua gente, os intérpretes da maioria pagam preço dobrado: escorregam

para a marginalidade no fazer e no mostrar. Batem-lhes na cara as portas das escolas e os pórticos das galerias, dos auditórios, das redações.

Estas considerações não tratam de preconceitos. Falam de guerra. O dia da Consciência Negra poderia ser o dia da consciência plena. Uma reflexão séria e necessária sobre a cultura que se faz, quem a faz e a quem serve.

Abrir as portas da Pinacoteca para pintores negros do século XIX, nela armar Altares Emblemáticos de Rubem Valentim, mostrar o universo mágico das fotografias de Pierre Verger, nestes flagrantes entre Brasil e África, homenageá-lo como Cidadão Cultural, apresentar o poema visual-instalação de Regina Vater, Oxalá que dê bom tempo, sentir o Inconsciente Revelado deste grande tradutor da maior força da escultura afro-brasileira Agnaldo Manoel dos Santos, é como abrir as janelas da percepção para o que nos rodeia e não vemos, o que vemos e negamos.

A democratização do acesso aos bens culturais exige abrir portas e janelas para a arte paga das maiorias, à qual não é dada a permissão de existir, nem o direito de se mostrar. Estender à população o acesso ao fazer, a permissão e incentivo ao ver e aprender, é iniciar a longa demolição dos templos em que se celebra a alienação.

Adilson Monteiro Alves
Secretário de Estado da Cultura

Prospecto da exposição individual *Agnaldo Manoel dos Santos: O inconsciente revelado*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e curadoria de Emanuel Araujo. São Paulo, 1992.

Prospectus for the solo exhibition *Agnaldo Manoel dos Santos: O inconsciente revelado*, held at Pinacoteca do Estado de São Paulo and curated by Emanuel Araujo. São Paulo, 1992.

2000

Obras de Agnaldo participam de três módulos distintos da *Mostra do redescobrimento*, realizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo: “Negro de Corpo e Alma”, “Arte Popular” e “Arte Afro-brasileira”.

Works by Agnaldo participate in three distinct modules of the *Mostra do redescobrimento*, held at Ibirapuera Park, in São Paulo: “Negro de Corpo e Alma”; “Arte Popular” and “Arte Afro-brasileira”.

2004

O Museu Afro Brasil é inaugurado em São Paulo e desde então exhibe, de forma permanente, um conjunto de suas obras, com curadoria de Emanuel Araujo.

The Museu Afro Brasil was inaugurated in São Paulo and since then has exhibited permanently a selection of his works, curated by Emanuel Araujo.

2018

Participa da exposição coletiva *Histórias afro-atlânticas* no Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com curadoria de Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcz, Adriano Pedrosa e Tomás Toledo.

Participates in the group exhibition *Histórias afro-atlânticas* at the Museu de Arte de São Paulo and at the Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo, curated by Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcz, Adriano Pedrosa and Tomás Toledo.

2019

Exposição individual *Agnaldo Manoel dos Santos na SP-Arte*, em São Paulo. Solo exhibition Agnaldo Manoel dos Santos at SP-Arte, in São Paulo.

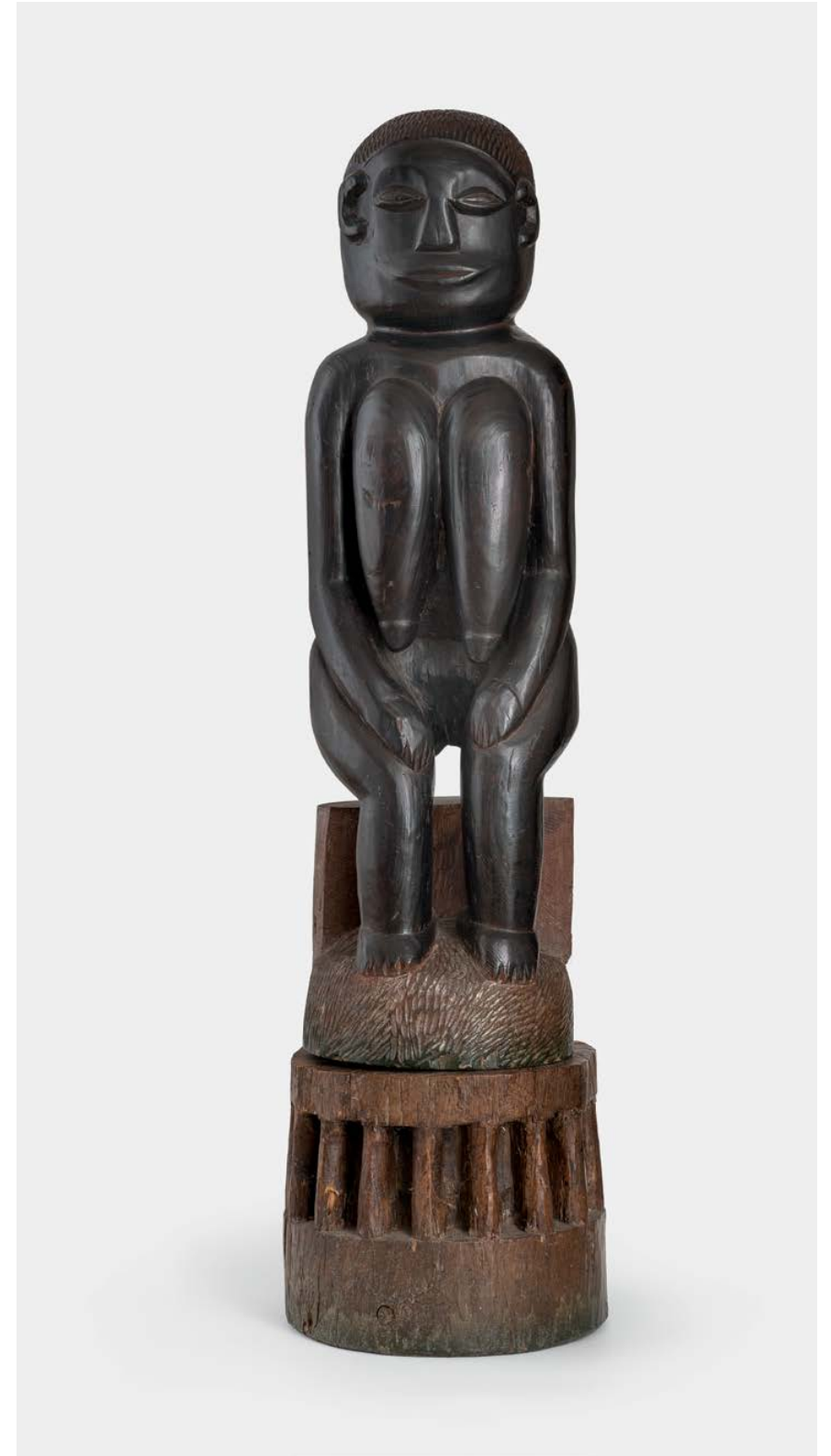
2021

Exposição individual *Agnaldo Manoel dos Santos: a conquista da modernidade*, com curadoria de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua e realizada na Galeria Almeida e Dale, em São Paulo.

Solo exhibition *Agnaldo Manoel dos Santos: a conquista da modernidade*, curated by Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua and held at Galeria Almeida e Dale, in São Paulo.

Uma das obras
expostas no
Primeiro Festival
Mundial de
Artes Negras, em
Dakar, Senegal,
em 1966.
One of the works
exhibited at
the First World
Festival of Black
Arts in Dakar,
Senegal, in 1966.

Mulher sentada
Seated Woman
1958
madeira
(a base não foi
inserida na obra
pelo artista)
wood
(the base was
not included by
the artist)
106 × 29 × 26 cm
Coleção [Collection]
Diógenes Paixão

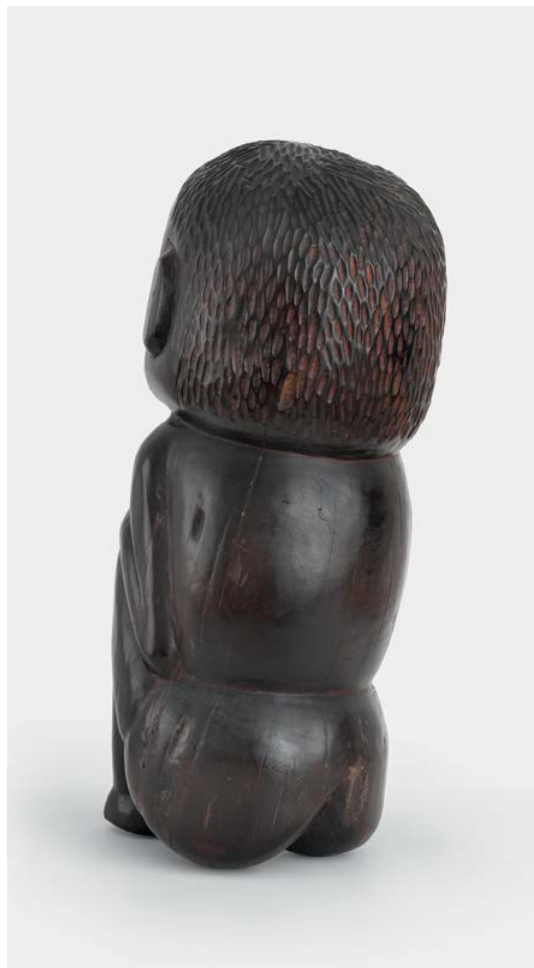




Participou da primeira exposição individual de Agnaldo, realizada na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1956.
Participated in Agnaldo's first solo exhibition, held at Petite Galerie, in Rio de Janeiro, in 1956.

Menino sergipano
Sergipano Boy
c. 1956
madeira
wood
50 × 23 × 20 cm
Coleção [Collection]
Fernanda Feitosa &
Heitor Martins

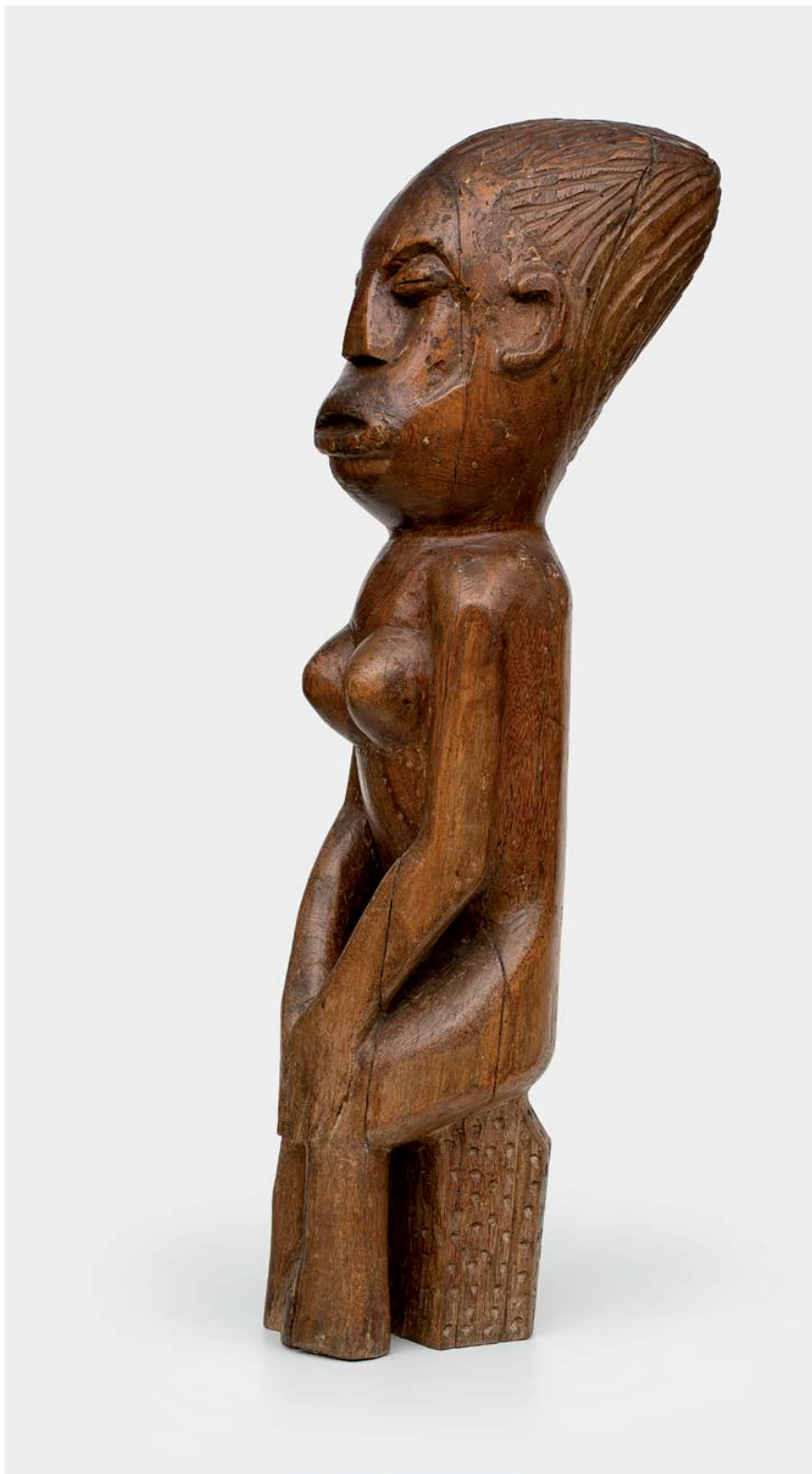




Uma das oito
obras publicadas
na edição n. 13
da revista
nigeriana
Black Orpheus.
One of the
eight works
published in
Nigerian journal
Black Orpheus
n. 13, in 1963.

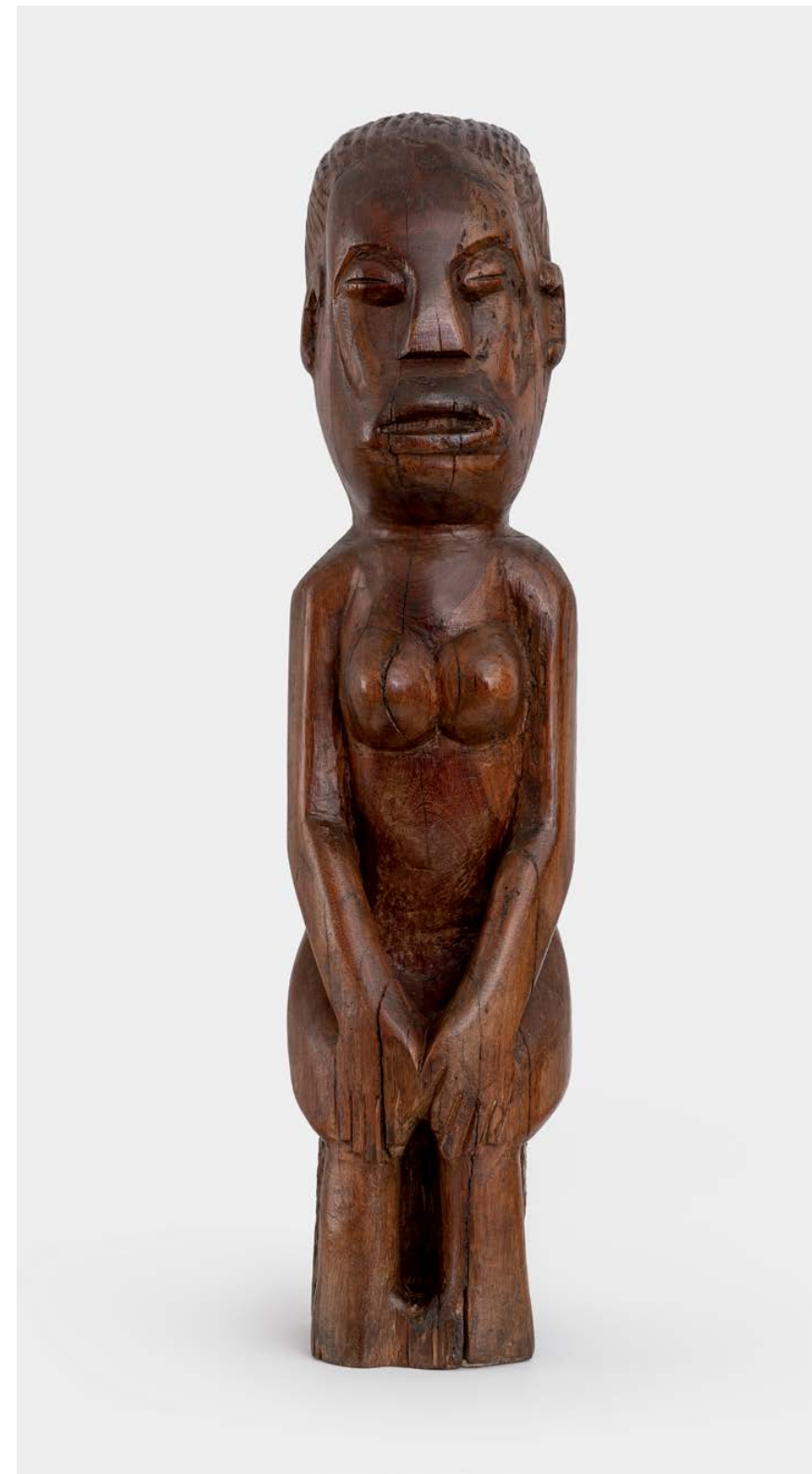


Título não
identificado
Unidentified title
c. 1961
madeira
wood
61 × 22 × 24,5 cm
Coleção [Collection]
Rafael Moraes



Figurou na
exposição
individual de
Agnaldo na I Bienal
da Bahia, realizada
no Convento
do Carmo, em
Salvador, Bahia,
em 1966.
Featured in
Agnaldo's solo
exhibition at the 1st
Bienal da Bahia,
held at Convento
do Carmo, in
Salvador, Bahia,
in 1966.

Título não
identificado
Unidentified title
data não
identificada
unidentified date
madeira
wood
84 × 26 × 30 cm
Coleção particular
[Private collection],
Rio de Janeiro



Ocupou a capa do catálogo da exposição *O impacto da cultura africana no Brasil*, que representou o país no Segundo Festival de Arte e Cultura Negra (FESTAC 77), em Lagos, Nigéria, 1977. Catalog cover of the exhibition *The Impact of African Culture on Brazil*, which represented the country at the Second Festival of Black Arts and Culture (FESTAC 77) in Lagos, Nigeria, 1977.

A família
The Family
1958
madeira
wood
65 × 28 × 27 cm
Coleção particular
[Private collection],
Bahia





Exhibition text panel with columns of text and small images.



Exhibition text panel with columns of text.

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

A conquista da modernidade



Exhibition text panel with columns of text.



Entre Santos e Ex-votos

O primeiro dos grupos de esculturas em madeira é constituído por uma série de santos, representados em estatuas de madeira escura, com traços de influência europeia, mas com uma linguagem própria, que se manifesta na forma dos rostos, na expressão das mãos e na maneira de vestir. São os santos de madeira, que se encontram em várias partes do país, desde o norte ao sul, e que são considerados como uma forma de arte popular, muito apreciada e utilizada para fins religiosos.





Agnaldo Manuel dos Santos, a Modern Other

ROBERTO CONDURU

About Agnaldo Manuel dos Santos, his trajectory and work, the somewhat contradictory ideas disseminated by Clarival do Prado Valladares still persist. In 1963, he said that Agnaldo was a “primitive artist” limited to “African tribal archaism,” but whose “great and definitive artistic quality” would be syncretism, related to the “prodigious miscegenation [...] as the mainstay of Brazilian reality,” although differing “fundamentally [...] from its social environment and its contemporaneity.” A non-baroque work whose “attributes – medieval Catholic origin and African ancestral origin” – would define it “as one of the few truly genuine Brazilian values.”¹

It is difficult to find anyone who would still claim that Agnaldo was a primitive artist and an example of cultural Brazilianness resulting from the mythologized racial miscegenation that would have harmoniously engendered Brazilian society. However, the idea of his atavistic link to somewhat generic Africas remains.² As an afro-descendant, he would have echoed the ancient art of Africa latent in Bahia in a natural, immediate, and unconscious way.

Valladares does not specify the “ancestry that [Agnaldo] experienced,” nor how he inherited “the African mythological archetypes.”³ Born in Itaparica in 1926, Agnaldo spent his first twenty years in the island before moving to Salvador, where he lived until his death, in 1962. This certainly allowed Agnaldo to experience social contexts in which Africanity was cultivated in a particular way by individuals, groups, and institutions. However, it lacks evidence to state that Agnaldo established contact with artists and experienced art – African or of any other origin – before starting to work at Mário Cravo Júnior’s studio in 1947.

The idea of a sudden, spontaneous, and integral emergence of African artistic values that would have mysteriously survived

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. “Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo” (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, pp. 22, 28, 34. Regarding the persistence of this view of the work of Agnaldo Manuel dos Santos, see BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Beyond the Unconscious Revealed: Agnaldo Manuel dos Santos as the Protagonist of His Own Art”. *Critical Interventions*, v. 9, n. 2, 2015, pp. 107-22.

² A recent example: “5. Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia”. In PEDROSA, Adriano et alii (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018, v. 1, p. 186.

³ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 36.

Agnaldo Manuel dos Santos, outro moderno

ROBERTO CONDURU

Sobre Agnaldo Manuel dos Santos, sua trajetória e sua obra, ainda persistem as ideias um tanto contraditórias difundidas por Clarival do Prado Valladares. Em 1963, ele dizia que Agnaldo era um “artista primitivo” limitado ao “arcaísmo tribal africano”, mas cuja “grande e definitiva qualidade artística” seria o sincretismo, relacionado à “prodigiosa miscigenação [...] como esteio da realidade brasileira”, embora diferindo “fundamentalmente [...] do seu meio social e de sua contemporaneidade”. Uma obra nada barroca cujos “atributos – origem católica medieval e origem ancestral africana” – o definiriam “como um dos poucos valores brasileiros verdadeiramente genuínos”.¹

É difícil encontrar quem ainda defenda que Agnaldo era um artista primitivo e exemplar da brasilidade cultural resultante da mitificada miscigenação racial que teria harmonicamente engendrado a sociedade brasileira. Persiste, entretanto, a ideia de sua vinculação atávica a Áfricas um tanto genéricas.² Afrodescendente, nele teria ecoado, de modo natural, imediato e inconsciente, a arte antiga da África latente na Bahia.

Valladares não especifica a “ancestralidade que [Agnaldo] vivenciou”, nem como ele herdou “os arquétipos mitológicos africanos”.³ Com certeza, nascido em Itaparica em 1926 – onde morou por vinte anos antes de se mudar para Salvador, cidade na qual viveu até 1962, ano de sua morte –, Agnaldo pôde experimentar contextos sociais nos quais a africanidade foi cultivada de modo especial por indivíduos, grupos e instituições. Contudo, faltam indícios de que Agnaldo tenha estabelecido contato com artistas e experimentado arte – africana ou de qualquer outra matriz – antes de começar a trabalhar no ateliê de Mário Cravo Júnior, em 1947.

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. “Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo” (1963). *Afro-Ásia*, v. 14, 1983, pp. 22, 28 e 34. Sobre a persistência dessa visão a respeito da obra de Agnaldo Manuel dos Santos, ver BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manuel dos Santos as the Protagonist of His Own Art”. *Critical Interventions*, v. 9, n. 2, 2015, pp. 107-22.

² Um exemplo recente: “5. Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia”. In: PEDROSA, Adriano et al. (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: Masp, 2018, v. 1, p. 186.

³ VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 36.

despite the discontinuities imposed by the slave trade, slavery, and their persistent effects, can be charming. However, this idea carries with it some serious problems. Beyond mystical beliefs, to consider it is possible for African art to surface instinctively and without mediation in Afro-descendants in the Americas is, to a certain extent, a way of relativizing the colonial system and slavery, evaluating them positively. According to this interpretation, despite the restrictions imposed by traffickers and slavers on enslaved Africans and Afro-descendants, African art would have survived almost naturally in Brazil, and therefore some Afro-descendants would be able to access it without constraints, in an unreflective way, without setbacks and losses. Thus are easily omitted the struggles, the individual and collective actions of resistance that preserved, regained, and reworked African values, ideas, forms, senses, and cultural meanings of the diaspora. And so Agnaldo's work is derived, innately and almost unconsciously, from his African ancestry, taking from him the will, the purpose, the agency, the labor.

Accounts of Agnaldo's trajectory indicate that from Mário Cravo Júnior's studio – where Agnaldo initially worked as a watchman and later as an assistant and collaborator – he met several artists and intellectuals: Carlos Eduardo Rocha, Carybé (Julio Paridé Bernabó), Clarival do Prado Valladares, Jenner Augusto, José Valladares, Lênio Braga, Mirabeau Sampaio, Pierre Verger, and Wilson Rocha, among others. Indeed, Agnaldo was influenced by people, artifacts, and institutions he encountered in that environment. From them, he learned techniques, themes, and varied artistic forms – from different regions of Brazil, Africa, and Europe – and the rules and habits of the art environment. In addition to Cravo Júnior's studio, Agnaldo established valuable contacts with Mestre Guarany (Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany), creator of *carrancas*⁴ on the São Francisco River, and with art dealers Terzo Lombardi, from São Paulo, and Franco Terranova, from Rio de Janeiro.

Just as Agnaldo was not discovered, he was not manufactured either. They even tried to present him as the primitive sculptor by whose hands the art of Africa was reborn mixed with European references, artistically shaping the idealized miscegenation that would have forged Brazilian society. But, as Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua has demonstrated, Agnaldo went beyond the modernity he was granted by agents and institutions in the Bahia and Brazilian art field, conquering another social insertion for himself.⁵ His acceptance and adoption of the label “primitive artist”, when enrolling in the IV Bienal de São Paulo in 1957, is an indication of

4 A kind of figurehead attached to riverboats. For more information regarding this objects, see chapter “The Universe of *Carrancas*” of this book. [Translator's note.]

5 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Agnaldo Manuel dos Santos ou la subversion de la modernité consentie”. *Brésil(s)*, v. 19, 2021.

Pode ser encantadora a ideia da emergência súbita, espontânea e íntegra de valores artísticos africanos que teriam misteriosamente sobrevivido apesar das descontinuidades impostas pelo tráfico de escravos, pela escravidão e por seus persistentes efeitos. Entretanto, essa ideia não é isenta de graves problemas. Para além de crenças místicas, considerar que seja possível à arte da África aflorar de modo instintivo e sem mediações em afrodescendentes nas Américas não deixa de ser, em certa medida, um modo de relativizar o sistema colonial e a escravatura, avaliando-os positivamente. A crer nesse veio de interpretação, apesar dos cerceamentos impostos por traficantes e escravistas aos africanos e afrodescendentes escravizados, a arte africana teria sobrevivido quase naturalmente no Brasil e alguns afrodescendentes seriam capazes de acessá-la sem constrangimentos, de modo irrefletido, sem percalços e perdas. Assim, são omitidas as resistências, lutas e ações individuais e coletivas que preservaram, reconquistaram e reelaboraram valores, ideias, formas, significados e sentidos culturais africanos na diáspora. E a obra de Agnaldo passa a derivar de modo inato e quase inconsciente de sua ascendência africana, retirando dele a vontade, o desígnio, a agência, o labor.

Os relatos sobre sua trajetória indicam que, a partir do ateliê de Mário Cravo Júnior – onde Agnaldo trabalhou, inicialmente, como zelador-vigia e, depois, como assistente e colaborador —, ele conheceu diversos artistas e intelectuais: Carlos Eduardo Rocha, Carybé (Julio Paridé Bernabó), Clarival do Prado Valladares, Jenner Augusto, José Valladares, Lênio Braga, Mirabeau Sampaio, Pierre Verger e Wilson Rocha, entre outros. Com efeito, Agnaldo foi mediado por pessoas, artefatos e instituições nos contatos que estabeleceu naquele ambiente e a partir dele, conhecendo técnicas, temas e formas artísticas variadas – de diferentes regiões do Brasil, da África e da Europa –, bem como regras e hábitos do meio de arte. Além do ateliê de Cravo Júnior, Agnaldo estabeleceu contatos importantes com Mestre Guarany (Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany), criador de *carrancas* no rio São Francisco, e com os *marchands* Terzo Lombardi, de São Paulo, e Franco Terranova, do Rio de Janeiro.

Assim como Agnaldo não foi descoberto, também não foi fabricado. Até tentaram configurá-lo como o escultor primitivo por cujas mãos a arte da África renasceu misturada a referências europeias, plasmando artisticamente a idealizada miscigenação que teria forjado a sociedade brasileira. Mas, como demonstrou Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Agnaldo foi além da moder-

his awareness regarding the limits imposed on his work, but also of how he used this category to differentiate his artwork professionally and achieve his artistic and existential goals.

It is necessary to say – although it is obvious – that Agnaldo was not a passive subject in his own professional trajectory. Instead, he actively interacted with other artists, critics, gallery owners, collectors, institutions, and art exhibitions.⁶ He not only chose which elements to explore among the many he came across, but he also created a work quite different from those of his interlocutors and other contemporary artists. The types of cultural artifacts he dealt with – figures of Catholic worship and Candomblé, ex-votos, *carrancas*, works of art made primarily for aesthetic enjoyment – and the themes he addressed – ancestral and contemporary, religious and secular, realistic and fantastic, local, regional, national and global – indicate a diversity of interests unrestricted to Africanity, Afro-Bahianity and popular culture. After experimenting with other means, materials, and techniques, the option to sculpt in wood reaffirms a subjectivity that is aware of its possibilities and artistic intentions.

Mediated by many, Agnaldo was also a mediator.⁷ He sold works by Mestre Guarany and other creators of *carrancas*.⁸ In addition to having sold charcoal without success,⁹ he intended to open a store of Bahian artifacts in Rio de Janeiro and the Boate Negra [Black Nightclub] in Salvador.¹⁰ This business effort probably suggests, on the one hand, that the remuneration for his artistic work was small and insufficient for him to make a living. But, on the other, it also indicates a willingness to face and overcome the social limits imposed. The Boate Negra demonstrates his awareness of the racism inherent in those limitations and represents an effort to stand up against it. As for this conscious activism, it is worth remembering that Agnaldo was one of the “most expressive Brazilian plastic artists [who] expressed their support for the initiative” of the Museu de Arte Negra, by Abdias do Nascimento.¹¹

The relationship between Mestre Guarany and Agnaldo was a two-way connection, and it went beyond the commercial relationship: the former transmitted technical and expressive knowledge to the latter, and the latter shared books and photographic records of his works made by Agnaldo and Terranova in an expedition through the São Francisco River.¹² Besides that, Agnaldo was responsible for Mestre Guarany starting to use colors in his *carrancas*.¹³ Agnaldo also played an essential role in the trajectory of Aurelino dos Santos – a neighbor of his who began to express

6 In this regard, see: VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., pp. 22-40; BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Reinventando máscaras e cabeças: Agnaldo Manuel dos Santos entre África e Brasil (1959–1977)”. *3rd Text Africa*, v. 13. [In press.]

7 In this paragraph and in the following, I resume reflections presented in CONDURU, Roberto. “Carving Primitivism – Agnaldo Manuel dos Santos and the Brazilian Art-World in Mid-Twentieth Century”. In: PHILLIPS, Ruth B.; VORANO, Norman (orgs.). *Mediating Modernism: Artists and Mentors in Colonial and Indigenous Art Worlds*. Durham: Duke University Press. [In press.]

8 BENETTI, Liliâne. “Cronologia”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *A viagem das carrancas*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Instituto do Imaginário Brasileiro; Instituto Moreira Salles, 2015, p. 192.

9 VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 33.

10 “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros”. *Tribuna da Imprensa*, Nov. 19, 1958.

11 “Acervo de arte negra para museu”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Jan. 14, 1968, p. 2.

12 VALLADARES, Clarival do Prado. “São Francisco, de carrancas transfiguradas” (1972). In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). Op. cit., p. 183.

13 PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974, p. 98.

4 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Agnaldo Manuel dos Santos ou a subversão de la modernité consentie”. *Brésil(s)*, n. 19, 2021.

5 A esse respeito, ver: VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., pp. 22-40; BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. “Reinventando máscaras e cabeças: Agnaldo Manuel dos Santos entre África e Brasil (1959–1977)”. *3rd Text Africa*, v. 13. [No prelo.]

6 Nesse parágrafo e no seguinte são retomadas reflexões apresentadas em CONDURU, Roberto. “Carving Primitivism – Agnaldo Manuel dos Santos and the Brazilian Art-World in Mid-Twentieth Century”. In: PHILLIPS, Ruth B.; VORANO, Norman (orgs.). *Mediating Modernism: Artists and Mentors in Colonial and Indigenous Art Worlds*. Durham: Duke University Press. [No prelo.]

7 BENETTI, Liliâne. “Cronologia”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *A viagem das carrancas*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Instituto do Imaginário Brasileiro; Instituto Moreira Salles, 2015, p. 192.

8 VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit., p. 33.

9 “Escultor de candomblé nunca foi a terreiros”. *Tribuna da Imprensa*, 19 nov. 1958.

10 “Acervo de arte negra para museu”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1968, p. 2.

nidade a ele consentida por agentes e instituições do meio de arte baiano e brasileiro, conquistando para si outra inserção social.⁴ O azeite e o uso da alcinha de artista primitivo ao se inscrever na IV Bienal de São Paulo, em 1957, são indícios de sua consciência dos limites impostos a seu trabalho, mas também de como se valeu dessa categoria para diferenciar sua produção, se inserir profissionalmente no meio de arte e alcançar seus objetivos artísticos e existenciais.

É óbvio, mas necessário dizer: Agnaldo não foi elemento passivo em sua trajetória profissional. Ao contrário, interagiu ativamente com outros artistas, críticos, galeristas, colecionadores e instituições, bem como com obras e exposições de arte.⁵ Ele não apenas escolheu quais elementos explorar entre os muitos que conheceu, mas também criou uma obra bastante diferente das de seus interlocutores e de outros artistas contemporâneos. Os tipos de artefatos culturais com que lidou – imagens de culto católico e de candomblé, ex-votos, carrancas, obras de arte feitas primordialmente para fruição estética – e os temas que ele abordou – ancestrais e contemporâneos, religiosos e laicos, realistas e fantásticos, locais, regionais, nacionais e mundiais – indicam uma diversidade de interesses que não se restringe à africanidade, à afro-baianidade e à cultura popular. A opção por esculpir em madeira, após ter experimentado outros meios, materiais e técnicas, reafirma uma subjetividade consciente de suas possibilidades e intenções artísticas.

Mediado por muitos, Agnaldo foi também um mediador.⁶ Ele comercializou obras de Mestre Guarany e de outros criadores de carrancas.⁷ Além de ter comercializado carvão sem sucesso,⁸ pretendeu abrir uma loja de artefatos baianos no Rio de Janeiro e a Boate Negra em Salvador.⁹ Se essa atuação empresarial sugere, provavelmente, que a remuneração por seu trabalho artístico era pequena e insuficiente para sua sobrevivência, também dá mostras da vontade de enfrentar e vencer os limites sociais impostos. A Boate Negra sinaliza a consciência do racismo inerente àquelas limitações e um plano de ação para contrapô-lo. Quanto a esse consciente ativismo, cabe lembrar que Agnaldo foi um dos “artistas plásticos brasileiros mais expressivos (que) manifestaram seu apoio à iniciativa” do Museu de Arte Negra, de Abdias do Nascimento.¹⁰

A relação entre Mestre Guarany e Agnaldo era de mão dupla e ia além da relação comercial, pois, se o primeiro transmitiu conhecimentos técnicos e expressivos ao segundo, este cuidou de partilhar com aquele livros e registros fotográficos das obras dele

himself artistically after learning about Agnaldo's work – by buying his first canvas and encouraging him to paint professionally.¹⁴ Agnaldo acted as Aurelino's mentor, as before that Cravo Júnior and others had supported and encouraged him. Agnaldo's artistic knowledge and critical judgment were not limited to his ability to distinguish authors of *carrancas* and analyze their creations with the criteria he had learned from Mestre Guarany.¹⁵ His perspicacity may be observed as well, for example, in his suggestion for presenting his sculptures alongside the paintings of João Alves – whom Agnaldo also understood as a primitive artist – in an exhibition at Petite Galerie in 1957. He considered that the two works would form a good set,¹⁶ indicating clarity of vision about how he wanted his work exposed and perceived.

Agnaldo's artistic trajectory was relatively short. It lasted ten years, if we count from 1952, when he became an author, to 1962, the year of his untimely death. Or fifteen years, in case we include the period between 1947 and 1952, in which his artwork was subsumed in works signed exclusively by Cravo Júnior. More or less brief, his path in art was undoubtedly constituted by experiments carried out based on his choices among the artistic references to which he had access.

Attentive to events in the art world, Agnaldo may have gone to the *Exposição neoconcreta* [Neoconcrete Exhibition] held at the Gallery of the Municipal Department of Tourism, popularly known as Belvedere da Sé, in Salvador, in November 1959.¹⁷ In March of that year, the same venue had presented an exhibition of *carrancas*,¹⁸ which he must have attended, given his commercial and artistic interest in the characteristic figureheads of boats on the São Francisco River.

Whether Agnaldo visited the *Exposição neoconcreta* or not, I believe it is possible to bring his experiments closer to those of the artists of that movement. It is worth relating, for example, an intriguing set of wall heads made by Agnaldo to the *Objetos ativos* [Active Objects], the series of parietal volumes that Willys de Castro produced between 1958 and 1962. These heads are unique indications of how Agnaldo experimented with various references without limiting himself to what was offered or expected. In these works, he articulated the typologies of two cultural artifacts that he had already creatively explored: the Brazilian Catholic ex-voto and the African mask, expanding the possibilities of representing the self, the other, and the self as the other. And he did not limit himself to the fusion of these sculptural types but their semantic and existential resonances,

¹⁴ PERES, Urania Tourinho. "Porque é beleza". In: ARAUJO, Emanuel (org.). *Aurelino*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2012, p. 30; MARTINHO, Justino. "Aurelino". In: ARAUJO, Emanuel (org.). Op. cit., p. 38.

¹⁵ VALLADARES, Clarival do Prado. "São Francisco, de carrancas transfiguradas" (1972). Op. cit., p. 184.

¹⁶ MEDEIROS, Paulo. "Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor," *Diário de Notícias*, Oct. 13, 1957.

¹⁷ MIDDLEJ, Dilson. "A Exposição Neoconcreta na Bahia". In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

¹⁸ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. "Carrancas do São Francisco". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Mar. 8, 1959, p. 3.

¹¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "São Francisco, de carrancas transfiguradas" (1972). In: Lorenzo Mammi (org.). Op. cit., p. 183.

¹² PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974, p. 98.

¹³ PERES, Urania Tourinho. "Porque é beleza". In: ARAUJO, Emanuel (org.). *Aurelino*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2012, p. 30; MARTINHO, Justino. "Aurelino". In: ARAUJO, Emanuel (org.). Op. cit., p. 38.

¹⁴ VALLADARES, Clarival do Prado. "São Francisco, de carrancas transfiguradas" (1972). Op. cit., p. 184.

¹⁵ MEDEIROS, Paulo. "Agnaldo descobriu sem querer que podia tornar-se escultor". *Diário de Notícias*, 13 out. 1957.

¹⁶ MIDDLEJ, Dilson. "A Exposição Neoconcreta na Bahia". In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (orgs.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

¹⁷ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. "Carrancas do São Francisco". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1959, p. 3.

feitas por Agnaldo e Terranova em uma expedição pelo rio São Francisco,¹¹ além de ter sido o responsável pelo fato de o Mestre passar a usar cores em suas carrancas.¹² Agnaldo também teve um papel importante na trajetória de Aurelino dos Santos, vizinho seu que começara a se expressar artisticamente após conhecer seu trabalho: ao comprar sua primeira tela e encorajá-lo a pintar profissionalmente,¹³ Agnaldo atuou como mentor de Aurelino, como antes Cravo Júnior e outros haviam lhe apoiado e incentivado. O conhecimento artístico e o juízo crítico de Agnaldo não eram restritos a sua capacidade de distinguir autores de carrancas e de analisar suas obras com os critérios que aprendera com Mestre Guarany.¹⁴ Eles transparecem em sua ideia de apresentar suas esculturas ao lado das pinturas de João Alves – que Agnaldo também entendia como um artista primitivo – em uma exposição na Petite Galerie em 1957, por considerar que as obras dos dois formariam um bom conjunto,¹⁵ indicando clareza de visão quanto ao modo como queria seu trabalho exposto e percebido.

A trajetória artística de Agnaldo foi relativamente curta. Durou dez anos, se contarmos apenas de 1952, ano em que ele se autonomizou como autor, a 1962, quando de sua morte abrupta. Ou quinze anos, se incluirmos o período entre 1947 e 1952, no qual o trabalho dele foi subsumido na obra assinada exclusivamente por Cravo Júnior. Mais ou menos breve, seu caminho na arte foi sem dúvida constituído por experimentações realizadas a partir de escolhas feitas por ele entre as referências artísticas a que teve acesso.

Como era atento aos acontecimentos do mundo da arte, Agnaldo pode ter ido à *Exposição neoconcreta*, realizada na Galeria do Departamento Municipal de Turismo, popularmente conhecido como Belvedere da Sé, em Salvador, em novembro de 1959.¹⁶ O mesmo espaço apresentara, em março daquele ano, uma exposição de carrancas,¹⁷ que ele deve ter visto, dado seu interesse comercial e artístico pelas figuras de proa características de embarcações no rio São Francisco.

Independentemente de Agnaldo ter visitado ou não a *Exposição neoconcreta*, parece-me possível aproximar os experimentos dele aos dos artistas daquele movimento. Vale a pena relacionar, por exemplo, um intrigante conjunto de cabeças de parede feitas por Agnaldo aos *Objetos ativos*, a série de volumes parietais que Willys de Castro produziu entre 1958 e 1962. Essas cabeças são indícios singulares de como Agnaldo experimentava, lidando com variadas referências sem se limitar ao que era a ele oferecido ou

extending his experiments to material conditions and plasticity as expressive means.

By burning and, in some cases, darkening, polishing, and shining the wooden pieces, Agnaldo configured works whose surfaces tend to chromatic-luminous uniformity. This approach accentuates the homogeneity of the material mass and volumetric purity, providing the sensations of weight, solidity, and permanence perceived by Vladimir Markov as characteristics of African sculpture.¹⁹ It is worth relating, in contrast, this aesthetic choice by Agnaldo – indeed a poetics of the gleaming darkness distinguishes his work – with the procedure adopted by Willys in his *Objetos ativos*: the discontinuous chromatic diagramming of surfaces, which suggests them as unitary, geometrically precise volumes, however virtually devoid of mass and constituted by asymmetrical articulations of tiny planes of color, propagating the sensations of lightness and dynamic balance.

It may seem strange, even exaggerated, to approximate Agnaldo's work – figurative, dependent on both manual making and a material rooted in the artistic tradition such as wood – to a series of Willys – non-representational, apparently free of manual work and virtually immaterial. I bring them close together to emphasize how, from the late 1950s onwards, Agnaldo and Willys experimented in parallel, without connection to each other, and in very different ways. Both had elements in common – mass, surface, volume, plane, color, and light – handled to mobilize sensations and feelings in the public.

While Willys made explicit, in *Objetos ativos*, the three-dimensionality of the easel canvas and problematized its virtuality on his way to sculpture, Agnaldo, in parietal heads, took his decidedly sculptural research briefly to the wall to experience the tension between mass, volume, and surface released from the physical forces that act on material; on the other hand, he incorporated architecture into sculpture, exploring the ambiguity between mantle and oratory, clothing and shelter, human body and tectonics, in figurations released in space. Willys manipulated plastic media to induce a perception of minimal materiality, aiming to emancipate plan and volume. He dissociated the former from the representational tradition of painting and the latter from the natural laws that limit sculpture, renewing both as liberated artistic elements to restructure the world critically. Agnaldo also promoted liberation in his own way. And not just the social mobility he earned for himself with his work. The chromatically uniform treatment – often

¹⁹ MARKOV, Vladimir. "On the 'principle of weightiness' in African sculpture". In: HOWARD, Jeremy; BUZINSKA, Irena; STROTHER, Z. S. (orgs.). *Vladimir Markov and Russian Primitivism: a Charter for the Avant-Garde*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2015, pp. 253-69.

dele esperado. Nessas obras, ele articulou as tipologias de dois artefatos culturais que já explorara criativamente: o ex-voto católico brasileiro e a máscara africana, ampliando as possibilidades de representação de si, do outro e de si como outro. E não se limitou à fusão desses tipos escultóricos, com suas ressonâncias semânticas e existenciais, estendendo seus experimentos às condições materiais e à plasticidade enquanto meios expressivos.

Ao queimar e, em alguns casos, escurecer, polir e lustrear as peças de madeira, Agnaldo configurou obras cujas superfícies tendem à uniformidade cromático-luminosa, acentuando a homogeneidade da massa matéria e a pureza volumétrica, propiciando as sensações de peso, solidez e permanência percebidas por Vladimir Markov como características da escultura africana.¹⁸ Vale relacionar, opondo-os, essa escolha estética de Agnaldo – com efeito, uma poética do escuro luzidio distingue a sua obra – ao procedimento adotado por Willys em seus *Objetos ativos*: a descontínua diagramação cromática das superfícies, que os sugere como volumes unitários, geometricamente precisos, porém virtualmente desprovidos de massa e constituídos por assimétricas articulações de ínfimos planos de cor, propagando as sensações de leveza e dinâmico equilíbrio.

Pode parecer estranho, ou mesmo exagerado, aproximar a obra de Agnaldo – figurativa, dependente do fazer manual e de um material arraigado à tradição artística como a madeira – a uma série de Willys – não representacional, aparentemente livre do trabalho manual e virtualmente imaterial. Eu as aproximo para ressaltar como, a partir do final da década de 1950, Agnaldo e Willys eram artistas que experimentavam em paralelo, sem conexão entre si e de modos bem diversos, com elementos em comum – massa, superfície, volume, plano, cor e luz –, visando mobilizar sensações e sentimentos em quem experimentasse suas obras.

Enquanto Willys explicitava nos *Objetos ativos* a tridimensionalidade da tela de cavalete e problematizava sua virtualidade em seu caminho rumo à escultura, nas cabeças parietais Agnaldo levava brevemente ao muro sua pesquisa, decididamente escultórica, para experimentar a tensão entre massa, volume e superfície liberada das forças físicas que atuam sobre a matéria; em contrapartida, incorporou a arquitetura à escultura ao explorar a ambiguidade entre manto e oratório, veste e abrigo, corpo humano e tectônica, em figurações soltas no espaço. Willys manipulava os meios plásticos para induzir uma percepção de materialidade mínima visando a emancipação do plano e do volume,

¹⁸ MARKOV, Vladimir. "On the 'principle of weightiness' in African sculpture". In: HOWARD, Jeremy; BUZINSKA, Irena; STROTHER, Z. S. (orgs.). *Vladimir Markov and Russian Primitivism: a Charter for the Avant-Garde*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2015, pp. 253-69.

dark and somewhat shiny – he gave to the surfaces accentuates the material’s cohesion, density, and weight. This method promotes the perception of his works as solid, consistent, and firm volumes, more than pure, which expresses the truths of the sculpture, but it also corroborates the gravity of its discourse.

Obviously, in Agnaldo’s case, this peculiar plastic emancipation is inseparable from figuration. It indicates his desire to speak directly about the world – and to the people – around him, expanding the social resonance of his cultural universe. Moreover, it provides critical correlations, of approximation and distancing, with other sculptors working in Brazil at the time. Agnaldo’s preference for polishing and, in many cases, homogeneously darkening the wood has a similar reason to the priority given by Sérgio Camargo, at a later time, to Carrara marble and Belgian black: that of achieving – without altering the mass, consistency, and weight of the material, but minimizing the physical tensions acting on it – a homogeneous volume that configures bodies capable of working freely in the world. However, it is necessary to emphasize that, like Amilcar de Castro, Agnaldo emphasized the flesh of the matter and, discreetly, the drama of art-making. Matter whose peculiarities – shapes, irregularities, veins, stains, holes, and other preexisting traces of the trunks – Agnaldo sometimes incorporated into the final plastic configuration, similarly to Frans Krajcberg’s, exploring the survival of trees by transmuting their remains into works of art. But, as in Bruno Giorgi’s sculpture, to which Agnaldo’s artwork is closer, the contemporary potential of plastic media and the meanings historically rooted in matter converge with figuration, sometimes tending towards the abstract in the former, decidedly figurative in the latter, reinforcing the purpose of critically and imaginatively reconfiguring the world, updating less or more distant pasts.

This game of similarities and differences could and should be expanded, associating, for example, Agnaldo’s work with those of the aforementioned artists who were regulars in Cravo Júnior’s studio or with the works of Afro-Brazilian artists who deal with three-dimensional experiments: Rubem Valentim, Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), Emanuel Araujo, Maurino de Araújo, Jorge dos Anjos, Sônia Gomes, Rommulo Vieira Conceição and Helô Sanvoy, among others. “Primitive art,” “popular art,” “Bahian art,” “Afro-Brazilian art” – whether to respond to the challenges posed by his work or to fight against the taxonomy and segregation that are dear to the art system. I prefer not

dissociando o primeiro da tradição representacional da pintura e o segundo das leis naturais que limitam a escultura, renovando ambos como elementos artísticos liberados com os quais reestruturar criticamente o mundo. Também Agnaldo promovia, à sua maneira, libertação. E não apenas a mobilidade social que ele conquistou para si com seu trabalho. O tratamento cromaticamente uniforme, muitas vezes escuro, e algo brilhante que ele conferiu às superfícies acentua a coesão, a densidade e o peso da matéria, promovendo a percepção de suas obras como volumes sólidos, consistentes e firmes, mais do que puros, o que não apenas expressa verdades da escultura, mas também corrobora a gravidade de seu discurso.

Obviamente, no caso de Agnaldo, essa peculiar emancipação plástica é indissociável da figuração, indicando sua vontade de falar diretamente sobre o mundo e para as pessoas à sua volta, ampliando a ressonância social de seu universo cultural. O que propicia correlações críticas, de aproximação e distanciamento, com outros escultores então atuantes no Brasil. A preferência de Agnaldo por polir e, em muitos casos, escurecer homogeneamente a madeira tem razão similar ao privilégio dado por Sérgio Camargo, em momento posterior, ao mármore de Carrara e ao negro belga: a de alcançar – sem escamotear a massa, a consistência e o peso da matéria, mas minimizando as tensões físicas nela atuantes – uma volumetria homogênea que configura corpos aptos a atuar livremente no mundo. Entretanto, é preciso ressaltar que, como Amilcar de Castro, Agnaldo enfatizava a carne da matéria e, discretamente, a dramaticidade do fazer artístico. Matéria esta cujas peculiaridades – formatos, irregularidades, veios, manchas, buracos e outros traços preexistentes dos troncos – Agnaldo por vezes incorporou à configuração plástica final, de modo similar ao de Frans Krajcberg, explorando a (sobre) vida de árvores ao transmutar seus resquícios em obras de arte. Mas, como na escultura de Bruno Giorgi, da qual o trabalho de Agnaldo é mais próximo, a potencialidade contemporânea dos meios plásticos e os sentidos historicamente arraigados à matéria confluem à figuração, por vezes tendendo ao abstrato no primeiro, decididamente representacional no segundo, reforçando o propósito de reconfigurar crítica e imaginativamente o mundo, atualizando passados menos ou mais distantes.

Esse jogo de similitudes e diferenças poderia e deveria ser ampliado, articulando, por exemplo, o trabalho de Agnaldo aos dos artistas antes citados que conviveram no ateliê de Cravo Jú-

to venture along these paths because it seems necessary, really urgent, to think about Agnaldo's work beyond the ghettos to which it has been confined. Agnaldo not only dealt with the “modern/traditional binary [which] is at the heart of modernity,”²⁰ but he inserted himself consciously and strategically in the strand of Africanist primitivism fostered by agents and institutions in the art medium since the beginning of the century XX.²¹

For many, Agnaldo was – and still is – the other in an art milieu that supported – and still supports – structural racism embedded in Brazilian society. As for his otherness, I see in Agnaldo an artist like so many others who were active at the time, who, based on current artistic and cultural conventions, made choices and configured a new mode of expression for himself, asserting himself as the author of unique work. In short, a modern other.

ROBERTO CONDURU is Distinguished Endowed Professor of Art History at Southern Methodist University; he is currently the Florence Gould Foundation Fellow at the Clark Art Institute.

20 CLARK, John. “Modernities in art: how are they ‘other’?”. In: ZIJLMANS, Kitty; VAN DAMME, Wilfried (orgs.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008, p. 404.

21 On primitivism as a trend of nineteenth-century modernism, see: GOMBRICH, E. H. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. London; New York: Phaidon, 2002, pp. 201-68; HARNEY, Elizabeth; PHILLIPS, Ruth B.; VORANO, Norman (orgs.). *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Coloniality*. Durham: Duke University Press, 2018.

nior ou às obras de artistas afro-brasileiros que lidam com experimentações tridimensionais: Rubem Valentim, Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), Emanuel Araujo, Maurino de Araújo, Jorge dos Anjos, Sônia Gomes, Rommulo Vieira Conceição e Helô Sanvoy, entre outros. Se não me aventuro, aqui, por essas veredas, é porque me parece necessário, urgente mesmo, pensar a obra de Agnaldo além dos guetos a que vem sendo confinada – “arte primitiva”, “arte popular”, “arte baiana”, “arte afro-brasileira” –, seja para responder aos desafios postos pela obra dele, seja para combater a taxonomia e a segregação que são caras ao sistema de arte. Agnaldo não apenas lidou com o “binário ‘moderno-tradicional’ [que] está no seio da modernidade”,¹⁹ mas se inseriu consciente e estrategicamente na vertente do primitivismo africanista que foi fomentada por agentes e instituições do meio de arte desde o início do século XX.²⁰

Para muitos, Agnaldo era – e ainda é – o outro em um meio de arte que auxiliava – e ainda ajuda – a estruturar o racismo entranhado na sociedade brasileira. Quanto à sua outridade, vejo em Agnaldo um artista como tantos outros então atuantes que, a partir das convenções artísticas e culturais vigentes, fez escolhas e configurou para si um novo modo de expressão, se afirmando como autor de uma obra singular. Em suma, um outro moderno.

ROBERTO CONDURU é Distinguished Endowed Professor of Art History na Southern Methodist University; atualmente, é o Florence Gould Foundation Fellow no Clark Art Institute.

19 CLARK, John. “Modernities in art: how are they ‘other’?”. In: ZIJLMANS, Kitty; VAN DAMME, Wilfried (orgs.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdã: Valiz, 2008, p. 404.

20 Sobre primitivismo como uma tendência do modernismo novecentista, ver: GOMBRICH, E. H. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres; Nova York: Phaidon, 2002, pp. 201-68; HARNEY, Elizabeth; PHILLIPS, Ruth B.; VORANO, Norman (orgs.). *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Coloniality*. Durham: Duke University Press, 2018.

Agnaldo Manuel dos Santos and the Art Market

THAIS DARZÉ

Agnaldo Manuel dos Santos was born in Itaparica Island, municipality of Vera Cruz-Bahia, in 1926, more precisely in Fonte do Beber, village of Gamboa, on the north side of the island, where it is possible to see the silhouette of the city of Salvador. He lived and worked on the island until he was in his twenties. He started working when he was still young, at the age of ten. And although art criticism, historically, has built the image of a naive, unprepared, passive, intuitive, primitive Agnaldo, bearer of a latent atavistic feeling that practically commanded his life and artistic production, some evidence from his life demonstrates that this narrative is the result of a society that is structurally racist.

Plastic artist, black man, without formal education in visual arts, Agnaldo began producing his sculptures in wood in the mid-1950s, while working as an assistant to artist Mário Cravo Júnior. This job was, without a doubt, the most significant gift of fate he received in his professional life. When he moved to Salvador in 1946, Agnaldo worked in various activities until he became a watchman at Cravo Júnior's studio. This informal work became his passport to the artistic universe. In that instant, he entered the art world and never left it.

In recent years, professor and researcher Juliana Bevilacqua has been debating the construction, by critics and curators, of a fabricated narrative about the sculptor's life and work – a process she conceptualizes as consented modernity. In the same way, this text intends to demystify the path of this sculptor by exploring his consistent advance in the art market. During the research carried out to prepare this text, the considerable amount of misinformation about Agnaldo's life – the errors related to the dating of works and exhibitions, and the attribution of titles – became evident.

Agnaldo Manuel dos Santos e o mercado de arte

THAIS DARZÉ

Agnaldo Manuel dos Santos nasceu em 1926 na Ilha de Itaparica, município de Vera Cruz, Bahia, mais precisamente na Fonte do Beber, vilarejo da Gamboa, no lado norte da ilha, de onde é possível avistar a silhueta da cidade de Salvador. Ali, viveu até por volta dos vinte anos de idade. Começou a trabalhar ainda jovem, aos dez anos, e, apesar de, historicamente, a crítica de arte ter construído a imagem de um Agnaldo ingênuo, despreparado, passivo, intuitivo, primitivo, e portador de sentimento atávico muito latente que praticamente teria comandado sua vida e sua produção artística, certas evidências demonstram o quanto as narrativas a respeito de sua vida e sua trajetória são frutos de uma sociedade ainda estruturalmente racista.

Artista plástico, homem negro e sem educação formal no campo das artes visuais, Agnaldo começou a produzir suas esculturas em madeira em meados da década de 1950, ainda como assistente do também artista plástico Mário Cravo Júnior. Esse foi, sem dúvida, o maior presente do destino em sua vida profissional. Ao se mudar para Salvador, em 1946, Agnaldo teve diversos empregos, até que conseguiu um cargo de vigia no ateliê de Cravo Júnior. Esse trabalho informal se tornou seu passaporte para o universo artístico. Naquele instante, adentrou o mundo das artes e nunca mais o deixou.

A professora e pesquisadora Juliana Bevilacqua vem debatendo, nos últimos anos, o processo de construção, por parte de críticos e curadores, de uma narrativa forjada sobre a vida e a obra desse escultor – processo este que ela conceitua como modernidade consentida. Seguindo nessa mesma direção, este texto busca explorar a consistente trajetória de Agnaldo no mercado de arte, tendo como objetivo justamente desmistificar tal percurso percorrido

Still problematizing the distortion and direction of this sculptor's trajectory, the text written by the professor and art critic Clarival do Prado Valladares, published initially in *Série Estudos*, #2, of Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao), at Federal University of Bahia (UFBA), in 1963, is instructive in reporting, for example, that Agnaldo attended primary school in a private school. This fact demonstrates that the artist came from a low-income family that notwithstanding understood the importance of education. Even with all the limitations imposed by living far from the capital in Bahia in the 1930s, he still got a good education.¹ Another precious piece of information found in the text is that, at the age of eighteen, Agnaldo already had a profound knowledge of lime production techniques, which led him to undertake and open a lime plant in partnership with his cousin Bonifácio. Indeed, the business did not progress, but we already see an ambitious young man, willing to take risks and ready to prosper in life.

Once again, it is possible to observe that critics of the artist systematically denied, silenced, or ignored a series of events and data related to Agnaldo and his connection with the art market. The amount of exhibitions, works sales results, the exclusivity contract with a gallery active in the art market, the presence of his works in large public and private collections seem not to interest; critics seem to ignore it all. They are not a part of the script that a post-colonial and post-slavery society reserves and expects from black artists such as Agnaldo. They stigmatized them as pure, naive, and mysterious and classified them as popular and primitive.

These circumstances make vital the task of rewriting and rethinking Agnaldo. It is essential to put him back as the agent of his story, not as passive as critics historically constructed his image. It is worth remembering that, soon after becoming an artist, his work entered and circulated in the traditional art market where it remains, until today, almost six decades after his death. When this very market was embryonic in Brazil, Agnaldo was already present and part of its history.

His first sculptures, produced while still inside Cravo Júnior's studio, were already sold and acquired by a very elite public. According to Valladares, his first works were purchased by artists Antonio Rebouças and Jenner Augusto and Otávio Mangabeira, former governor of Bahia.² In the form filled out by Agnaldo on the occasion of his participation in the IV Bienal de São Paulo in 1957, it was possible to identify another series of collectors of his works. In addition to the already mentioned Antonio Rebouças

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo" (1963). *Afro-Ásia*, n. 14, 1983, p. 23.

² *Ibidem*, p. 24.

pelo escultor. Ao longo da pesquisa realizada para a elaboração deste texto, ficou evidente o número considerável de informações equivocadas sobre a vida do artista, desde os erros relacionados à datação das obras e das exposições até a atribuição de títulos a suas criações. Ainda problematizando a distorção e o direcionamento da trajetória desse escultor, o texto de autoria do professor e crítico de arte Clarival do Prado Valladares, publicado originalmente em 1963, na *Série Estudos*, nº 2, do Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), é elucidativo ao relatar, por exemplo, que Agnaldo frequentou o curso primário em escola particular. Esse fato demonstra que, mesmo de origem pobre e com todas as limitações conjunturais particulares a uma cidade do recôncavo baiano na década de 1930, a família do artista tinha ciência da importância da educação.¹ Outra informação preciosa encontrada no mesmo texto é a de que, aos dezoito anos, Agnaldo já dominava profundamente as técnicas da produção de cal, o que o levou a empreender e abrir sua própria caieira em sociedade com seu primo Bonifácio. É verdade que o negócio não prosperou, mas o feito dá mostras de tratar-se de um jovem ambicioso, disposto a correr riscos e com vontade de prosperar na vida.

Mais uma vez, é possível observar uma série de acontecimentos e dados sobre a relação desse artista com o mercado de arte que aparentemente foram negados, silenciados ou historicamente ignorados pela crítica. O número de exposições realizadas, os resultados de vendas de obras, o contrato de exclusividade com uma galeria atuante no mercado de arte e, ainda, a presença de suas obras em grandes coleções públicas e privadas parecem não interessar e nem mesmo fazer parte do *script* sobre o que uma sociedade pós-colonial e pós-escravista reserva e espera de artistas negros, como Agnaldo, que foram estigmatizados como puros, ingênuos e misteriosos, além de classificados como populares e primitivos.

É por essa sucessão de fatores que a tarefa de reescrever e repensar Agnaldo se faz urgente. É fundamental reposicioná-lo como agente de sua própria história, e não na condição passiva, como historicamente sua imagem foi construída. Vale lembrar que, logo após se tornar artista, sua obra se inseriu e passou a circular no mercado tradicional de arte, como se mantém até hoje, quase seis décadas após sua morte. No momento em que esse mercado ainda se encontrava em fase embrionária no Brasil, Agnaldo já se fazia presente nele, sendo parte dessa história.

Suas primeiras esculturas, produzidas ainda dentro do ateliê de Cravo Júnior, já eram comercializadas e adquiridas por um

¹ VALLADARES, Clarival do Prado. "Agnaldo Manuel dos Santos. Origem e revelação de um escultor primitivo" (1963). *Afro-Ásia*, n. 14, 1983, p. 23.

and Jenner Augusto, there are the names of Mário Cravo Júnior, Carybé, Aldemir Martins, Edgardo Tenório, Vera Bocayuva, Ana Letícia, Fritz Beildeck, Vanda de Oliveira and Claudio de Souza Amaral. Examining these names, we can conclude that his first works circulated in the hands of a part of the artistic and intellectual elite of that period.

Another critical point to note is the number of exhibitions carried out by Agnaldo in a brief period of his life. Between 1956 and 1959, it was possible to identify at least six exhibitions in art galleries on the national circuit, a very expressive number within three years. There were two events at Petite Galerie, in Rio de Janeiro, in 1956 and 1957; his first solo exhibition in Bahia took place at Galeria Oxumaré, in Salvador, in 1958. In the same year, two more exhibitions by Agnaldo were held: one at Galeria Gea in Rio de Janeiro, and the other at Ambiente, in São Paulo. In 1959, Galeria Ralf organized a solo show by the artist in Salvador. By way of comparison, throughout the 1950s, Cravo Júnior held only three exhibitions in commercial galleries; however, he participated in more editions of the Bienal de São Paulo.

Agnaldo had his first solo show at Petite Galerie, in Rio de Janeiro, in September 1956, receiving little attention in the press. One of the reviews was published in the column “Vida das Artes,” by historian and critic Mario Barata, in *Diário de Notícias*, a newspaper with an significant circulation in Rio de Janeiro.³ Despite the low repercussion, the exhibition was a success. According to Barata, the gallery sold twelve sculptures by the artist from Bahia on the opening day. Shortly after his first solo show, Agnaldo signed an exclusive contract with the same gallery, where dealer Franco Terranova was the principal manager. Even with only two years of experience, in 1956, the Petite Galerie exhibited renowned artists such as Alfredo Volpi, Maria Leontina, Milton Dacosta, and José Pancetti. However, Agnaldo was part of the program to disseminate “popular art,” added to the team of artists classified as “primitive.” The group was also composed of Djanira, Heitor dos Prazeres, Mestre Biquiba Guarany and Mestre Vitalino. The first meeting between Agnaldo and Terranova would have taken place in 1953, in São Paulo, during the II Bienal. During this period, Agnaldo was still working as an assistant to Cravo Júnior and Franco Terranova was a member of Brasil: Arquitetura Contemporânea (BAC). Then a great friendship and future commercial partnership were born between the two.

With regular orders from Petite Galerie, Agnaldo could have a minimum of financial stability. Alongside Terranova, he made

³ BARATA, Mario. “Agnaldo dos Santos: operário e escultor...”. *Diário de Notícias*, Sep. 19, 1956, p. 2.

público bastante elitista. De acordo com Valladares, suas primeiras obras foram compradas pelos artistas Antônio Rebouças e Jenner Augusto, bem como por Otávio Mangabeira, ex-governador da Bahia.² Na ficha preenchida por Agnaldo na ocasião de sua participação na IV Bienal de São Paulo, em 1957, foi possível identificar mais uma série de colecionadores de suas obras. Além dos já mencionados Antônio Rebouças e Jenner Augusto, constam os nomes de Mário Cravo Júnior, Carybé, Aldemir Martins, Edgardo Tenório, Vera Bocayuva, Ana Letícia, Fritz Beildeck e Vanda de Oliveira e Claudio de Souza Amaral. Por meio desses nomes, podemos concluir que suas primeiras obras circulavam nas mãos de parte da elite artística e intelectual desse período.

Outro importante ponto que deve ser observado é o número de exposições realizadas por Agnaldo em um período muito curto de sua vida. Entre os anos de 1956 e 1959, ou seja, num intervalo de três anos, foi possível identificar a realização de seis mostras em galerias de arte no circuito nacional, um número bastante expressivo. Foram duas mostras na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1956 e 1957, enquanto sua primeira exposição individual na Bahia se deu na Galeria Oxumaré, em Salvador, em 1958. Naquele mesmo ano, foram realizadas outras duas exposições de Agnaldo: uma na Galeria Gea, no Rio de Janeiro, e a outra na Ambiente, em São Paulo. Em 1959, uma exposição individual do artista foi organizada pela Galeria Ralf, em Salvador. Apenas a título de comparação, durante toda a década de 1950, Cravo Júnior fez apenas três exposições em galerias comerciais; no entanto, participou de mais edições da Bienal de São Paulo.

A primeira mostra individual na Petite Galerie, em setembro de 1956, recebeu pouco destaque na imprensa. Uma das críticas foi publicada na coluna “Vida das Artes”, do historiador e crítico Mario Barata, no *Diário de Notícias*, jornal de importante circulação no Rio de Janeiro.³ Apesar da pouca repercussão, a exposição pode ser considerada um sucesso, já que, de acordo com Barata, no dia da abertura foram comercializadas doze esculturas do artista baiano. Pouco tempo após a primeira individual, Agnaldo assinou um contrato de exclusividade com a mesma galeria, que tinha o marchand Franco Terranova como principal gestor. Mesmo com apenas dois anos de atuação, em 1956 a Petite Galerie exibiu artistas já consagrados, como Alfredo Volpi, Maria Leontina, Milton Dacosta e José Pancetti. Contudo, Agnaldo fazia parte do programa voltado para difusão da “arte popular” e do time de artistas até então classificados como “primitivos”. O grupo era composto

² *Ibidem*, p. 24.

³ BARATA, Mario. “Agnaldo dos Santos: operário e escultor...”. *Diário de Notícias*, 19 set. 1956, p. 2.

a trip that lasted about three months along the São Francisco River and its tributaries, having the opportunity to meet who he called his “Segundo Mestre” [second master], Francisco Biquiba Guarany. There are differences regarding the date of this trip, but, according to Gabriela Caspary, everything indicates that it happened in the second half of 1958, after Agnaldo’s first solo show in Salvador, at Galeria Oxumaré.⁴

During this same period, Agnaldo’s institutional career was also relatively consistent. In 1956, he obtained a Silver Medal at the VI Salão Baiano de Belas Artes; in 1957, he participated in the IV Bienal de São Paulo and was part of the exhibition *Artistas da Bahia* at the Museum of Modern Art in São Paulo. In 1959 and 1961, Agnaldo participated in the National Salon of Modern Art, in Rio de Janeiro, with an award-winning work in this last Salon, acquired for the National Museum of Fine Arts. Furthermore, in 1961, he exhibited at MAM da Bahia, when the museum occupied the foyer of Teatro Castro Alves, under the direction of Lina Bo Bardi. Shortly before his death, in 1962, dos Santos and Cravo Júnior were exhibited at the Walker Art Center in Minneapolis, United States.

In November 1962, José Roberto Teixeira Leite, art critic and then a journalist for the *Tribuna da Imprensa* in Rio de Janeiro, published a note about the sculptor in the newspaper. He highlighted the dizzying appreciation of Agnaldo’s work after his death. According to the critic, in 1958, the artist’s works cost from Cr\$ 2 to Cr\$ 12. In 1961, the sculpture acquired by the National Museum of Fine Arts would have cost Cr\$ 70. In 1962, according to Teixeira Leite, values were already around Cr\$ 300 to Cr\$ 700, a valuation of 1,000% from one year to the next. In an interview with Paulo Darzé, owner of the homonymous gallery, the Bahian art dealer declares that he acquired Agnaldo’s first work in the mid-1980s. The gallery owner recalls that the work cost US\$ 10,000.00 and that with that same amount it was possible to purchase works by Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, José Pancetti, among other artists.

It is possible to notice, in the last decade, a movement of valorization and more significant insertion of Afro-Brazilian art in public and private institutions. From a social point of view, this advance is the result of several factors, such as the quota policy in public universities; the creation of law 10.639/03, which made the teaching of African and Afro-Brazilian history mandatory in secondary and elementary education institutions throughout the country; the black movement itself and the constant anti-racist struggle. These are some examples that contributed to the expan-

⁴ CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Master’s thesis. Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 73, 2018.

também por Djanira, Heitor dos Prazeres, Mestre Biquiba Guarany e Mestre Vitalino. Com encomendas regulares da Petite Galerie, Agnaldo pôde ter o mínimo de estabilidade financeira.

O primeiro encontro entre Agnaldo e Terranova teria acontecido anos antes, em 1953, em São Paulo, durante a II Bienal. Nesse período, Agnaldo ainda trabalhava como assistente de Cravo Júnior, e Franco Terranova era membro da Brasil: Arquitetura Contemporânea (BAC). Nasceu então uma grande amizade e futura parceria comercial entre os dois. Ao lado de Terranova, ele fez uma viagem que durou cerca de três meses pelo rio São Francisco e seus afluentes, tendo a oportunidade de conhecer quem ele chamou de “Segundo Mestre”, Francisco Biquiba Guarany. Existem divergências a respeito da data desta viagem, mas, segundo Gabriela Caspary, tudo indica que tenha acontecido no segundo semestre de 1958, após a primeira individual de Agnaldo em Salvador, na Galeria Oxumaré.⁴

Nesse mesmo período, a carreira institucional de Agnaldo também se manteve bastante consistente. Em 1956, obteve Medalha de Prata no VI Salão Baiano de Belas Artes; em 1957, participou da IV Bienal de São Paulo e integrou a exposição *Artistas da Bahia*, no Museu de Arte Moderna em São Paulo. Nos anos de 1959 e 1961, Agnaldo participou do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, tendo, nesta última edição, uma obra premiada e adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes. Também em 1961 expôs no MAM da Bahia, no período em que o museu ocupava o foyer do Teatro Castro Alves, sob a direção de Lina Bo Bardi. Pouco antes de sua morte, em 1962, as obras de Agnaldo e de Cravo Júnior foram expostas no Walker Art Center, em Minneapolis, nos Estados Unidos.

Em novembro de 1962, José Roberto Teixeira Leite, crítico de arte e então jornalista da *Tribuna da Imprensa* do Rio de Janeiro, publicou uma nota nesse jornal na qual destacava a vertiginosa valorização da obra de Agnaldo após a morte do artista. Segundo o crítico, em 1958 as obras do artista custavam de Cr\$ 2 a Cr\$ 12. Em 1961, a obra adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes teria custado CR\$ 70. Em 1962, segundo Teixeira Leite, os valores já giravam em torno de Cr\$ 300 a Cr\$ 700, alcançando, de um ano para o outro, uma valorização de 1.000%. Em entrevista com Paulo Darzé, proprietário da galeria homônima, o marchand baiano declara ter adquirido a primeira obra de Agnaldo em meados da década de 1980. O galerista recorda que a obra custou US\$ 10.000,00 e que, com esse mesmo valor, era possível adquirir certas obras de Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, José Pancetti, entre outros.

⁴ CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Dissertação de mestrado. Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 73, 2018.

sion of the debate, enhancing the struggle and awareness against racism as a collective and structural social problem. Amid this movement, the participation of Agnaldo's work in several exhibitions can be observed, including *Histórias afro-atlânticas*, held at Museu de Arte de São Paulo (Masp) and Instituto Tomie Ohtake in 2018. The following year, the sculptor won a solo exhibition at the Paulo Darzé Galeria stand at SP-ARTE, with an expressive sales result: of the 27 works presented, 15 were sold.

Agnaldo is, without a doubt, an artist who subverted criticism and the place in the art market critics proposed for him. Therefore, it seems urgent to change how the sculptor has been analyzed to reveal his talent, dedication to work, originality, and social skill. Above all, his ability to manage his career, applying for awards, salons, and biennials, has to be recognized. Even when he missed the deadline to participate in the IV Bienal de São Paulo, the artist did not conform and wrote a letter requesting his participation. His strategy worked and the work *Pilando dendê* was exhibited and awarded. If critics and curators preferred to hide or forge his biography and Agnaldo's insertion in the art market, his work has survived to tell how complex the legacy of slavery is and how the racial issue led the way in this and many other narratives. Reflecting on race in a country like ours is not an easy task, but it is no longer possible to believe in the myth of "racial democracy." It is time to recognize and face the violence inherent in this issue, writing another story for this sculptor.

THAIS DARZÉ is an independent curator and director of Paulo Darzé Galeria.

É possível perceber, na última década, um movimento de valorização e de maior inserção da arte afro-brasileira em instituições públicas e privadas. Do ponto de vista social, esse avanço é fruto de uma série de fatores, tais como: a política de cotas nas universidades públicas; a criação da lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da história africana e afro-brasileira nas instituições de ensino médio e fundamental em todo território nacional; o próprio movimento negro e a constante luta antirracista. Esses são alguns exemplos que colaboraram na ampliação do debate, potencializando a luta e a consciência contra o racismo enquanto problema social coletivo e estrutural. Em meio a esse movimento, observa-se a participação da obra de Agnaldo em diversas exposições, entre elas a mostra *Histórias afro-atlânticas*, realizada no Masp e no Instituto Tomie Ohtake em 2018. No ano seguinte, o escultor ganha uma mostra individual no *stand* da Paulo Darzé Galeria, na SP-ARTE, tendo um resultado expressivo de vendas: das 27 obras exibidas, 15 foram comercializadas. Agnaldo é, sem dúvida, um artista que subverteu a crítica e também o lugar no mercado de arte que lhe foi proposto. Por isso, parece urgente mudar a maneira pela qual o escultor vem sendo analisado, de modo a revelar seu talento, sua dedicação ao trabalho, sua originalidade, sua habilidade social e, principalmente, a capacidade que ele teve de gerenciar sua própria carreira, se inscrevendo em prêmios, salões e bienais. Mesmo quando perdeu o prazo para participar da IV Bienal de São Paulo, o artista não se conformou e escreveu uma carta solicitando sua participação. Sua estratégia deu certo, e a obra *Pilando dendê* foi exposta e premiada. Se críticos e curadores preferiram esconder ou forjar sua biografia e a inserção de Agnaldo no mercado de arte, sua obra sobreviveu para contar o quão complexo ainda é o legado da escravidão e como a questão racial conduziu os rumos dessa e de muitas outras narrativas. Refletir sobre raça em um país como o nosso não é tarefa fácil, mas já não é possível acreditar no mito da "democracia racial". É tempo de reconhecer e enfrentar a violência inerente a essa questão, escrevendo uma outra história para esse escultor.

THAIS DARZÉ é curadora independente e diretora da Paulo Darzé Galeria.



Para Paulo de Coelbo, que, montado em uma lambreta, mostrou a Agnaldo que ele podia conquistar a modernidade que desejava.

To Paulo de Coelbo, who, while riding his scooter, showed Agnaldo that he could conquer the modernity he longed for.

REALIZAÇÃO REALIZATION
Almeida & Dale Galeria de Arte

DIRETORA DIRECTOR
Erica Schmatz

ORGANIZAÇÃO ORGANIZATION
Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION
Tatiana Farias

PRODUÇÃO PRODUCTION
Lisa Costa
Karoline Freire

CONSERVAÇÃO E MUSEOLOGIA
CONSERVATION AND MUSEOLOGY
Malu Villas Boas
Carollinne Akemy Miyashita
Carolina Tatani

DESIGN GRÁFICO GRAPHIC DESIGN
Bloco Gráfico

TRADUÇÃO TRANSLATION
Heinar Maracy

REVISÃO E PRODUÇÃO EDITORIAL
PROOFREADING AND EDITORIAL PRODUCTION
Richard Sanches

ARQUITETURA ARCHITECTURE
Isabel Xavier
ASSISTENTES ASSISTANCES
Amanda Costa
Alice Schmitx

DESIGN DE LUZ LIGHTING DESIGN
Danielle Meireles

TÉCNICOS DE LUZ LIGHTING TECHNICIANS
Fabio Govith
Rafael Araújo

MONTAGEM FINA ASSEMBLY
Federico Gomez
Eder Chapola

FOTOGRAFIA PHOTOGRAPHY
Sergio Guerini

COMUNICAÇÃO COMMUNICATION
Juliana Gola
Marcelo Ozorio

EQUIPE AD AD TEAM
Alan Catharino Renée
Alexandre Nascimento Pedro
Ana Maria Torres da Silva
Antonio Gustavo Dias Castro
Danilo Campos
Eli Carlos Rodrigues da Silva
Georgete Maalouli Nakka
Ilan Karpio
Jeff Lemes
Luzianete dos Santos
Mislene Góes
Veronica Souza
Verônica Tomaz
Victor Lucas
Vitor Werkhaizer

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS
Acervo de Arte Brasileira – MAB FAAP
Acervo Fábrica de Arte Marcos Amaro
Alfio Lagnado
Conrado e Ronie Mesquita
Daniel Maranhão
Diógenes Paixão
Edmar Pinto da Costa
Emílio Odebrecht
Flávio Bauer
Fernanda Feitosa
Fundação Bienal de São Paulo –
Arquivo Histórico Wanda Svevo
Gilberto Sá
Heitor Martins
Instituto Lina Bo e P. M. Bardi –
Casa de Vidro
José Caetano Paula de Lacerda
Luiz Otávio Louro Gomes
Márcio Gobbi
Marcos Amaro
Marta Fadel
Museu da Universidade Federal do Ceará
Orandi Momesso
Paola Terranova
Paulo Darzé
Paulo de Souza Coelho
Pedro Novis
Rafael Moraes
Reynaldo Abucham
Roberto Conduru
Thais Darzé
Tito Enrique da Silva Neto

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva
*Agnaldo Manuel dos Santos:
a conquista da modernidade* /
Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua
1ª ed. São Paulo:
Almeida e Dale Galeria, 2021

ISBN 978-65-992394-5-8

1. Arte brasileira 2. Artes plásticas
3. Artes visuais 4. Artistas plásticos
– Biografia 5. Esculturas 6. Santos,
Agnaldo Manuel dos, 1926–1962
I. Título.
21-87893 / CDD-730.92

Índices para catálogo sistemático:
1. Artistas plásticos: Biografia
e obra 730.92
Maria Alice Ferreira, bibliotecária,
CRB-8/7964

FONTES TYPEFACES
Signifier, Untitled Sans

PAPEL PAPER
Couché 150 g/m²

IMPRESSÃO PRINTING
Maistype

TIRAGEM PRINTRUN
1000

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

A conquista da modernidade

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua [org.]



Almeida & Dale