

ARTE RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA: AS MÚLTIPLAS ESTÉTICAS DA DEVOÇÃO BRASILEIRA*

*Vagner Gonçalves da Silva***

Resumo: Neste artigo apresento uma introdução ao campo das artes religiosas afro-brasileiras, enfocando o Candomblé e a Umbanda. Argumento que os diálogos entre as tradições estéticas do catolicismo português e as das religiões africanas foram fundamentais para a constituição deste campo. Outra característica importante ressaltada é o entrelaçamento dos planos estético, sagrado e profano existente tanto nos domínios dos espaços públicos como privados onde esta arte é encontrada.

Palavras-chave: arte religiosa afro-brasileira, Candomblé, Umbanda, estética.

Abstract: In this article I present an introduction to the field of Afro-Brazilian arts, focusing on Candomblé and Umbanda. I argue that the dialogues between the aesthetics traditions of Portuguese Catholicism and of the African religions were fundamental in the elaboration of this field. Another important feature pointed out is the interrelation of the aesthetics, sacred and profane dimensions which occurs in the domain of public and private sphere where this art can be found.

Keywords: Afro-Brazilian religious art, Candomblé, Umbanda, aesthetics.

De difícil definição, o campo das artes religiosas afro-brasileiras, repousa entre múltiplas influências. Destacam-se, entretanto, dois pólos: a arte negra em sua pluralidade de expressões provenientes dos vários grupos de africanos trazidos para o Brasil, e a arte de origem portuguesa em seus vários desenvolvimentos ao longo de séculos de aclimação e de desenvolvimento autônomo no Brasil.

Transitando entre estes dois pólos, catolicismo e cultos africanos, as religiões afro-brasileiras e as artes a elas associadas se desenvolveram como

** Professor de Antropologia da Universidade de São Paulo.

espaço de mediação, de confluências e interpenetrações de ritos, liturgias e visões de mundo no qual o religioso e o artístico se fundem e se desdobram em múltiplas faces. Há muito de “igrejas” nos “terreiros” mas também ressoam nas primeiras muitas marcas de um jeito de pensar e sentir o mundo elaborado pelas experiências dos terreiros.

Na arte sacra das igrejas (presente em altares, retábulos, esculturas, objetos litúrgicos etc., ou mesmo em seus desdobramentos fora delas) certamente os modelos e estilos de origem européia sofreram influência aqui da mão-afro-brasileira. Podemos citar Aleijadinho, Mestre Valentim, Chagas ou Frei Jesuíno do Monte Carmelo, entre outros, com seus anjos de pele escura, Madonas negras e deformações expressivas. E há também exemplos mais contundentes e ainda polêmicos, como o da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto (cuja construção foi associada no imaginário popular à saga de Chico Rei), na qual pode-se encontrar em seus altares entalhes tidos como representações de búzios e figuras de animais (em geral relacionados às oferendas aos deuses africanos).

Na arte religiosa dos terreiros o *continuum* é mais amplo, pois os objetos litúrgicos (presentes, por exemplo, em altares como os pejis dos candomblés ou os congás da umbanda) podem derivar de uma influência da herança africana (como as esculturas em madeira de orixás, peças de barro, ferramentas de ferro forjado, vestimentas litúrgicas, etc., tal como encontramos sobretudo no modelo do candomblé) ou da tradição católica (imagens de santos, crucifixos etc. ao lado de imagens de orixás, tal como encontramos sobretudo na umbanda).

De qualquer modo, não nos enganemos com noções valorativas de pureza e tradição, pois esse trânsito de influências pode ser verificado em inúmeros terreiros e sob os mais diversos arranjos. Na prestigiada Casa das Minas em São Luís, os voduns se prostram diante de um altar com imagens de santos católicos e rezam uma ladainha em latim antes de dançarem no barracão. O que é preciso dizer, entretanto, é que no quarto contíguo ao do oratório cristão, localiza-se o peji, quarto onde repousam os vasos votivos que representam os voduns longe dos olhares dos não-iniciados. Exemplos como este demonstram que as concepções do religioso e do artístico se

entrelaçam ou, para dizer melhor, nunca se separaram no contexto das religiões afro-brasileiras.

O ESTÉTICO-RELIGIOSO AFRO-BRASILEIRO

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de idéias, de tal modo que idéias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A idéia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são *fatos sociais estético-religiosos*. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”.

Outro aspecto importante é não classificarmos negativamente essas manifestações estético-religiosas como exemplos de um mundo pré-moderno, primitivo, exótico, animista e fetichista em contraste com a modernidade e seus valorizados movimentos artísticos, acadêmicos ou não, e suas religiões hegemônicas.

Nesse sentido, a arte religiosa afro-brasileira mantém viva uma concepção de cultura e natureza como dimensões não opostas. Um artesão ao esculpir na madeira um oxê (machado) de Xangô que depois será sacralizado pelo banho de folhas, não atribui *anima* (alma) há algo supostamente inanimado. Antes atua sobre a forma e conteúdo de um objeto já divino na natureza (a própria árvore) ressaltando-lhe sua expressão sagrada. E como tudo na natureza possui axé (força vital), ele, artesão, ao lidar com ela, é apenas um agente da transformação. Por isso os próprios deuses também eles são artesãos como o ferreiro Ogum, o oleiro Oxalá e a grande cozinheira Oxum.

ARTE E RELIGIÃO NA ENCRUZILHADA

A arte religiosa afro-brasileira expressa basicamente uma concepção na qual o corpo ocupa um lugar central, pois é nele que se localizam as encruzilhadas entre o indivíduo e o coletivo, a cultura e a natureza, o sagrado e o humano. No corpo, ou por meio dele, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais que podem voltar à terra durante o transe ritual, e do visível habitado pelos vivos em suas redes de parentesco e de afinidade.

Por isso, todos os sentidos do corpo são extremamente valorizados nas religiões afro-brasileiras: cores e formas que os olhos distinguem; texturas e densidades que o tato reconhece; músicas e rezas que as bocas proferem, os ouvidos recebem e a memória preserva, sobretudo por meio da tradição oral; cheiros e sabores que os narizes e bocas reconhecem na degustação da elaborada cozinha ritual.

Os objetos produzidos nesse campo podem ser classificados em duas grandes categorias relacionadas ao corpo. Objetos que manifestam a relação entre o orixá e seu filho (por meio do corpo deste que é possuído pela entidade) e objetos que compõem a presença imanente do orixá na forma de altar individualizado ou coletivo. A primeira categoria engloba a arte religiosa que se manifesta sobretudo no barracão, durante as cerimônias públicas do candomblé, e a segunda, a arte oculta dos pejis (altares) do candomblé.

A ARTE RELIGIOSA DAS CERIMÔNIAS PÚBLICAS DO CANDOMBLÉ

“Vestir o santo” é como no candomblé se diz quando uma pessoa se inicia e pode receber em seu corpo a manifestação da energia imaterial do orixá e, nessa condição de transe, vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá. Estas vestimentas e insígnias, por meio das quais os orixás se manifestam para dançar e estar entre seus

filhos, constituem a face mais conhecida do candomblé. A imagem dos orixás, tal como estes se apresentam nas festas públicas que ocorrem no barracão dos terreiros, tem sido muito divulgada por meio do trabalho de artistas famosos como o do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e do pintor Carybé.

Na composição da indumentária litúrgica do orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano. Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo deste os braceletes, colares, brincos etc. antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá.

As roupas que compõem as vestes litúrgicas dos orixás e mesmo aquelas que os adeptos usam como parte da indumentária do terreiro constituem por isso alguns das imagens mais populares da religião. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da costa levado sobre o ombro é um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda européia. Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

Na confecção da vestimenta dos orixás esta técnica se expressa em toda sua amplitude, pois é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá), a textura e o material adequados (palha para Obaluaiê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás mas-

culinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens. As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, o que não impede que talentos individuais possam se destacar tornando inúmeros adeptos conhecidos pelas roupas e adereços que confeccionam, como Ivone de Souza Santos, do terreiro do Bogum, em Salvador, ou Pai Toninho (Antonio Paulino de Andrade) de São Paulo.

O adê (coroa, chapéu ou capacete) é outro importante item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção segundo o material do qual é feito. Em geral quase todos os orixás portam algum tipo de coroa demonstrando inclusive sua condição de antepassados divinizados. Os adês dos orixás femininos diferenciam-se pelo filá que é um conjunto de fios de contas ou canutilhos dispostos paralelamente ou entrelaçados que escondem a parte superior do rosto (em geral olhos e nariz). Os adês podem ser feitos de metal (folha de flandres, cobre, latão etc.), em geral trabalhados a partir de uma folha fina, ou de algum tipo de papelão ou entretela bordada com panos, búzios e outros materiais (contas, canutilhos, lantejoulas etc. segundo as características de cada divindade). Muitos adês, por força da influência estrangeira, assumiram a forma das coroas européias, como no caso da coroa de metal de Xangô, um dos principais reis da tradição ioruba. Outra grande influência estrangeira na vestimenta dos orixás encontra-se na forma do peitoral e dos braceletes e pulseiras que os orixás, em geral os guerreiros, usam. Feitas também de metal trabalhado, em forma de “copo”, estas peças lembram as armaduras típicas dos cavaleiros romanos ou medievais.

As divindades femininas em geral se apresentam com muitos braceletes e pulseiras compondo sua vestimenta ritual. Feitas de cobre para Oxum e na cor prata para Iemanjá, essas peças metálicas podem apresentar uma riqueza muito grande de detalhes resultados da técnica de puncionar sua superfície. As pernas, feitas de metal ou pano decorado por búzios, também podem ser usadas por orixás masculinos ou femininos quando se opta por uma saia mais curta.

Outro elemento importante na composição da “roupa do santo” são os

colares feitos de contas enfiadas em fios de palha da costa ou nylon. O material, formato e as cores das contas identificam o orixá, o grau sacerdotal do iniciado e o momento litúrgico em que devem ser usados. Colares de búzios são os preferidos de Oxumarê e os de chifre de búfalo são dedicados à Iansã cujo mito narra ter sido ela uma mulher-búfalo. Para os que ainda não completaram sete anos de iniciação não é permitido usar os brajás, colares truncados por “firmas” (contas maiores feitas de coral) que formam “gomos” em sua extensão.

As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de símbolos metonímicos de sua identidade. São uma espécie de emblema ou ícones exemplares por meio dos quais os orixás são imediatamente identificados e associados aos seus domínios básicos: Oxossi, orixá caçador, sempre se apresenta usando o arco e flecha (ofá) em uma das mãos e o eruquerê, espécie de chicote feito de rabo de cavalo, em outra. Esta insígnia lembra sua condição de rei de Keto. Ogum e Iansã, orixás guerreiros, sempre dançam no barracão segurando ameaçadoramente espadas ou adagas. Oxum e Iemanjá, divindades da água, carregam símbolos que demonstram sua feminilidade como o leque ou espelho (abebê) com os quais dançam dengosamente. Mas, se se tratar de um avatar guerreiro destas divindades, a espada também poderá ser uma de suas insígnias. O oxê, machado bifacial de Xangô, orixá da justiça, será erguido imponentemente na dança deste orixá, lembrando sua condição de rei de Oyô. Também poderá usar o xerê, espécie de chocalho feito de cobre, a nos lembrar o som do trovão e do raio, sobre os quais mantém o domínio. Obaluaiê, que se veste de palha, dançará agitando suas vestes e nos avisando que, com o xaxará, espécie de vassoura que traz à mão, pode varrer ou espalhar as doenças do mundo. Da mesma forma, Nanã embalará em sua dança o ibiri, bastão que representa o útero desta divindade feminina ancestral.

Outra expressão desta arte decorativa dos corpos é a pintura ritual feita nos momentos iniciáticos sobre a pele do iaô. Esta pintura composta por traços, círculos e outros desenhos aplicados na região dos braços, costas, ombros e, sobretudo, na cabeça, expressa inúmeros significados. Na festa pública de saída de iaô - que marca o fim do período de reclusão do inicia-

do - este é apresentado no barracão do terreiro quatro vezes. Na primeira “saída”, o iaô totalmente vestido de branco tem seu corpo pintado com efum, giz branco, cor que reverencia Oxalá, orixá da criação. Na segunda saída, o iaô vem vestido e pintado com as cores da “nação”, ou seja, além do branco, o azul (waji) e o vermelho (osum). Na terceira saída, o iniciado tem sua cabeça pintada e nela é amarrada uma pena vermelha de papagaio (relacionada com a fala), pois é neste momento em o orixá revela publicamente o seu nome. Na quarta saída, o iniciado em transe dança vestido com as roupas e insígnias de seu orixá.

A ARTE OCULTA DOS PEJIS (ALTARES) DO CANDOMBLÉ

Os objetos que fazem parte desta categoria e a forma como se organizam são, em geral, pouco conhecidos, pois constituem o altar dos orixás localizados no interior do peji, quarto do terreiro de acesso restrito aos iniciados. Esses objetos, reunidos segundo prescrições rituais, formam os assentamentos ou ibás (conjunto de peças de barro, louça ou madeira e de outros objetos litúrgicos como pedras, metais etc.) que são, após serem sacralizados por meio do sangue animal e pelo banho de folhas, uma espécie de corpo físico dos deuses na terra. Diferentemente da estatuária do catolicismo que reproduz a imagem humana (muitas vezes suposta) dos santos, os assentamentos procuram reproduzir uma imagem mítica dos deuses. Trata-se de uma versão material, metafórica e/ou metonímica, de forças cósmicas associadas aos domínios naturais destas divindades.

Os objetos que compõem os assentamentos variam de acordo com as tradições e modelos rituais e no interior destes em relação às prescrições e preferências de cada orixá. Tomando a tradição queto-nagô como referência, os assentamentos em geral são compostos por um alguidar (espécie de vaso) dentro do qual são colocados o otá (pedra do orixá), ao centro, e as insígnias dos orixás, ao redor desta. É comum que esses alguidares sejam colocados sobre a boca de um quartilhão (jarros grandes em forma de ânfora) lembrando, o conjunto, a cabeça e o tronco, respectivamente, de um corpo

humano. Os assentamentos de orixás femininos em geral são feitos com peças de louça colocando-se no alguidar uma sopeira rodeada por pratos. Nesse caso, o quartilhão deve possuir duas abas. A matéria prima e as cores destes objetos indicam os orixás aos quais são atribuídos. Xangô, por exemplo, deve ser assentado em gamela de madeira e Oxalá deve ter seu assentamento coberto por panos brancos. Novamente encontramos nesses assentamentos as insígnias que compõem a identidade mítica dos orixás como o arco e flecha de Oxossi, ferro forjado para Ogum, orixá ferreiro, leques para Oxum, peixes para Iemanjá, palha da costa para Obaluaiê e chifres de boi para Iansã.

O assentamento de Exu é o mais polêmico entre eles. Por ser um orixá associado à fertilidade e à comunicação entre vivos e mortos, deuses e humanos, visível e invisível, sua principal insígnia é um falo esculpido em madeira ou feito em argila. No imaginário ocidental cristão logo foi associado ao demônio e reproduziu a imagem antropomórfica deste divulgada na Idade Média. Chifres, rabos e tridentes passarão a representá-lo. Insígnias feitas de ferro em forma de tridente ou mesmo bonecos de ferro com chifres e garfos de três pontas foram as formas mais populares de representação desta divindade.

Alguns assentamentos coletivos também podem ser encontrados em espaços fora do barracão, como na entrada do terreiro e ao pé de árvores sagradas.

A ARTE ACUMULATIVA DOS ALTARES DA UMBANDA

A umbanda como religião que se quer brasileira, nacional, patrocinou no plano mítico a integração de todas as categorias sociais, principalmente as marginalizadas, por meio de uma nova síntese na qual os valores dominantes da religiosidade de classe média (católicos e posteriormente kardecistas) se abriram às formas populares e negras, “depurando-as” em nome de uma mediação que no plano do cosmo religioso representou a convivência das três raças brasileiras.

Neste sentido, pode-se dizer que, se o candomblé procurou reconstituir nos terreiros pedaços da África no Brasil como forma de expressar as restrições encontradas pelos negros para se estabelecerem social e culturalmente como negros e brasileiros na sociedade nacional, a umbanda procurou, pela ação da classe média branca, e posteriormente dos segmentos negros e mulatos, refazer o Brasil passando pela África, porém depurando-a. Um Brasil onde as desigualdades de nosso passado e presente pudessem ser recompensadas por meio da confraternização numa nova ordem mítica na qual índios, negros, pobres, prostitutas e malandros pudessem retornar como espíritos, seja como heróis que souberam superar as privações e opressões que sofreram em vida, seja como categorias que ao menos pela evolução espiritual mantêm viva a esperança de ocupar espaços de prestígio que a ordem social lhes negou.

Esse processo se reflete na produção dos objetos devocionais da umbanda, conforme se verifica na estatuária presente nos altares dos terreiros que seguindo um modelo de oratório ou altar católico revela os múltiplos sincretismos ou um “transbordamento barroco” de influências.

A teoria da evolução espiritual do kardecismo serviu como base para a elaboração da concepção da teoria das linhas da umbanda. Segundo essa teoria, as divindades são ordenadas segundo seu grau de desenvolvimento espiritual. No topo desta pirâmide encontra-se o panteão católico representado por estátuas de santos e santas aos quais preferencialmente a devoção negra se dirige como Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia, São Benedito, São Jorge, Santo Antônio, São Sebastião, Santa Bárbara. Abaixo deste estão os orixás que na umbanda são versões próximas dos santos católicos. Os pretos-velhos e caboclos são entidades intermediárias possuindo algum grau de evolução devido aos sofrimentos pelos quais passaram na terra. Na base desta pirâmide estão as entidades associadas às trevas, ao vício e aos prazeres do corpo: trata-se dos marinheiros, boiadeiros, baianos, ciganos e sobretudo os exus e pombagiras.

DO OFÍCIO DA PRODUÇÃO AO SACRIFÍCIO DA SACRALIZAÇÃO

Grande parte dos objetos litúrgicos presentes nas religiões afro-brasileiras pode ser encontrada atualmente nas lojas e mercados de artigos religiosos. Expostos em vitrines exibem uma grande variedade de estéticas e técnicas de produção e de uso de materiais diversos. Os artesãos e comerciantes tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento dos terreiros e a manutenção de uma estética de origem africana em seus desdobramentos como arte religiosa afro-brasileira. A existência de uma rota de comércio de produtos religiosos entre Lagos e Salvador na virada do século XIX, que parece existir até hoje, englobando os principais centros comerciais brasileiros e da África ocidental, demonstra uma demanda constante por parte dos cultuadores de orixás no Brasil em consumir objetos e estéticas de fontes africanas.

Muitos destes centros comerciais tornaram-se famosos pontos de encontro do povo-de-santo tal como acontece com seus congêneres africanos que propicia o lazer e circulação das pessoas, além da venda e compra de mercadorias. É o caso do Mercado Modelo e da Feira de São Joaquim, em Salvador, pontos de referência tradicionais para o comércio de objetos dos orixás nos anos 70 e 80. Ou do Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro, tido como o maior centro comercial na venda destes objetos. Em Recife, encontramos produtos religiosos na Feira de São José e em Porto Alegre no Mercado Municipal. Neste, conta-se que até mesmo um assentamento de Exu teria sido enterrado no centro do Mercado exatamente no ponto de encontro das duas alamedas que unem as quatro principais entradas do mercado. A existência de assentamentos de Exu na entrada dos mercados é, aliás, uma tradição ioruba existente até hoje na Nigéria. Essa visão de que a loja por vender objetos litúrgicos por si mesma já possui algum axé demonstra a conexão entre as visões de mundo africana e brasileira.

O ofício da produção destes objetos geralmente é desempenhado por pessoas que têm algum grau de envolvimento com a religião e que conhecem os códigos e regras de produção destes objetos relativos à cor, formas

e materiais dedicados a cada orixá. Muitos destes produtos são feitos em série (geralmente um número reduzido de peças) e nesse caso pequenas oficinas substituem o artesão que trabalha individualmente ou com poucos assistentes. Mas é ainda o vínculo que estas oficinas mantêm com a cosmologia do terreiro o aspecto mais importante na produção destes objetos. Foi, aliás, no âmbito do terreiro que se formaram e ficaram conhecidos primeiramente os vários artistas que exerceram e exercem o ofício de costurar vestimentas, bordar adês, modelar insígnias, pintar jarros, forjar ferro etc.

De qualquer forma, os objetos comercializados na loja ou produzidos diretamente no próprio terreiro seguem os princípios religiosos que norteiam sua construção. Nesse caso, é o sistema religioso que cria a demanda para o sistema produtivo e comercial. Por isso é comum que muitas ferramentas e emblemas sejam produzidas sob encomenda seguindo as instruções do pai-de-santo ou até mesmo da própria entidade incorporada. Certamente que os artistas produtores e os comerciantes, por conhecerem as regras litúrgicas, podem produzir objetos em série, o que permite a redução do preço dos artigos.

No caso das estatuárias de santos católicos e das entidades da umbanda, a produção em série de imagens de gesso, feita por fábricas e oficinas de médio porte, revela uma demanda muito maior por parte deste segmento religioso. A estatuária da umbanda, por representar as dezenas de entidades que formam as linhas de pretos-velhos, caboclos, erês, exus, pombagiras, ciganos, marinheiros, boiadeiros etc., é hoje uma das mais ricas formas de expressão desse imaginário religioso afro-brasileiro.

Estes objetos expostos nas vitrines e prateleiras das lojas e mercados representam um “léxico” de termos, tal como as palavras num dicionário, cujos significados se revelam no uso que adquirem no terreiro após sua consagração por meio de banhos de ervas ou pela ação dos sacrifícios rituais.

A DIVINA INSPIRAÇÃO: A ARTE RELIGIOSA DO TERREIRO AOS ATELIERS, PRAÇAS E MUSEUS

Se a arte religiosa presente nas festas públicas do candomblé ou nos altares ocultos dos pejis é, como se disse, um fato social estético-religioso no qual não se separam a produção coletiva e a individual, o sagrado e o profano, é bem verdade que o diálogo do terreiro com o mundo que o circunda também possibilitou o surgimento de uma arte ou de artistas cujas obras mantêm uma relação de proximidade com os princípios estéticos deste sistema religioso, mas ao mesmo tempo re-elaboram essa experiência em termos de uma nova linguagem que em diferentes graus os afastam ou aproximam deste campo religioso.

Considerando que esse *continuum* de aproximação/distanciamento permite localizar os artistas e suas obras num trânsito de versões deste sagrado, podemos sugerir que um primeiro grupo de artistas engloba aqueles que produzem obras que tanto podem figurar nos altares do terreiro e nas vestimentas dos orixás, como nas galerias dos museus. Ou seja, o deslocamento destes objetos de um espaço para o outro demonstra, por um lado, que seus temas, formas, cores, texturas, matérias-primas etc. partem de preceitos tidos como sagrados na religião, o que permitiria sua sacralização no contexto dos terreiros como “objetos de orixá”, e, por outro lado, que estes preceitos foram re-elaborados para satisfazer também a uma demanda pessoal do próprio artista empenhado em aprofundar técnicas e produzir peças de valor estético reconhecido. Em ambos os casos, vale dizer, a presença destes objetos nas galerias de arte e museus vai depender da ressonância que encontram na visão que deles fazem curadores, colecionadores, críticos de arte etc. Obras de Mário Proença, Clodomir Menezes da Silva (Mimito), José Adário dos Santos, Gilmar Tavares, Wuelyton Ferreiro, Adilson Martins, Jorge Rodrigues, Junior de Odé, apenas para citar alguns entre tantos outros que trabalham nas artes da pintura, modelagem de metal, olaria, escultura em madeira, produção de vestimenta, adornos, fios de contas etc., são representativas dessa arte religiosa afro-brasileira transitiva entre o campo estético e o religioso. Em geral, esses artistas são iniciados na religião e

eles próprios, como suas obras, transitam entre o terreiro, o atelier e os museus de arte.

Outro grupo de obras, desconsiderando a enorme diversidade existente entre elas e o fato de que também podem ser produzidas por pessoas adeptas ou simpatizantes das religiões afro-brasileiras, não buscaria exatamente essa “transitividade” senão em termos de analogias, temas incidentais, inspiração ou reflexão. Fato que não impede que elas se expressem muitas vezes de modo até mais contundente e original em relação ao modo como os temas são abordados no próprio sistema religioso. As esculturas de palha, búzios e couro de Mestre Didi são um bom exemplo desta abordagem. Filho de mãe Senhora (ialorixá do Axé Opô Afonjá), assogba de Obaluaiê e alapini (sumo sacerdote do culto aos egungun), mestre Didi expressa em suas obras uma forte referência aos emblemas dos orixás da terra e dos ancestrais que têm na palha seu principal elemento simbólico. Também o artista Carybé, obá do Axé Opô Afonjá, em suas esculturas e pinturas escolheu o mundo do candomblé e da Bahia como o grande tema de sua vasta produção. Atualmente, seus desenhos e esculturas representando os orixás, insígnias, cenas rituais etc. são uma marca registrada dessa estética religiosa.

As obras de artistas como Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, entre outros, talvez sejam ainda mais representativas desse grupo que fazem do sagrado afro-brasileiro um ponto de partida e não de chegada. Na série “Ebós”, Rego produz peças de madeira em forma de caixas ou gamelas, tais como aquelas que servem para levar as oferendas (ebós) dos orixás, dentro das quais insere objetos variados que aludem em suas formas e cores aos símbolos das religiões afro-brasileiras. Emanuel Araújo em “Oxum” reconstrói as formas básicas que presidem a imagem desta divindade que se veste de amarelo ouro e representa a fecundidade, o útero ancestral. Fileiras de cristais no centro da obra podem aludir simultaneamente ao filá desta divindade feminina e ao fluxo de água das cachoeiras à qual está associada. Por fim, Rubem Valentim em suas esculturas e gravuras de formas geométricas assinala uma leitura construtivista das linhas essenciais presentes nos emblemas do candomblé. As cores que acompanham seus logotipos também remetem ao sistema classificatório dos orixás.

Finalmente é possível também encontrar esta arte afro-brasileira exibida como arte pública em espaços das cidades associados à cosmovisão religiosa construída nos terreiros. O processo de revitalização do Dique do Tororó, incluiu a instalação pela prefeitura de Salvador de esculturas de metal dos orixás feitas pelo artista plástico Tati Moreno. Essas obras assinalam assim a convergência da dimensão sagrada daquele espaço, que é tido como local de oferendas do povo de santo, com a dimensão artística destes símbolos religiosos.

Esculturas e imagens retratando os deuses afro-brasileiros estão dispersas em inúmeros outros locais da capital baiana, como ruas, praças e edifícios. No pátio do prédio central do Correio da Pituba um conjunto de esculturas dos orixás feito por Mario Cravo Junior enaltece esse panteão afro-brasileiro com destaque para Oxalá, orixá da criação e Exu, orixá mensageiro.

Nas inúmeras praias das cidades brasileiras também se localizam estátuas de Iemanjá sendo uma das mais famosas, a da Praia Grande em São Paulo, que reproduz a imagem popular dessa deusa portando pérolas entre as mãos e com longos cabelos e traços físicos europeus. Algumas dessas estátuas são de autoria de artistas locais como a da Praia do Meio em Natal esculpida por Etevaldo Cruz Santiago. Também esculturas de Oxum podem ser encontradas próximo a rios e lagos, como a existente às margens do Rio Guaíba em Porto Alegre. Um conjunto de esculturas de tamanho monumental, expressando uma estética sincrética da umbanda, pode ser encontrado no Santuário Ecológico da Umbanda, em São Paulo, que exhibe em grandes pedestais imagens de santos católicos e dos orixás a estes associados.

Enfim, esses objetos, presentes como expressão pública ou privada do sagrado afro-brasileiro ou como ressignificações que artistas anônimos e reconhecidos deles fazem em diferentes graus de diálogo com a estética dos terreiros, revelam em suas formas, cores, materiais, técnicas de produção etc. a forte influência das artes africanas das quais representam heranças vivas, uma divina inspiração permanente.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita. *Xirê o modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro, Educ/Pallas, 2002
- AMARAL, Rita. “Coisas de Orixás – notas sobre o processo transformativo da cultura material dos cultos afro-brasileiros”. In: *TAE - Trabalhos de Antropologia e Etnologia – Revista inter e intradisciplinar de Ciências Sociais*. Sociedade Portuguesa de Antropologia, vol. 41, 3-4, Porto, 2001.
- ARAUJO, Emannel & MOURA, Carlos Eugênio. *Arte e religiosidade afro-brasileira*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- ARAUJO, Emannel (org.). *A Mão Afro-brasileira – significados da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.
- ARAUJO, Emannel (org.). *Negro de Corpo e Alma*. Mostra do Redescobrimento. MINC/ Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ARAUJO, Emannel (org.). *O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé*. Museu Afro Brasil, 2006.
- BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo. Pioneira. 1985.
- CONDURU, Roberto. *Awon olodé, os senhores da caça* (Catálogo da Exposição de Wueyton Ferreiro). Rio de Janeiro, IPHAN, CNFCP, 2004
- CUNHA, Mariano Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walter (org.) *Historia geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 1983.
- FONTELES, Bené & BARJA, Wagner. *Rubem Valentim, Artista da Luz*. São Paulo, Edições Pinacoteca, 2001.
- LODY, Raul. *Dicionário de Arte Sacra e Técnica Afro Brasileira*. Rio de Janeiro, Pallas, 2003
- OLIVEIRA, Paulo. *Rego e o imaginário da umbanda*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995.
- RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro*. São Paulo. Nacional. 1940
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, Ed. Nacional. 1977

SILVA, Vagner Gonçalves da. “Sagrados e Profanos: religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional”. In: *Museu Afro Brasil Um conceito em perspectiva*. (Catálogo). São Paulo, Museu Afro Brasil, 2007, pp. 149 – 157.

SILVA, Vagner Gonçalves da. “Arte religiosa afro-brasileira - As múltiplas estéticas da devoção brasileira”. In: *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos* (Catálogo), São Paulo, Museu Afro Brasil, 2008. pp 118-205.

SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). *Artes do Corpo*. Coleção Memória afro-brasileira, Vol 2. São Paulo. Summus/Selo Negro, 2004.

VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador, Corrupio, 1981