

É Heitor quem dá as ordens

Heitor calls the shots

Renata Bittencourt

Resumo

Enquanto a visão modernizadora do poder público aplicada ao Rio de Janeiro do início do século 20 implicava remover do Centro da cidade aquilo que da paisagem física e urbana se relacionasse ao colonial, ao negro e ao pobre, um grupo de artistas e articuladores provocava uma revolução cultural importante para a história da cultura no país. Heitor dos Prazeres foi um protagonista naquela cena, além de ocupar destaque no campo das artes visuais. A partir do autorretrato do pintor, vamos navegar por suas múltiplas identidades, desvelando suas estratégias disruptivas e seu enraizamento na cultura da diáspora afro-atlântica.

Abstract

While the public authorities' modernizing view towards Rio de Janeiro in the early 1900s involved removal from the city center of the colonial, black and poor aspects in relation to the physical and urban landscape, a group of artists and articulators caused a major cultural revolution for the history of the culture in Brazil. At that time Heitor dos Prazeres was a central figure, as well as playing a leading role in the field of visual arts. From the artist's self-portrait we navigate through his multiple identities, unveiling his disruptive strategies and his deep roots in the culture of the Afro-Atlantic diaspora.

O compositor, pintor, figurinista Heitor dos Prazeres, experienciou um interessante trânsito entre esferas de sociabilidade e dimensões culturais diversas. Trafegou nos círculos do samba e administrou o contato com clientes que talvez com ele contrastassem, na origem e no tom de pele, e encontravam em suas obras a tradução de um mundo outro, ativado por presenças negras dançantes. O contato com o universo das artes visuais, talvez lhe tenha oferecido possibilidades materiais de vida e pontos de vista diferentes daquelas de alguns de seus parceiros, familiares e amigos. Estabeleceu diálogo com colecionadores de arte, e suas habilidades musicais e sociais o situaram na fundação de escolas de samba como Mangueira e Portela. Outro fator de inscrição sua na cultura afro-brasileira era seu apreço pela capoeira, usada em confrontos na defesa de amigos como Noel Rosa. Essas conexões apontam para um personagem capaz de negociar sua presença e seus interesses, sem jamais perder de vista seu enraizamento em tradições e referenciais originários da diáspora afro-atlântica. A obra que vamos ver do artista talvez seja testemunho de um homem que percebeu essa multiplicidade em si, que soube descortinar a convivência, nem sempre harmoniosa, de diferentes valores, os tensionamentos e as dinâmicas de negação que geraram e nutriram estigmas ao longo do tempo nesta nação marcada por história colonial e escravocrata.

Heitor fez parte do grupo que inventou uma forma de samba que viria a ser identificada como a conhecida expressão cultural nacional. Trouxe para a cena uma forma musical que renovou linguagens e atualizou os sistemas estéticos tradicionais, a partir da experimentação em quintais. Além disso, buscou e encontrou meios de expressão autênticos, livres em suas soluções, como o professorado pela turma de 1922, mas sem o metrônomo da alteridade. O cotidiano está presente como personagem de suas pinturas e como cenário de suas músicas, ouvidas naquela cidade cujos desejos de modernização de sua elite resultaram em ação violenta para os que com ele se pareciam.

Frequentador dos quintais das tias baianas, Ciata e Esther, vivia em total conexão com a vida negra que fervilhava no Centro do Rio, na região da Praça Onze que ele denominou pequena África, e também do subúrbio. Suas representações dessa vida urbana nos dá a ver costumes, valores e fantasias. Cenas de dança, carnaval, brincadeiras de crianças e rituais de candomblé são as mais

conhecidas entre seus temas e parecem ilustrar situações prosaicas quando, de fato, traduzem uma revolução cultural registrada em tempo real. O samba carioca surgia no encontro entre negros nascidos no Rio e aqueles que chegavam, migrantes da Bahia no pós-abolição, como haviam sido seus pais. Os tambores tocados nos terreiros eram os mesmos que animavam as rodas. Na cidade em que negros andando na rua eram enquadrados por vadiagem, criavam-se espaços nos quais a coesão de grupo era reforçada, lugar de identidades compartilhadas, e busca por segurança.

De fato, os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes de candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas. [...] Ali, os baianos forros migrados por opção própria constituíram uma elite no meio popular (Moura, 1983, p. 86-87).

Se por um lado suas telas ilustram cenas de rua animadas e coloridas, a vivência do espaço público para um homem negro era marcada pela repressão que sobrepunha à circulação e à convivência o estigma da vadiagem, classificada como crime. Negros, descendentes de escravos, muitos deixados sem ocupação no pós-abolição, eram percebidos como ameaça em seu mero caminhar pela paisagem urbana. Daí a vestimenta cuidada se apresentar como antídoto, ferramenta para estabelecer um tipo de presença capaz de facilitar outras medidas de emancipação. O apuro na execução da camisa (Figura 1) traduz a atenção à aparência – que se repete nas fotografias em que se exhibe engomado, em ternos de lã ou linho, com chapéu de palha ou feltro e, por vezes, com charmosos sapatos bicolores, dando provas à reputação de homem elegante.

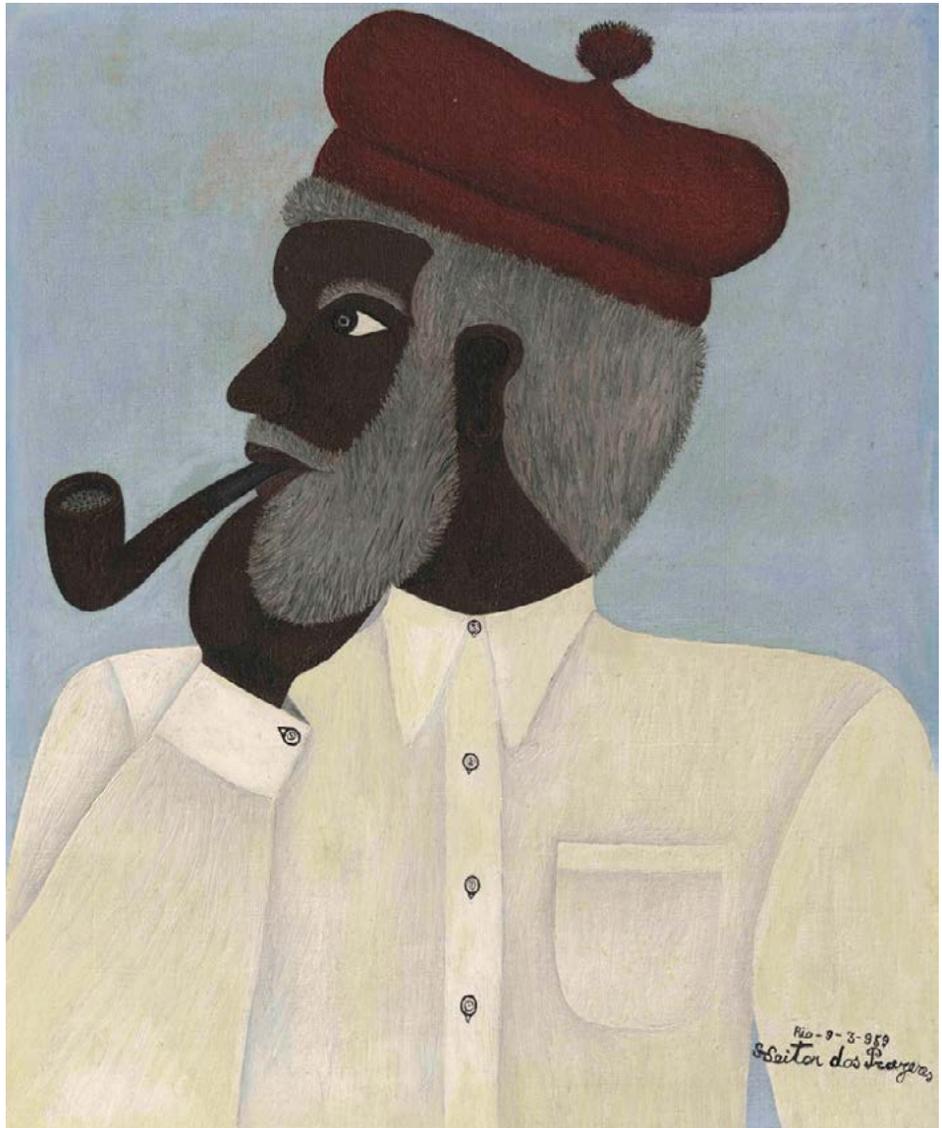


Figura 1
Heitor dos Prazeres, *O artista*, 1959, óleo sobre tela, 45,5 x 38,6cm
Coleção Masp, São Paulo

O autorretrato de Heitor do acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), reflete essa elegância e a ela soma outros componentes que demandam ser decifrados. Encontramos na imagem, como veremos, o homem de família, o indivíduo respeitado entre os seus, o mestre de seu ateliê e o sábio mestre ancestral que ele esperava se tornar. Para conceber essa representação, o artista parte de uma concepção de homem que tem valor por sua existência na terra e que mantém sua contribuição para sua comunidade a partir de outra esfera, depois de sua partida.

O artista considerava limitante a repetição de temas que pautavam suas encomendas. Queixava-se de se sentir acorrentado por fazer comércio de suas obras e declara sentir-se fracassando por ter de fazer coisas contra sua vontade. Depois de terminar uma obra de modo inspirado, os pedidos de reprodução se repetiam, deixando-o frustrado. “De forma, que é uma tristeza. O artista que é obrigado a comercializar-se, para atender a situações monetárias, vive acorrentado e, acaba morrendo não fazendo aquilo que ele quer”.¹

Ao realizar esse retrato, pintura de fatura cuidadosa, ele parece ter aplicado suas habilidades com diligência e elevação. A obra criada para exibição privada parece ser a manifestação dos ímpetus mais genuínos do pintor, obra de exceção em seu legado. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria imagem, combinando elementos de distinção legíveis para os seus.

A imagem é de um homem negro grisalho apresentado em perfil absoluto, segurando o rosto com uma das mãos. Sobre a cabeça uma boina vermelha e na boca um cachimbo, que um pouco deslocado do alinhamento do perfil, permite a visão do fumo em seu interior. Apagado, parece ser mais um atributo do que um objeto em uso pelo personagem. A camisa branca, abotoada até o pescoço e nos punhos, recria a textura têxtil, alternando tons de branco para dar acabamento ao bolso e à vista que acomoda os botões, inserindo cada um em sua casa com traçado preciso. Também o cabelo, a barba e o pompom que arremata a boina são executados com pinceladas que buscam a sugestão dos fios. A pele marrom e uniforme no rosto, é avermelhada na boca de lábios grossos, e os olhos escuros são animados pelo círculo branco que se desenha na íris.

¹ Fala disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres.

Sem priorizar a reprodução fiel de traços fisionômicos, sobrepõe camadas de indicadores de ordem pessoal, social e cultural. A começar pela boina, presença frequente na representação de pintores, e que aparece em outros autorretratos seus. Quando executa a obra, já havia sido premiado na I Bienal de São Paulo e recebido uma sala especial na II. São, porém, outros contextos que melhor situam sua proeminência na cena da cultura moderna carioca. Seu pai, Eduardo Alexandre dos Prazeres, baiano que migrou para o Rio de Janeiro, combinava talentos como marceneiro e clarinetista atuante na banda da Guarda Nacional. Hilário Jovino Ferreira foi o tio que lhe deu o primeiro cavaquinho, pioneiro dos ranchos cariocas. Parceiro e colega de homens como Donga, Sinhô, Cartola, Francisco Alves e Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres estava conectado à inteligência de sua época.

A espiritualidade está presente nessa tela tanto quanto nas cenas de terreiro que executa representando um homem negro idoso, possível sacerdote de práticas espirituais, ao mesmo tempo que alude à presença da entidade Preto Velho, figura frequente na umbanda, que pode vocalizar relatos do tempo da escravidão ou sintetizar de modo arquetípico a ancestralidade. Muitas casas de famílias negras exibem em suas paredes pinturas retratando um preto de cabelos brancos e pitando cachimbo, e a minha não foi exceção.

Considerados figuras-chave na umbanda, acredita-se que os pretos velhos teriam sido, ao lado dos caboclos e exus, precursores espirituais ou mitos primordiais da umbanda, embora façam parte de diferentes cultos espiritualistas, tais como o candomblé ketu, o candomblé de caboclo, o catimbó, o espiritismo kardecista, o tambor de mina do Maranhão ou o culto daimista da barquinha (De Nuzzi Dias, Bairrão, 2011). Nos primeiros centros de umbanda foram líderes espirituais e patronos (Concone, 2001).

muitos integrantes deste grupo de fundadores eram, como Zélio, kardecistas insatisfeitos, que empreenderam visitas a diversos centros de “macumba” localizados nas favelas dos arredores do Rio e de Niterói. Eles passaram a preferir os espíritos e divindades africanos e indígenas presentes na “macumba”, considerando-os mais competentes do que os altamente evoluídos espíritos kardecistas na cura e no tratamento de uma gama muito ampla de doenças e outros problemas (Brown, 1985, p. 11).

O preto velho pode ser visto como uma versão da subalternidade negra, da aceitação das mazelas, impressa no imaginário coletivo. Capaz de retornar à realidade terrena para contribuir com os encarnados, é a figura do escravo sacralizado e deificado por processos de inversão simbólica (Negrão, 1996, p. 145). Relaciona-se ao culto dos ancestrais, em sua interação com os vivos, que na experiência da sociedade escravocrata brasileira compreende aqueles arrancados de sua terra natal. Trata-se de uma figura tão preciosa quanto folclorizada, à maneira das baianas de saias rodadas, mas com a diferença de ser uma imagem religiosa do negro escravo (Santos, 2007). Para Santos, diferentes representações podem ser associadas à figura do preto velho. Pai João seria entre elas a que representa o *griot*, o escravo conhecedor das histórias da família, o rei ou príncipe destronado em África.²

Em outras chaves de interpretação, o preto velho pode ser tanto o bom escravo imaginado pelo branco, curador, passivo e humilde, moldado à guisa de santos mártires. Nos romances é a evidência da lealdade e apreço dos escravizados por seus senhores, construindo a imagem de uma raça branca, inferior e servil. Relaciona-se ainda às representações como o negro velho que faz medo nos contos infantis como o bicho-homem, ou o papa-figo, que andaria sujo e em andrajos, capaz de raptar crianças para lhes devorar o fígado.

Esses personagens representam também os sobreviventes de décadas de trabalho forçado, surgem curvados, portando bengalas ou sentados em tocos de árvore. Por vezes surgem na umbanda como aquele que vive nas matas, o quilombola rebelde, que representa o confronto com poderes estabelecidos, apresentando o que seria a face exu do preto velho. Essa variante pode se sobrepor ao feiticeiro que tem o conhecimento sobre o poder das plantas, sua manipulação, benzeções e procedimentos de “mandinga”, sendo o principal curador na umbanda, queimando ervas em seu caldeirão. A associação dos negros idosos com a feitiçaria pode ser interpretada como uma reminiscência da percepção negativa da herança africana. Publicado em 1881, sete anos antes do nascimento de Heitor dos Prazeres, o romance *O tronco do ipê*, de José de Alencar,

² Ramos, 1954, p. 231-232, citado em http://espiritualidades.com.br/Artigos/S_autores/SANTOS_Eufrazia_Cristina_Menezes_tit_Construcao_simbolica_personagem_religioso_o_Preto-Velho.pdf.

traz nesta passagem a visão da sociedade branca que demonizava indivíduos e suas crenças:

Saía dela [velha cabana de sapé] um preto velho. De longe esse vulto dobrado ao meio, parecia-me um grande bugio negro, cujos longos braços eram de perfil representados pelo nodoso bordão em que se arrimava. As cãs lhe cobriam a cabeça como uma ligeira pasta de algodão. Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o Tinhoso; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um samba infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada.³

Se buscamos em Carl Jung (apud Lages, 2019) o arquétipo de Velho Sábio, encontramos a representação da força moral e da capacidade de orientação que torna evidentes os caminhos do destino. Essa visão contradiz a subserviência e passividade contidas no estereótipo redutor.

podemos considerar as entidades do preto e da preta velha como os portadores do conhecimento de povos africanos sobre a natureza humana, sobre a capacidade curativa da medicina fitoterápica; de sua capacidade humana de acolher o outro em sua fragilidade e necessidades, da importância que têm os mais velhos por já terem passado por experiências de sofrimento, e, portanto, são detentores, também, do conhecimento de como superá-los (Lages, 2019).

Ao escolher o preto velho como referência alicerçante para seu autorretrato, Heitor dos Prazeres enfrenta dois estigmas. Embora capaz de realizar uma obra complexa, que faz convergir diferentes significados decodificados na linguagem do retrato, Heitor teve sua produção categorizada como primitiva, *naïf* ou ingênua. Valladares evidencia a natureza das expectativas quando afirma que os consumidores de obras classificadas como *naïf* esperam que os artistas “primitivos sejam homens de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza a fim de que a obra seja autêntica pela origem” (Valladares, 2022, p. 28).

³ Alencar, 1997, p. 14, citado em http://espiritualidades.com.br/Artigos/S_autores/SANTOS_Eufrazia_Cristina_Menezes_tit_Construcao_simbolica_personagem_religioso_o_Preto-Velho.pdf.

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam [com] determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura naïf deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural (Valladares, 2022, p. 28).⁴

Não é possível compreender Heitor do Prazeres sem pensar nas “macumbas” que frequentou e cantou, para usar um termo seu. Para além das imagens fotográficas que nos trazem sua elegante figura, encontrada também em filme, me faz falta vê-lo dançando na rua ou cantando no terreiro. O verdadeiro autor das pinturas é este Heitor, aquele que vive onde o movimento é ordenador, e as obras plasmam o que é experienciado nos microcosmos negros que habitou. As matrizes da religiosidade herdada por Heitor dos Prazeres são oriundas da bacia do rio Congo e da atual Angola, elementos banto; e do golfo da Guiné, aspectos nagôs (iorubás da Nigéria atual), jejês (povo fon da fronteira da Nigéria com o atual Benim, antigo Daomé) e minas (povos litorâneos dos atuais Benim, Togo e Gana). Embora trazidas do continente africano, sofreram adaptações ao longo do tempo quando vivenciadas por grupos de diferentes origens no Brasil. Como denominador comum encontramos a concepção de um mundo que oscila entre a harmonia e o desequilíbrio. A intervenção mágica era atribuída pelos Banto aos antepassados das tribos e pelos Iorubá e Daomeano às divindades, havendo uma certa superposição dessas concepções. Quando o bem-estar está ameaçado pela ação de espíritos ou indivíduos manipulando forças erroneamente, é preciso restaurar a ordem pela ação mágica, concretizada com a ajuda de rituais. Sendo essa a concepção de mundo de tantos indivíduos arrancados de suas realidades conhecidas, é natural que africanos e afro-brasileiros buscassem conciliar o mundo dos homens e dos espíritos nessa nova realidade em que havia tanto caos e tão pouca harmonia.

⁴ Publicado originalmente em *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, maio-jul. 1968.

Encontramos, por exemplo, as palavras de seu Julião, morador do Rio de Janeiro nos anos 1990, que, em 27 de outubro de 1995, quando já levava 81 anos, apresenta seu testemunho sobre os poderes de seu avô.

meu avô veio da África... ele e mais outro, um companheiro dele que chamava 'Camisa Preta', eles eram africanos legítimos! Eles passavam no caminho e ninguém via eles, eles iam trabalhar na fazenda e a enxada trabalhava sozinha e eles voltavam pra casa [...] Mas eles não trabalhavam não, quem trabalhava era a ferramenta deles. [...] Era reza brava. Eles tinham. [...] Se dessem uma coça no escravo, quem tomava a coça era a patroa. O escravo não sentia dor nenhuma... quem sentia dor era a patroa. Era magia negra mesmo, magia negra da África. Isso não tinha aqui não, porque quem trouxe foi eles de lá. Eles eram africanos puros (Rios, Castro, 2005, p. 70).

Em outra história transmitida por gerações, o dono de uma propriedade vendo que a chuva se aproximava, colocou seus feitores para acelerar o trabalho dos escravizados na colheita do arroz. Uma mulher negra grávida, entrou em trabalho de parto e não foi autorizada a deixar o campo, apesar de suas dores, dando à luz ali mesmo, em meio ao arrozal. Quem conta a história nos diz, que poderes sobrenaturais transformaram a chuva em uma tempestade muito forte: “Ó, disse que veio aquela tempestade, ó, inundou tudo. Inundou a fazenda, inundou tudo. Disse que virou água pura” (Rios, Castro, 2005, p. 71).

A desumanidade do fazendeiro foi punida com os prejuízos causados com o alagamento de suas terras, pela ação dos negros capazes de manipular a natureza a partir dos conhecimentos que guardavam.

Já a história que fala de uma senhora de fazenda, Maria Silvia Paes de Andrade, revela a violência exercida por mulheres brancas e aquela que podia atingir os filhos das mulheres negras. Chamada de Ana Brava, era conhecida por seus gritos e maus-tratos aos escravizados. Um menino negro faleceu depois de a sinhá lhe aplicar o castigo de receber na pele um caldeirão de óleo fervente. Depois disso, nasceu na sinhá um rabo que atrapalhava seu andar e a fazia utilizar uma cadeira com um furo no meio para se acomodar sentada. Por vezes a encontravam gritando para o vazio “Tira esse negrinho daqui”, assombrada por visões recorrentes que, assim como a cauda, servia de penitência aplicada como maldição por negros capazes de lograr tal castigo (Rios, Castro, 2005, p. 71).

Nas reminiscências passadas oralmente pela descendência, o mágico preconiza a rebeldia e afirma a força daqueles a quem se atribuiu apenas vulnerabilidade. Aqui a origem africana é associada a faculdades especiais, capazes de criar rupturas no cotidiano de opressão. A negação do trabalho forçado, a vingança das agressões físicas, o corpo que se torna inviolável, tudo era possível a partir desse outro tipo de poder, secreto e encantado. Assim, algo nos alcança acerca do domínio sobre forças capazes de impor expiações, potência mobilizada por quem não tolerou abusos. Além dos mitos fantásticos desfiados para as crianças pela voz das mulheres negras e que, sabemos, teriam fascinado a pintora Tarsila do Amaral durante sua infância na fazenda de sua família, havia outras narrações que traduziam a identidade de vigor daqueles sujeitos negros ao longo do tempo. Essas experiências vivenciadas pelos africanos e afro-brasileiros, narradas a partir de seus prismas, são evidências de sua inteligência, de seus afetos, embora não tenham sido devida e integralmente ouvidas.

O ponto de vista do artista se estabelece em congruência com a apreciação de um mundo regrado pela interação constante e manipulável de suas dimensões materiais e imateriais. Um olhar decidido à análise de sua produção deve considerar sua perspectiva, mais do que seus temas, investigar seus conceitos essenciais ao lado de sua estética. Heitor dos Prazeres expressa a conexão que possuía com preceitos e léxicos, faltantes na tradição da teoria e da história da arte, talhados por noções eurocentradas.

Minhas vivências foram outras até aqui, mas se nutrem das que são compartilhadas comigo na generosidade de sentidos que transbordam de suas obras e me fazem mais destemida, e, mais do que isso, comprometida com a busca de significados capazes de trazer transparência a obras imersas no legado espiritual negro, mesmo que preservando o que de mistério devem guardar.

No Museu de Arte Moderna do Rio há uma figura feminina cujas feições me fazem acreditar ser o *pendant* do autorretrato, infelizmente identificado no acervo como *A mulata*. Os retratos, de dimensões semelhantes, mostram o casal Heitor e Nativa Paiva, sua segunda esposa, após o falecimento de Glória dos Prazeres. Se o gênero do retrato celebra figuras eminentes, esses são dedicados a indivíduos certamente conhecidos em seu pedaço, respeitados e socialmente bem situados entre os seus, possuindo, ademais, certa possibilidade de circulação na sociedade branca, dado o *status* de Heitor como artista. O dado primeiro,

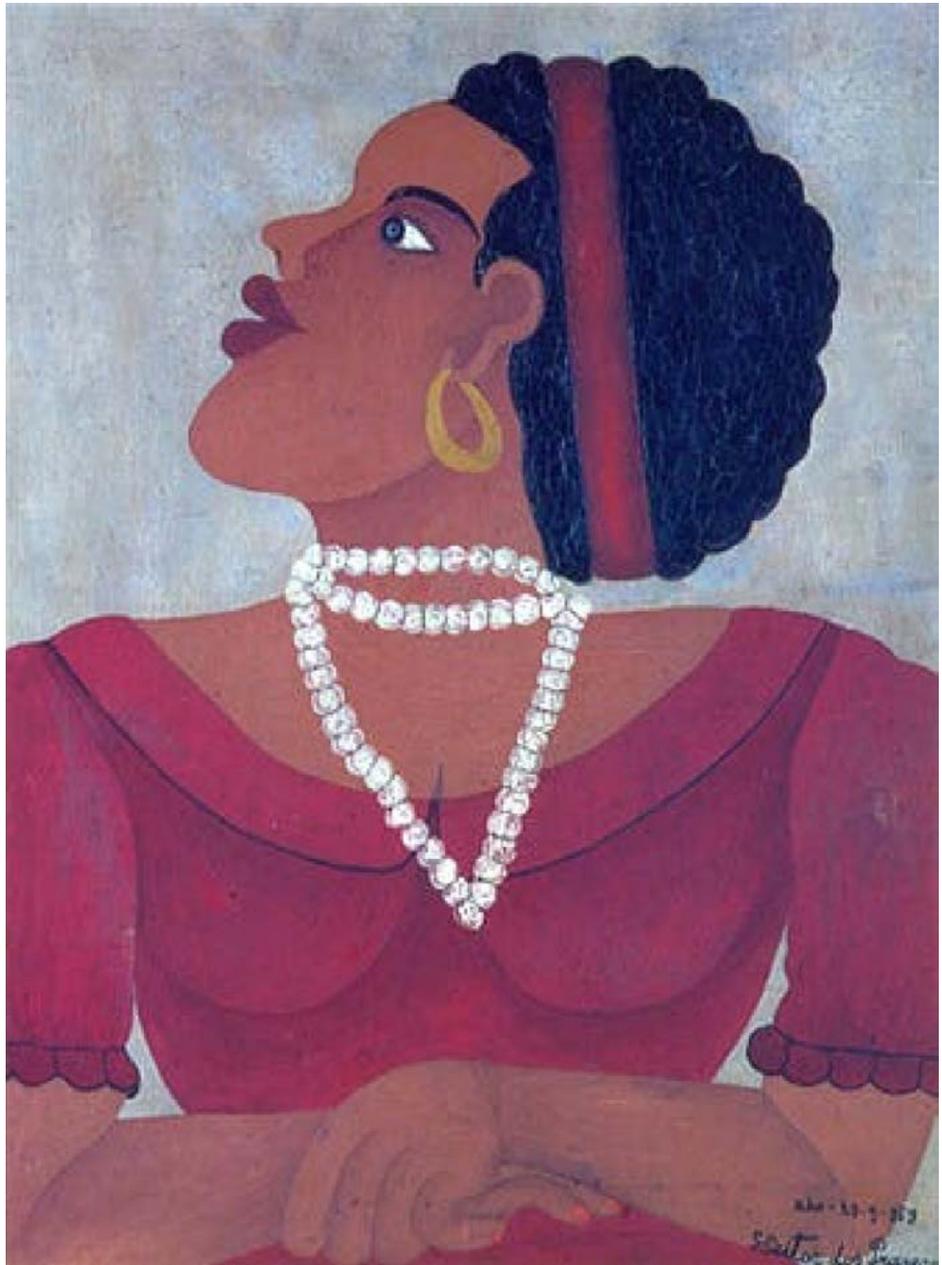


Figura 2
Heitor dos Prazeres, *A mulata*
(*Retrato de nativa*)⁵, 1959,
óleo sobre madeira, 47,5
x 36,2cm Coleção Gilberto
Chateaubriand - MAM-Rio,
Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica
Fábio Ghivelder

⁵ Sugestão da autora.

porém, é o do grupo de pertencimento. A exibição lado a lado figura e celebra um núcleo familiar, uma relação de vínculo e afeto, que garante permanência pelos dois filhos do casal, Ionete e Heitorzinho, e também pelos dois retratos. Isto não é pouco, já que a exibição de um casal afro-brasileiro sem que sejam exemplares da raça, mas sujeitos identificáveis retratados em função de suas vidas compartilhadas e privadas, é rara na arte. Nativa aparece adornada por uma faixa nos cabelos, brincos e um colar semelhante ao que vemos em seu retrato fotográfico, que deixa evidente a semelhança de feições. Além desses indicadores de sua identidade, Heitor dá atenção especial aos seios, modelados dentro do vestido vermelho, que arremata com babados nas mangas.

Esses retratos exprimem o modernismo de Heitor, na economia formal que adota, nos recursos que aplica para salientar as características pessoais e subjetivas que elege e nas figuras que escolhe, imbuídas de valor social não tradicional.

Ao realizar esse retrato, pintura de fatura cuidadosa, ele parece ter aplicado suas habilidades com diligência e elevação. A obra parece ser a manifestação dos ímpetos mais genuínos do pintor, obra de exceção em seu legado. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria imagem, combinando elementos de distinção legíveis para os seus. Afinal, como diz a letra de um samba seu, é ele quem dá as ordens.

Sou eu que dou as ordens
Heitor dos Prazeres

Sou eu que dou as ordens pra escola de samba sair
Sou eu que abre a roda pra moçada se divertir
Lá no morro quando é noite de luar
O samba é no terreiro até o sol raiar

Sem eu o morro não canta, sem eu a escola não sai
Sem eu o batuque está sempre naquele vai-ou-não-vai
Sou eu a vida do morro, a luz do sol que nasceu
Sou eu a estrela do dia, sou eu em tudo sou eu

Renata Bittencourt é gestora cultural e responsável pela área de Educação do Instituto Moreira Salles (IMS). Historiadora da arte, desenvolveu pesquisas de mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigando a representação do negro. Atuou no Itaú Cultural; na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; como secretária da Cidadania e da Diversidade do Ministério da Cultura (MinC); como diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC); e como diretora executiva do Instituto Inhotim. Foi contemplada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e pela Fulbright.

Referências

- BROWN, Diana. Uma história da umbanda no Rio. In BROWN et al. (orgs.). *Umbanda e política*. Rio de Janeiro: Marco Zero, p. 9-42, 1985.
- CONCONE, Maria Helena Villas Boas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 281-303, 2001.
- DE NUZZI DIAS, Rafael; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Aquém e além do cativoiro dos conceitos: perspectivas do preto-velho nos estudos afro-brasileiros. *Memorandum: Memória e História em Psicologia*, v. 20, p. 145-176, 2011.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. Preto velho, memória, juventude umbandista. *Numen*, v. 22, n. 1, p. 57-65, 2019.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- RIOS, Ana Lugão; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Memórias do cativoiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. A construção simbólica de um personagem religioso: o preto velho. *Tomó*, Aracaju, n. 11, p. 161-195, 2007.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. Ed. rev. São Paulo: Masp, 2022.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

BITTENCOURT, Renata. É Heitor quem dá as ordens. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 304-317, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>