

A TRANSVERSALIDADE NAS POÉTICAS DE GEGO E JORGE DOS ANJOS

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro (UFMG-C/Arte)

Resumo: Proponho fazer uma breve discussão sobre a transversalidade na filosofia da ciência, na educação e na história da arte, focalizando as artes visuais. Tomarei como exemplos a poética rizomática de Gertrud Goldschmidt (Gego), que incide sobre a expansão do campo da escultura e a poética transversal de Jorge dos Anjos, que tem como eixo a cultura afrobrasileira. Ambos trabalham, de forma exemplar, na fronteira entre o moderno e o contemporâneo, experimentando as diversas expressões artísticas e possibilitando o contágio transdisciplinar entre essas diversas linguagens.

Palavras Chaves: Transversalidade; artes visuais; contemporâneas

Abstract

I'd like to propose a brief discussion about the transverse character in the philosophy of science, education, and history of art, focussing on the visual arts. I am going to use the rhizomatic poetry of Gertrud Goldschmidt (Gego), which focuses on the expansion in the sculpture field and Jorge dos Anjos' transverse poetry, based in the afro Brazilian culture. Both have worked irreproachably on the edge of the modern and the contemporary, experiencing various artistic expressions and making possible the transverse contact between several languages.

INTRODUÇÃO

Neste texto proponho refletir sobre a transversalidade e a transdisciplinaridade nas ciências, na educação e nas artes, focalizando as artes visuais. Mostrarei como a transversalidade perpassa, de forma diferenciada, o trabalho de dois artistas contemporâneos, Gertrud Goldschmidt (Gego) e Jorge dos Anjos.

TRANSVERSALIDADE E TRANSDISCIPLINARIDADE NAS CIÊNCIAS E NAS ARTES

A transversalidade e a transdisciplinaridade vêm sendo discutidas nos campos da filosofia, das ciências, da educação e das artes como uma possibilidade de construção do conhecimento frente aos desafios do mundo contemporâneo.

A crise das ciências modernas instaurada com a descoberta das geometrias não euclidianas, da física quântica, do princípio de incerteza de Heisenberg, entre outras, apontam para o questionamento do saber absoluto, determinista, e também da hiperespecialização do conhecimento, compartimentado em disciplinas isoladas. As novas descobertas científicas, que avançam em direção às fronteiras do conhecimento especializado, encontram as fronteiras de uma outra especialidade, criando corredores de comunicação entre ambas.

A transversalidade surge, então, como uma possibilidade, nesse corte que atravessa os saberes, impulsionada por algo que está além das disciplinas, incluindo os conhecimentos não disciplinares.ⁱ “A transdisciplinaridade, como o prefixo latino ‘trans’ indica, diz respeito ao que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas.”ⁱⁱ

Carlos Antônio Leite Brandão usa a metáfora das ilhas disciplinares dentro do mar transdisciplinar para mostrar que

(...) se o aprofundamento do conhecimento das ilhas disciplinares conduz ao mar transdisciplinar que está entre elas, isto não quer dizer que se deva suprimir aquelas ilhas. O transdisciplinar deve conviver com o disciplinar, uma vez que a vida deste é uma das razões de ser daquele, assim como a vida que transcorre nas ilhas é um apoio fundamental para a exploração e vitalidade do mar que está entre elas.ⁱⁱⁱ

O filósofo distingue a interdisciplinaridade da transdisciplinaridade, mostrando que a primeira produz a integração de alguns conceitos e métodos provenientes de diferentes campos disciplinares sem provocar uma mudança estrutural interna em cada disciplina, enquanto a segunda possibilita o contágio, a interação, propiciando a mudança estrutural nos diferentes campos disciplinares.

Para Brandão “a transdisciplinaridade não é uma superdisciplina, um método *a priori*, nem uma metodologia. Ela mais é um procedimento, atitude ou navegação entre as ilhas do saber, de forma contextualizada e referida a um problema específico e de interesse mútuo, ou seja: transporte e tradução”.^{iv} O pesquisador/tradutor deve ser um bom profissional no seu campo disciplinar, mas deve estar aberto ao diálogo com outros saberes e práticas culturais. Esta atitude não visa criar um saber universal, mas zonas de constelações de saberes e práticas, mostrando a possibilidade da configuração de um conhecimento transcultural que permite o diálogo entre os diferentes saberes. O olhar “trans” é capaz ainda de gerar um problema novo ou uma abordagem nova a partir de velhos problemas.^v

No campo da história da arte a instauração de novos paradigmas se dá a partir do questionamento da autonomia da arte, do formalismo e da perspectiva linear que nortearam a tradição moderna, pautados pelo pensamento iluminista. Desde então, a história da arte se permite ao diálogo transdisciplinar com outras disciplinas acadêmicas e também com outros saberes, como as manifestações da cultura popular. Portanto, refletir sobre a mudança de paradigmas na história da arte contemporânea é discutir a transdisciplinaridade, a expansão do campo artístico, os cruzamentos culturais, os hibridismos, as mestiçagens, as contaminações, a instauração de práticas artísticas contextuais, a resignificação das tradições, e, sobretudo, a abertura da história da arte às novas possibilidades de interpretação.^{vi}

Nas artes visuais, o questionamento dos paradigmas modernos se dá dentro do próprio modernismo a partir de várias ações dos artistas que atuaram nos movimentos de vanguarda, como por exemplo, o deslocamento proposto pelos *ready-mades* de Duchamp, os contra-relevos de El Lissitzky, a *Merz Haus* de Kurt Schwitters, entre outras. Essas ações se desdobraram nas

propostas das neovanguardas,^{vii} durante os anos 1960 e 1970, abrindo caminho para a emergência da arte contemporânea. Dentro desse contexto distinguimos dois momentos na arte contemporânea brasileira, o primeiro, momento combativo, provocativo, marcando a atuação das neovanguardas nos anos 1960, a exemplo das propostas radicais de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio, Cildo Meirelles, entre outros. O segundo, momento de desdobramento dessas propostas, a partir dos anos 1980, direcionando-se para o diálogo com o espaço, o público, as instituições e as comunidades, mostrando o caráter crítico e poético da arte, como nos mostram as intervenções de vários artistas, entre eles Iole de Freitas, Ana Maria Tavares, Rosângela Rennó, Ivã Volpi e Jorge dos Anjos.^{viii}

TRANSVERSALIDADE E TRANSDISCIPLINARIDADE NA EDUCAÇÃO

A discussão sobre a transversalidade e a transdisciplinaridade permeia também a educação, propondo não só um novo olhar transversal sobre o ensino como também uma mudança na estrutura curricular.

Silvio Gallo discute o conhecimento e a educação tradicional, pautados pela tecnologia da escrita e pela interpretação da realidade, mostrando que esse conhecimento propiciou o processo de compartimentação do saber em disciplinas estanques. Estas, por sua vez, foram usadas na educação enquanto mecanismos de controle do poder instituído, formando uma cartografia do saber pautada por uma visão mecânica e positivista do mundo. Gallo não só critica a educação tradicional, mas também a proposta interdisciplinar, mostrando que, embora a interdisciplinaridade tenha surgido para proporcionar o trânsito entre os vários compartimentos do saber, ela não rompe com a estruturação hierárquica dos saberes. O autor propõe a substituição do conhecimento tradicional pelo conhecimento rizomático, usando as metáforas da “árvore da sabedoria” e do “rizoma” para esclarecer sua tese, que se apoia na filosofia de Gilles Deleuze e Felix Gattari.^{ix}

Segundo Gallo, enquanto o paradigma arborescente implica a hierarquização do saber, tendo a filosofia como raiz e as diversas ciências como galhos, o paradigma rizomático – cuja imagem remete ao caule de alguns vegetais formado por raízes emaranhadas em meio a pequenos bulbos

– indica a relação intrínseca entre os vários saberes. “No rizoma são múltiplas as linhas de fuga e portanto múltiplas as possibilidades de conexões, aproximações, cortes e percepções.”^x A transversalidade possibilita o trânsito entre as inúmeras configurações do rizoma e a educação rizomática possibilita a cada aluno um acesso diferenciado às áreas do saber de seu particular interesse. Gallo propõe “pensar uma outra organização escolar – para além da própria escola – a partir do paradigma rizomático, em que os currículos não disciplinarizados permitam um trânsito transversal por entre os diversos campos de saberes”.^{xi} Nesse contexto circulam também os saberes não disciplinares, abrindo o campo do conhecimento para o reconhecimento da multiplicidade dos saberes, o respeito às diferenças, estabelecendo policompreensões infinitas. O saber e o poder também se identificam no contexto do paradigma rizomático, mas o poder não é mais hierarquizado, ele “é essencialmente relação, como pensou Foucault, algo que se sofre e se exerce continuamente”.^{xii} Finalmente, o autor propõe o saber rizomático como possibilidade de construção de uma sociedade democrática e solidária.

A POÉTICA RIZOMÁTICA DE GEGO

A utopia rizomática proposta por Gallo é concretizada de forma singular na obra de Gertrud Goldschmidt (Gego), (1912-1994), artista judia alemã, radicada na Venezuela, que atuou desde o final dos anos 1950 até meados dos 1990.

Gego trabalhou com diversas linguagens (desenho, aquarela, gravura, escultura, *design*), mas a questão fundamental de sua obra é a pesquisa do desenho e da escultura no campo ampliado. No início de sua carreira investigou as relações entre a linha, a esfera e o cubo, a partir de exercícios baseados em princípios da matemática topológica, usando como base a fita de Moebius, experiências que a aproxima das investigações concretistas e dos princípios da arte cinética. Trabalhou com arame, chapas metálicas e cordas de nylon, realizando as séries de linhas paralelas, da esfera e do cubo. Posteriormente, criou outras séries: os *Chorros*, os *Bichos*, os *Troncos*, os *Desenhos sem papel* e as *Teceduras*.

No final dos anos 1960, suas esculturas se tornam mais flexíveis, e se instalam no espaço arquitetônico, através de um sistema estrutural de redes e malhas reticulares, realizadas com fios de arame e esferas de chumbo. Faz, então, uma série denominada *Reticulárea*, composta por instalações em forma de redes rizomáticas, colocadas em lugares específicos, criando ambientes abertos à participação do público.

Íris Peruga aponta que: “A decisão de fazer da *Reticulárea* um ambiente surgiu do próprio processo de instalação do trabalho no Museu de Belas Artes de Caracas, realizado em colaboração com o seu diretor Miguel Arroyo.”^{xiii} Instalada numa pequena sala cúbica, esse conjunto de redes e malhas é uma obra penetrável que não possui um centro, um princípio ou um fim, mas propõe trânsitos, ritmos e tensões, de acordo com o movimento de cada visitante. Essa obra inscreve-se numa nova concepção de espaço – dinâmico, múltiplo, rizomático, envolvente –, marcando uma virada fundamental no trabalho de Gego em direção às propostas da arte contemporânea.

Segundo o depoimento de Gego: “Não se trata de limitar o espaço e de lhe impor uma forma. A rede é vida.”^{xiv} Na verdade, ela é a vida que pulsa no fazer artesanal da artista e que acolhe o corpo do visitante, propiciando um jogo criativo que conduz ao encantamento.

Yve-Alain Bois, escreveu um texto belíssimo sobre as *Reticuláreas* de Gego, em que retoma um antigo poema grego que fala de uma cigarra aprisionada numa teia de aranha, para refletir sobre a passagem da poesia cantada da cigarra à escritura poética tecida pela aranha. Usando essa metáfora, ele mostra como a artista tem o prazer de fazer o seu trabalho, sem regras, sem desenhos, sem projetos, aproximando-o do canto das cigarras. Essas malhas que “pendem do teto e são ancoradas no chão por pequenas esferas de chumbo” se assemelham às teias-de-aranha, mas ao contrário das teias que capturam, as *Reticuláreas* envolvem aqueles que caem dentro dela, conduzindo-os ao encantamento. Segundo Bois, as teias de Gego nos transportam da visão contemplativa ao envolvimento participativo.

É como se sentíssemos de imediato que só é possível ter uma experiência completa da obra através do corpo todo – e não apenas de um olhar imaterial; como se o mundo de Gego nos libertasse instintivamente dos constrangimentos das

convenções tradicionais da observação (em museus). Como a cigarra leitora do epigrama da Grécia Antiga, cantamos a nossa liberdade dentro do tecido do texto. O gênio de Gego está em ter transformado a sua teia de aranha, destinado a ser um dispositivo de captura, num instrumento poético de libertação.^{xv}

A obra de Gego marcou um momento inaugural de transição entre a arte moderna e contemporânea venezuelana, influenciando uma geração de jovens artistas daquele país.

A POÉTICA TRANSVERSAL DE JORGE DOS ANJOS

As metáforas do rizoma e da teia-de-aranha foram usadas para interpretar a poética de Gego; no entanto, usaremos a metáfora das ilhas cercadas pelo mar para iluminar a poética transversal de Jorge dos Anjos. Nesse caso, a transversalidade do mar, cujo eixo é a cultura africana, perpassa e contamina as diferentes ilhas, que são as diferentes expressões artísticas experimentadas por Jorge dos Anjos: o desenho, a gravura, a pintura, a escultura e a *performance*.

Jorge dos Anjos é um artista afrodescendente, que viveu a infância e a juventude em Ouro Preto, cidade impregnada da herança colonial de Minas Gerais. Nela, o artista conviveu com a arte dos grandes mestres do barroco brasileiro e também com as manifestações religiosas afrobrasileiras. Foi ainda em Ouro Preto que ele aprendeu a usar as cores vibrantes com Nello Nuno e a construir estruturas tridimensionais com Amílcar de Castro, mestre do neoconcretismo brasileiro.

Desde os anos 1970, Jorge pesquisa as várias possibilidades expressivas das artes visuais – a linha, a cor, o aço, a pedra, a madeira, as marcas do ferro na tela e do fogo no feltro – e retoma sua matriz cultural trabalhando com imagens arquetípicas que remetem às fontes africanas. Suas experiências recentes incluem a *performance* e o desenho, realizados com pólvora, cola e fogo sobre a superfície plana do plástico sobre o chão.

O artista nos revela a importância do resgate da arte africana no seu trabalho:

A arte africana para mim é referência fundamental porque é ancestral, fala da minha origem, da minha raiz. É minha fonte vital, primeira. Diz respeito a uma ancestralidade que chegou

até a mim a partir de coisas que vivencio; aprendi lendo, pesquisando, observando, dançando, experimentando, vivendo. Inspiro-me nessa herança mais remota. Essa questão da matriz cultural é uma das coisas que mais contribuem na realização do meu trabalho.^{xvi}

Jorge dos Anjos não só ressignifica os símbolos das religiões afrobrasileiras,^{xvii} como resgata o fazer artesanal próprio do ferreiro, associado a Ogum,^{xviii} e do pedreiro, que remete a Xangô,^{xix} orixás que o protegem no universo do Candomblé. Seu processo criativo se dá no embate entre o saber ancestral, revelando marcas da escravidão negra, e o saber contemporâneo de herança construtiva.

O artista tem também a preocupação com a inserção de sua obra dentro de um espaço público, visando a sua integração com a comunidade. Nesse sentido a obra *Portal da Memória*,^{xx} construída na Lagoa da Pampulha, com o objetivo de proteger o espaço dedicado a Iemanjá,^{xxi} para a realização dos rituais religiosos afrobrasileiros, é um exemplo de sua interação com as comunidades afrodescendentes. Esse espaço sagrado, protegido pelos símbolos das divindades, é celebrado com flores e perfumes oferecidos nas festas de Iemanjá, que se realiza no dia 2 de fevereiro, resgatando o ritual ancestral da deusa das águas, dos navegantes e da mãe de todos os Orixás.

O *Portal da Memória* e as esculturas construídas pelo artista o aproximam do contexto neoconcretista brasileiro, situando-o na tensão entre o resgate de imagens da tradição afrobrasileira e o universo da arte construtiva, mostrando “a dimensão abstrata do confronto de signos construtivos e religiosos”.^{xxii}

Mas existem outras dimensões, outras ilhas no universo de Jorge dos Anjos, que o insere nas propostas da arte contemporânea, permeadas pela transversalidade da cultura africana. São as marcas de ferro que ele imprime nos tecidos de feltro, usando o corpo e o ferro em brasa como ferramentas que o possibilitam resgatar as marcas ancestrais da violência dos opressores na pele dos escravos negros.

Essas marcas de violência, registradas no tecido, são purificadas nos rituais performáticos realizados pelo artista no chão. Nesse território de liberdade, impregnado de música e de dança afrobrasileira, ele estende uma folha de plástico, desenha os pontos dos orixás com cola, derrama a pólvora

sobre o desenho e joga o fogo que incendeia a pólvora, deixando as marcas dessa ação no plástico. Jorge dos Anjos transforma os pontos de fogo usados nos rituais de purificação do candomblé em *Desenhos de fogo*. E mais, quando a *performance* é realizada junto aos *Vissungos*, que são “cantigas em língua africana ouvidas antigamente nos trabalhos de mineração”^{xxiii}, ela resgata as vozes da África no território de Minas Gerais.

Os desenhos mestiços de Jorge dos Anjos não só apresentam uma tensão entre a expansão do campo do desenho e a apropriação da cultura popular, como mostram também uma ambiguidade própria de uma mestiçagem que se situa entre a arte e a religião, entre o artista e o religioso, entre o ateliê e o ritual, resignificando tradições religiosas brasileiras de herança africana.

O artista tem uma concepção singular de seu ateliê como uma “Casa do Fazer”, um espaço sagrado onde se mescla a arte, a religião e a vida. Ele nos fala de seu trabalho no ateliê: “O espaço do ateliê é um lugar sagrado, é como se fosse um terreno de Candomblé, onde as coisas se sucedem religiosamente. É no ateliê que construo a minha esperança, penso e busco realizar as coisas, é onde invisto todo o meu projeto de vida.”^{xxiv} Ele nos mostra que o ateliê é o espaço-tempo íntimo do artista, de sua criação individual, e que se complementa com o espaço-tempo público, coletivo, de recriação social da obra de arte.

CONCLUSÃO

A atitude “trans”, própria do olhar do pesquisador contemporâneo, nos faz enxergar as possibilidades de múltiplas interpretações nas artes visuais. Penso que a leitura que faço das poéticas de Gego e Jorge dos Anjos nos ajuda a ver algumas dessas possibilidades, na imensa rede rizomática que constitui o panorama das artes contemporâneas.

Imagens:

Fig 1. – Gego. *Cubo em esfera*, ferro soldado e pintado, 1966

Fig. 2 – Gego. *Reticulárea*, instalação no Museu de Belas Artes de Caracas, 1969/1974

Fig. 3 – Jorge dos Anjos. *Portal da Memória*, recorte em ferro, Pampulha, Belo Horizonte, 2006

Fig. 4 – Jorge dos Anjos. *Queimados*, marcas de ferro quente sobre feltro, 2008

Fig. 5 – Jorge dos Anjos. *Vissungos. Performance* com pólvora, fogo y cola sobre plástico, 2008

ⁱ PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ⁱⁱ PAULA, João Antônio de. Apresentação. In: _____. *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 12.

ⁱⁱⁱ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução. In: PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 21.

^{iv} BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução. In: PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 26.

^v BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução. In: PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

^{vi} RIBEIRO, Marília Andrés. Diálogos entre lo local y lo global en el arte contemporáneo brasileiro. In: MOREDA, Dannys Montes de Oca (Org.). *Integración y resistencia em la Era Global*. Evento Teórico Décima Bienal de La Habana. La Habana, 31 de marzo al 3 de abril del 2009. p. 197-208.

^{vii} Cf. RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

^{viii} Esses artistas foram pesquisados no projeto Circuito Atelier, coordenado por mim e Fernando Pedro da Silva. O projeto visa resgatar a fala do artista e o seu processo de trabalho no ateliê para a produção de um livro-depoimento, um vídeo e a sua inserção no site da C/Arte Projetos Culturais: <www.comarte.com>.

^{ix} Ver DELEUZE, Gilles; GATTARI, Felix. *Capitalisme et schizophrénie*: mille plateaux. Paris: Les Éditions Minuit, 1980, Apud. GALLO, Silvio. Op.cit. p.128-129

^x GALLO, Silvio. Conhecimento, Transversalidade e Educação. Para além da Interdisciplinaridade. *Impulso. Revista de Ciências Sociais*. Pós-graduação em Educação da UNIMED, 1997, v. 10, n. 21, p. 126.

^{xi} GALLO, Silvio. Conhecimento, Transversalidade e Educação. Para além da Interdisciplinaridade. *Impulso. Revista de Ciências Sociais*. Pós-graduação em Educação da UNIMED, 1997, v. 10, n. 21, p. 129.

^{xii} GALLO, Silvio. Conhecimento, Transversalidade e Educação. Para além da Interdisciplinaridade. *Impulso. Revista de Ciências Sociais*. Pós-graduação em Educação da UNIMED, 1997, v. 10, n. 21, p. 128.

^{xiii} AMOR, Mônica; BOIS, Yve-Alain; BRETT, Guy; PERUGA, Íris. *Desafiando Estructuras. Gego*. Livro-catálogo de exposição. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Barcelona: Museu de Arte Contemporânea, 2006-2007. p. 16.

^{xiv} AMOR, Mônica; BOIS, Yve-Alain; BRETT, Guy; PERUGA, Íris. *Desafiando Estructuras. Gego*. Livro-catálogo de exposição. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Barcelona: Museu de Arte Contemporânea, 2006-2007. p. 18.

- ^{xv} AMOR, Mônica; BOIS, Yve-Alain; BRETT, Guy; PERUGA, Íris. *Desafiando Estruturas. Gego*. Livro-catálogo de exposição. Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Barcelona: Museu de Arte Contemporânea, 2006-2007. p. 51.
- ^{xvi} RIBEIRO, Marília; SILVA, Fernando Pedro da; MÉRCIA, Janaina (Orgs.). *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 17. (Coleção Circuito Atelier)
- ^{xvii} O Candomblé é a religião afrobrasileira de culto aos Orixás (Deuses africanos) mais difundida no Brasil. Originário das nações nagôs ou angola, possuem estrutura religiosa dos povos de língua lorubá e organização social em torno das famílias-de-santo que habitam e realizam seus rituais religiosos nos Terreiros ou Casas de santo. Na África cada Terreiro é dedicado a um Orixá, correspondente às diferentes nações; no Brasil essas Casas cultuam vários orixás e têm a influência sincrética das religiões católica e ameríndia. (Cf. DA SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda*. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.)
- ^{xviii} Ogum é o Orixá da guerra e do fogo, o ferreiro, o guerreiro, o herói civilizador. Tem como símbolo a espada, a enxada e a pá. No sincretismo brasileiro aparece associado a São Jorge e Santo Antônio.
- ^{xix} Xangô é o Orixá dos raios e do trovão, rei de Oyó, cidade da nação lorubá; é também o senhor dos livros e o porteiro do céu. Tem como símbolo o machado de duas faces e como local de culto, a pedreira. No sincretismo brasileiro aparece associado a São Jerônimo e São Pedro.
- ^{xx} O *Portal da Memória* é um grande recorte em aço, com a dimensão de 600x500x20 cm, construído em 2006. Foi uma demanda da Associação dos Terreiros visando proteger a imagem de Iemanjá, que completava 50 anos, e delimitar o espaço para a prática dos rituais religiosos afro-brasileiros.
- ^{xxi} *Iemanjá* é a rainha do mar, a sereia, a mãe d'água. Tem como símbolo a estrela-guia e corresponde a Nossa Senhora dos Navegantes, no sincretismo religioso brasileiro.
- ^{xxii} CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 75.
- ^{xxiii} QUEIROZ, Sônia. Vozes da África em terras diamantinas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, outubro de 2008. Edição Especial sobre Cantos Afro-descendentes.
- ^{xxiv} RIBEIRO, Marília; SILVA, Fernando Pedro da; MÉRCIA, Janaina (Org.). Op. cit. ,p. 19.

Minicurrículo: Marília Andrés Ribeiro é professora, doutora, curadora e historiadora da arte. É graduada em Filosofia pela Fafich/UFMG; Mestre em História da Arte pela State University of New York at Stony Brook/EUA e Doutora em Artes pela ECA/USP, onde defendeu a tese *As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60*. Atualmente é diretora e coordenadora de projetos da C/Arte Projetos Culturais, onde coordena a coleção História e Arte, os projetos Circuito Atelier e Historiando a Arte Brasileira.