

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

CLAUDIO FRANCISCO FERREIRA DA SILVA

ARQUITETURA E ICONOGRAFIA NO ODUDUWA TEMPLO DOS ORIXÁS  
(MONGAGUÁ – TEMPO PRESENTE)

Brasília

2020

CLAUDIO FRANCISCO FERREIRA DA SILVA

ARQUITETURA E ICONOGRAFIA NO ODUDUWA TEMPLO DOS ORIXÁS  
(MONGAGUÁ – TEMPO PRESENTE)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Elane Ribeiro Peixoto.

Brasília

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

SILVA, Cláudio Francisco Ferreira da.

Arquitetura e iconografia no Oduduwa Templo dos Orixás (Mongaguá – Tempo presente) / Cláudio Francisco Ferreira da Silva – Brasília: UnB / 2020.

367.:il

Orientadora: Profa. Dra. Elane Ribeiro Peixoto.

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. 2020.

Bibliografia: f.: 335-353

1.Arquitetura sacra. 2. Iconografia/iconologia. 3. Oduduwa Templo dos Orixás. 4. Orixás. 5.Escultura iorubá. 6. Brasília/DF – tese. I. PEIXOTO, Elane Ribeiro. II. Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Resultado da Avaliação: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Elane Ribeiro Peixoto  
PPG-FAU/UnB (orientadora)

---

Profa. Dra. Márcia Metran de Mello  
FAV/UFG (membro externo)

---

Profa. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello  
HIS/UnB (membro externo)

---

Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee  
PPG-FAU/UnB (membro interno)

---

Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado  
PPG-FAU/UnB (membro suplente)

*para:*

*Rosânia Morais*

*e*

*Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá*

*Por isso, se há alegria, é com um misto de aflição,  
Se há desespero, nunca é sem um fio de esperança.*

*A vida, mesmo se longa, sempre será curta.*

*Curta demais para se acrescentar algo.*

Wisława Szymborska

## SUMÁRIO

Agradecimentos .....	10
Resumo .....	12
Abstract.....	13
Lista de figuras .....	14
Introdução.....	21
Capítulo 1 - Arte afro-brasileira: mas o que isso significa? .....	38
1.1. Entre o catolicismo, a representação negra e as divindades africanas.....	38
1.2. Um pouco de teoria e história da arte afro-brasileira: primórdios e assentamentos	56
1.2.1. Nina Rodrigues: mestiçagem e arte sacra negra.....	56
1.2.2. Modernismo, feitiço e macumba .....	61
1.2.3. Arthur Ramos: erudição, sincretismo e aculturação.....	66
1.2.4. Roger Bastide: estética, bipolaridade e pontos de umbanda .....	72
1.2.5. Mario Barata: sistematização e sobrevivência .....	77
1.2.6. Clarival do Prado Valladares: iconologia e iconografia.....	82
1.2.7. Rubem Valentim: sinal e símbolo .....	94
1.2.8. Mariano Carneiro da Cunha: metodologia e história da arte .....	101
1.3. Um sincretismo sim, um sincretismo não.....	108
Capítulo 2 - Iorubás: origens, Oduduwa e oralidade .....	128
2.1. Sim, mas quem são os Iorubás?.....	128
2.1.1. Entre a mitologia e a história.....	131
2.1.2. Abeokutá, a cidade .....	137
2.1.3. Os Iorubás e o Candomblé .....	146
2.1.4. Nigéria.....	151
2.1.5. Síkírù Sàlámì, o Babá King, Professor King.....	159
2.2. Oralidade .....	166

Capítulo 3 – Arquitetura e Paralelismo .....	182
3.1. Edson Carneiro: a planta do barracão, o edifício principal .....	183
3.1.1. Candomblé do Engenho Velho .....	190
3.2. Roger Bastide: a área do terreiro ocupada: barracão, Ilê orixá, casa dos mortos e mata .....	192
3.3. Raul Lody: retorno ao Axé Ilê Nassô, ixé e peji .....	198
3.4. O Candomblé em São Paulo .....	205
3.5. Oduduwa Templo dos Orixás: história do tempo presente.....	209
3.6. Oduduwa Templo dos Orixás: percepção e projeto.....	220
3.6.1. Percepção .....	222
3.6.2. O Projeto .....	251
Capítulo 4 - Iconografia e convergência.....	270
4.1. Iconografia e iconologia .....	272
4.2. Arte sacra iorubá.....	280
4.2.1. Susanne Wenger e Nova Arte Sacra .....	285
4.2.2. Adébísí Àkànjí e Adébísí Nurudeen Adésísà.....	295
4.3. Orixás: iconográfica e iconologia.....	303
4.3.1. Iconografia e iconologia dos Orixás.....	315
5. Considerações finais .....	332
6. Bibliografia.....	335
7. Glossário <sup>1</sup> .....	354

## Agradecimentos

Ao Babá King, pela confiança em nosso trabalho.

À Professora Doutora Elane Ribeiro Peixoto, minha orientadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, que viabilizou a construção da tese.

Aos participantes da Banca de Defesa: Profa. Dra. Márcia Metran de Mello, Profa. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello, Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee e Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado.

Aos participantes da Banca de Qualificação: Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee, Prof. Dr. Pedro Paulo Palazzo de Almeida e Prof. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira.

Aos arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim.

Aos escultores Adébísí Àkánjí, Adébísí Nurudeen Adésísà.

À Susanne Wenger Foundation and the Adunni Olorisha Trust.

À Tânia Sàlámì.

À família Oduduwa: Oduduwa Templo dos Orixás, Templo Grande Família Oduduwa, Templo Egbé Oduduwa, Templo Ìyá Àgbà e Templo de Orixá Ifá Aje.

Um agradecimento especial à Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá e Babá Fernando.

Aos templos e terreiros: *Templo Egbé Aiyê, Ilê Axé Bara Leji, Seara Espírita Luz da Verdade Cabocla Jurema, Tenda de Umbanda Ogum Rompe, Ilê Odé Axé Opô Inle e Ilê Asé Sangonyi Osá Esú.*

À (o) Márcia Maria Ferreira da Silva, Joe Rodrigues, Lidiane Souza, Emília Soares, Maria Fofa, Rita de Cássia Freitas, Maria Eduarda Pontes, Nise Machado e Melo, Jasmina Audic, Bety Morais, João Felipe Stangherlin, Renan Machado e Melo Riehl, Henrique Augusto Gabriel, Pai Juca Violeiro, Luiz Roberto Moreira, Tina Ramujkic, Iroko, Pai Aurélio de Odé, Babá Ricaule, Júlia Primo, Thiago Freire, Miguel Galvão, Bajigam Chiquito Ty Xango, Alagbe Victor Ty Logun Edé, Julia Hormann, Ìyá Ifásola,

Yuri Sloth, Mirella Righini, Dra Sara, Eduardo Osá Exu Varela, Leonardo, Eládio Antônio Oduber Palencia, Messias Galgane e Solange de Oxumaré.

Aos narradores: Babá King, Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá, Babá Fernando, Anália Amorim, Luis Octavio de Faria e Silva. A.A., Beth Moraes e Tânia Sàlámì.

À Biblioteca Central da Universidade de Brasília, ao Programa de Comutação Bibliográfica (COMUT), à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e a Biblioteca do Templo de Xangô Obalubé.

## Resumo

Esta tese tem por objeto de estudo o templo Oduduwa, situado em Mongaguá – SP, sua arquitetura e iconografia. Discute a arquitetura e o conjunto escultórico desse templo, criado pelo nigeriano Bábálórìsà Adesíná Síkírù Sàlámì, o Babá King, com o intuito de apresentar o culto dos Orixás da forma como atualmente é realizado em seu país de origem, na sua concepção iorubá. Destacamos que esse culto é raro no Brasil e que o templo em questão ainda conta com a presença de seu sacerdote fundador, cujo testemunho é imprescindível para a compreensão do âmbito sagrado. O problema de pesquisa centrou-se em duas questões pautadas pelo estudo iconográfico tanto do espaço do templo quando das representações dos Orixás que animam suas paredes e colunas. Metodologicamente, construímos um arcabouço a partir de estudos consagrados dos terreiros de Candomblé para as análises empreendidas do espaço do templo e para o reconhecimento das representações dos Orixás presentes no Oduduwa, visando apresentar seus conteúdos simbólicos e míticos aos não iniciados. O trabalho encontra-se estruturado em quatro capítulos: o primeiro capítulo desenvolve, cronologicamente, um panorama histórico sobre a produção a respeito da arte negra no Brasil; o capítulo 2 apresenta os iorubás e o sacerdote Babá King; o capítulo 3 dedica-se à leitura de textos que mencionam os espaços erigidos de candomblé no Brasil de tradição *Kétu*, chegando ao Oduduwa Templo dos Orixás; e o capítulo 4 realiza uma leitura e uma análise iconográfica e iconológica de algumas imagens do Oduduwa. A pesquisa pretende acrescentar um ponto aos estudos sobre arquitetura sacra de origem africana e sua produção iconográfica. Expressa ainda suas impressões sobre os segredos e a magia ancestrais instaurados nesses espaços, cuja produção é muito vasta para ser esgotada por este trabalho.

**Descritores ou Palavras-chave:** Arquitetura sacra, Iconografia/iconologia, Oduduwa Templo dos Orixás, Orixás, escultura iorubá.

## Abstract

This thesis aims to study the Oduduwa temple, located in Mongaguá - SP, considering both architecture and iconography. We seek to discuss the architecture and the sculptural ensemble of this temple, created by the Nigerian Bábálórìsà Adesiná Síkírù Sálámì, the Babá King, in order to present the worship of the Orixás in the way that is currently performed in their country of origin in its Yoruba conception. We emphasize that this cult is rare in Brazil and that the temple in question still counts on the presence of its founding priest, whose testimony is essential for the understanding of the sacred area. The research problem focused on two questions guided by the iconographic study of both the temple space and the representations of the Orixás that animate its walls and columns. Methodologically, we built a framework, based on established studies of Candomblé terreiros, for the analyzes undertaken of the temple space. For the recognition of the representations of the Orixás present in Oduduwa, we resort to iconographic / iconological studies, systematizing a legibility path for them, aiming to present their symbolic and mythical contents to the uninitiated. The work is structured in four chapters: the first chapter chronologically develops a historical panorama on the production of black art in Brazil; chapter 2 introduces the Yoruba and the priest Babá King develops; chapter 3 is dedicated to the reading of texts that mention the candomblé erected spaces in Brazil of the *Kétu* tradition, reaching the Oduduwa Templo dos Orixás; chapter 4, we carried out an iconographic and iconological reading and analysis of some images of Oduduwa. We intend, in this study and research, to add a point in the studies on sacred architecture of African origin and that of its iconographic production. We express our impressions of the ancestral secrets and magic established in these spaces whose production is too vast to be exhausted by this work.

Descriptors or Keywords: Sacred architecture, Iconography / iconology, Oduduwa Temple of the Orixás, Orixás, Yoruba sculpture,

## Lista de figuras

Figura 1 - Localização de Mongaguá no litoral do Estado de São Paulo.....	21
Figura 2 - Localização do Oduduwa Templo dos Orixás.....	22
Figura 3 - “Feitores castigando negros”, (em Viagem), Jean Baptiste Debret.....	40
Figura 4 - “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana”, José Correia de Lima, 1853.....	44
Figura 5 - “Nu feminino deitado”, Rafael Frederico.....	47
Figura 6 - “Peri e Ceci”, Horácio Hora, s/d.....	48
Figura 7 - “Redenção de Cã”, Modesto Brocos, 1895 .....	50
Figura 8 - “A mandinga”, Modesto Brocos, 1895.....	53
Figura 9 - Reprodução da primeira página do artigo publicado por Nina Rodrigues na revista Kosmos em 1904.....	59
Figura 10 - “O meu amor me abandonou sem ter razão”. Cecília Meireles.....	66
Figura 11 - “Ídolo em madeira, representando Exu de frente e de perfil” .....	68
Figura 12 - “Esculturas de madeira de Ibejis”, Candomblé da Bahia .....	69
Figura 13 - “Xangô, em sua representação escultórica”, Candomblé da Bahia .....	70
Figura 14 - “Evolução dos símbolos de cabeça.....	71
Figura 15 - “Estrela de Salomão e pontos riscados nos terreiros .....	75
Figura 16 - “Oxossi caçador”, Agnaldo Manoel dos Santos.....	85
Figura 17 - “Terreiro de preto-velho”, Heitor dos Prazeres .....	86
Figura 18 - “O anjo exterminador”, Nelson Leirner, 1984-2014 .....	91
Figura 19 - Exu Maré – gesso autor desconhecido .....	92
Figura 20 - Exu Caveira – autor desconhecido .....	93
Figura 21 - Caboclo Guarani, autor desconhecido.....	94
Figura 22 - “Painel emblemático”, Rubem Valentim, 1977.....	97
Figura 23 - Estudos de forma e cor bidimensionais de Rubens Valentim.....	97
Figura 24 - “Escultura em madeira”, de Rubem Valentim.....	99
Figura 25 - Representação de Exu no <i>Ilê Axé Bara Leji</i> , em Santo Antônio do Descoberto....	117
Figura 26 - Representação de Exu no <i>Ilê Axé Bara Leji</i> , em Santo Antônio do Descoberto....	117
Figura 27 - Representação de Exu, Adebisi Akanji e Adesisa Nurudeen Adebisi.....	117
Figura 28 - Mapa das terras ocupadas pelos iorubás, conhecida como “Yorubaland” .....	131
Figura 29 - “Oduduwa” – Ilé Ifé / Nigéria .....	137
Figura 30 - “Oduduwa” – Adébísí Àkànjí e Adébísí Nurudeen Adésísà .....	137
Figura 31 - Cidade de Abeokutá, Nigéria.....	139
Figura 32 - Pedra Olúmo, Abeokuta, Nigéria .....	140
Figura 33 - Grupos étnicos na Nigéria .....	152
Figura 34 - Os Estados que formam a Nigéria .....	155

Figura 35 - Estado de Ogun, Nigéria.....	159
Figura 36 - Exemplo de “Ila Oju”, marcas faciais .....	175
Figura 37 - Exemplo de uma aldeia onde se cultuam os caboclos e os ancestrais ameríndios, no <i>Ilê Axé Bara Leji</i> .....	186
Figura 38 - Ilé Orixá, Casa de Xangô, no <i>Ilê Axé Bara Leji</i> .....	188
Figura 39 - Planta do Engenho Velho, Salvador, Bahia.....	190
Figura 40 - Ilustração que mostra o movimento das apresentações e o detalhamento sobre a ocupação do espaço do barracão no Engenho Velho .....	191
Figura 41 - Imagens da casa de Exu e assentamento de Exu e Ogum no portão do <i>Ilê Axé Bara Leji</i> .....	194
Figura 42 - Ilustração que mostra a distribuição dos espaços em um terreiro irorubá. ....	195
Figura 43 - No lado esquerdo, ao fundo, de branco, a imagem do orixá Oxaguián e, na parte central, a fonte d’água, símbolo do orixá Oxumaré .....	197
Figura 44 - Planta baixa esquemática e Ixé do <i>Ilê Axé Iyá Nassô Oká</i> .....	199
Figura 45 - A parte da mata, no <i>Ilê Axé Bara Leji</i> .....	201
Figura 46 - Planta esquemática do barracão do <i>Ilê Axé Iyá Nassô Oká</i> .....	201
Figura 47 - <i>Ilê Axé Iyá Nassô Oká</i> ou Casa Branca do Engenho Velho ou simplesmente Casa Branca.....	202
Figura 48 - Desenho que representa a organização de um terreiro de candomblé.....	203
Figura 49 - Plantas simplificadas do <i>Axé Ilê Nassô</i> .....	204
Figura 50 - <i>Casa das Minas de Thoya Jarina</i> : a árvore sagrada, um tronco de árvore, que foi depositado sobre o cimento.....	207
Figura 51 - Templo Grande Família Oduduwa. Com a Floresta Sagrada, é um templo-filial do Oduduwa Templo dos Orixás, situado em Abeokutá, no Estado de Ogun, Nigéria .....	215
Figura 52 - Templo Grande Família Oduduwa. É um templo-filial do Oduduwa Templo dos Orixás, situado em Abeokutá, no Estado de Ogun, Nigéria.....	216
Figura 53 - Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia.....	218
Figura 54 - Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia. Assentamento dos orixás .....	218
Figura 55 - Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia.....	219
Figura 56 - Portão principal de acesso ao templo, chamado pelos fiéis de estrela.....	221
Figura 57 - Vista dos muros pela lateral norte (esquerda) e oeste (direita da esquina).....	221
Figura 58 - Vista dos muros pela lateral norte (esquerda) e oeste (direita da esquina).....	221
Figura A - Engenho Velho.....	223
Figura B - <i>Ilê Nassô</i> .....	223
Figura C - Desenhos do autor para o Templo principal do Oduduwa Templo dos Orixás .....	223
Figura D - Templo-estrela e as três portas. Marcações do autor.....	223
Figura 59 - Porta do Templo-estrela, acesso leste.....	224

Figura 60 - Porta oeste do Templo-estrela. Esteira de palha e calçados dos devotos.....	224
Figura 61 - Assentamentos: ao centro, Xangô; do lado direito, Oyá (Iansã); e do lado esquerdo, Oxum.....	225
Figura E - Templo-estrela e os pontos cardeais. Marcações do Autor.....	226
Figura 62 - Teto do Templo-estrela. Não apresenta Ixé. Projeto .....	227
Figura 63 - Vista leste do Templo. Projeto: Luis Octavio P. L. F. Silva e Anália Amorim.....	228
Figura 64 - A cabaça .....	228
Figura F - Templo-estrela oritã meta. Marcações do Autor.....	231
Figura G - Templo-estrela e as 16 paredes. Marcações do Autor.....	233
Figura H - Templo-estrela e as 12 janelas.....	234
Figura 65 - Porta oeste do Templo-estrela. ....	235
Figura 66 - Pátio interno que fica em frente à porta oeste do Templo-estrela .....	235
Figura 67- Pátio central. Volumetria do banheiro do lado esquerdo.....	235
Figura 68 - Cobertura de ligação entre o templo-estrela e o bloco com banheiros, quartos e quarto de Egungun e Ìyamí.....	235
Figura I - Quartos de Egungun e Ìyamí.....	236
Figura J - Ala dos quartos. Desenho do Autor.....	237
Figura 69 - Jardim intermediário entre o bloco e os quartos de Egungun e Ìyamí.....	237
Figura 70 - Pia.....	238
Figura 71 - Área reservada para o chuveiro .....	238
Figura 72 - Detalhe da ventilação na porta e parede. Em madeira.....	238
Figura 73 - Entrada para os quartos. ....	239
Figura 74 - Janelas dos dormitórios com venezianas .....	239
Figura 75 - Quarto-hospedaria com camas e colchões, paredes pintadas de branco e piso de cerâmica com padrão que imita pedras .....	239
Figura 76 - Detalhe da estrutura interna em madeira dos quartos cobertos com telhas de barro. ....	239
Figura 77 - Detalhe dos encaixes do telhado e do sistema de ventilação.....	240
Figura 78 - Detalhe do telhado dos fundos da ala dos quartos .....	240
Figura 79 - Detalhe da galeria que leva aos quartos.....	240
Figura 80 - Detalhe da galeria em frente aos quartos e uso de varais .....	240
Figura 81 - Entradas dos banheiros e plantas litúrgicas .....	241
Figura 82 - Plantas litúrgicas.....	241
Figura K - Ala leste.....	241
Figura 83 - Portão principal. Em madeira, com desenho vazado semiabstrato representando um búzio.....	242

Figura 84 - Galeria que liga o portão de entrada com o salão aberto. Piso de pedra e colunas e telhados de madeira.....	242
Figura 85 - Lado direito, galeria e portão de entrada; centro, acesso leste do Templo-estrela.	242
Figura 86 - Vista do gramado e salão com as mesas do refeitório organizadas.....	242
Figura 87 - No lado esquerdo, corredor linear; no centro, Templo-estrela; e, no lado direito, galeria.....	242
Figura 88, Figura 89 e Figura 90 - Cobertura do salão aberto. Estrutura de madeira reforçada com a utilização de cabos de aço e encaixes em metal .....	243
Figura 91 - Egungun dança no gramado, pátio central.....	243
Figura 92 - Salão aberto com as suas múltiplas funções e sua organização no dia do Festival de Exu e Obaluwayê.. .....	244
Figura 93 - Área auxiliar das atividades domésticas e litúrgicas .....	244
Figura 94 - Portão de acesso ao estacionamento interno e auxílio à área de serviço. Apresenta estrutura em madeira e vazado semiabstrato em formato de búzios .....	244
Figura 95 - Estacionamento.....	245
Figura 96 - Fundos do salão aberto .....	245
Figura 97 - Por trás da mesa e junto ao templo-estrela, a estrutura que protege a área dos banhos rituais.....	245
Figura 98 - Desenhos feitos em janeiro de 2015, no Caderno de Observação.....	246
Figura 99 - Estacionamento interno e edifício com varandas e colunas .....	247
Figura 100 - Estacionamento interno .....	247
Figura 101 - Varandas na lateral dos quartos de iniciação.....	247
Figura 102 - Pátio interno com representações figurativas dos orixás nas paredes e colunas..	248
Figura 103 - Orixá Oyá (Iansã), primeiro plano, e porta de entrada do quarto de iniciação em orixá.....	248
Figura 104 - Imagens narrativas na parede externa do quarto de iniciação .....	249
Figura 105 - Relevos com narrativas na parede externa do quarto de iniciação em Ifá.....	249
Figura 106 - Área de circulação entre os dois conjuntos: à esquerda, o quarto de iniciação em orixá e o quarto de pintura e, à direita, atrás dos orixás, o quarto de Ifá e de recolhimento dos iniciados.. .....	250
Figura 107 - Vista da lateral oeste do beiral com a representação dos orixás. Na lateral esquerda, janelas do quarto de Ifá .....	251
Figura 108 - Residência do caseiro .....	251
Figura 109 - <i>Templo Zen Budista Soto Zen Shu</i> , projeto de Anália Amorim.....	254
Figura 110 - Vista da Av. São Paulo, imediação lado oeste, sentido norte.....	255
Figura 111 - Vista da Av. São Paulo (sentido sul), lado oeste da implantação do Templo, em cruzamento com Av. José Jacob Secular .....	255

Figura 112 - Vista do muro voltado para o oeste do Oduduwa Templo dos Orixás pela Av. São Paulo.....	255
Figura 113 - Vista lateral do Oduduwa Templo dos Orixás pela Av. São Paulo.....	255
Figura 114 - Vista da Av. José Jacob Secular, no sentido oeste. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás .....	256
Figura 115 - Vista da Av. José Jacob Secular, no sentido leste. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás .....	256
Figura 116 - Vista da Av. Gov. Mário Covas Júnior. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás .....	256
Figura 117 - Vista da Av. Gov. Mário Covas Júnior. Muro lateral (voltado para o sul) e pequeno detalhe do muro leste do Oduduwa Templo dos Orixás .....	256
Figura 118 - Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa .....	257
Figura 119 - Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa .....	257
Figura 120 - Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa .....	258
Figura 121 - Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa .....	258
Figura 122 - Primeiros esboços do Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	259
Figura 123 - Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa .....	260
Figura 124 - Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	260
Figura 125 - Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	262
Figura 126 - Projeto do Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	262
Figura 127 - Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	263
Figura 128 - Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa.....	263
Figura 129 - Construção do Templo Oduduwa Templo do Orixás.....	264
Figura 130 - “Amizade”, Cesare Ripa, 1593.....	276
Figura 131 - Cabeça antiga de bronze com coroa iorubá, século XIII, Ifé.....	281
Figura 132 - Figura de bronze em genuflexão .....	282
Figura 133 - Cavaleiro em marfim .....	282
Figura 134 - Machado duplo relacionado com o culto de Xangô.).....	282
Figura 135 - Edan.....	283
Figura 136 - Fonte: Mapa da Floresta de Oxum .....	287
Figura 137 - Susanne Wenger na Floresta de Sagrada de Osogbo.....	287
Figura 138 - Templos de Orixá na Floresta de Sagrada de Osogbo.....	288
Figura 139 - Escultura de Iyá Moopo na Floresta de Sagrada de Osogbo .....	289
Figura 140 - Restauração da escultura de Iyá Moopo na Floresta de Sagrada de Osogbo.....	290
Figura 141 - Restauração de uma escultura na Floresta de Sagrada de Osogbo .....	291
Figura 142 - Representação de Egungun na Floresta de Sagrada de Osogbo .....	292
Figura 143 - “Grande espiral” (1970) – Robert Smithson.....	293

Figura 144 - Casa em Osogbo em que Susanne Wenger residiu de 1958 a 2009 .....	296
Figura 145 - “Sonponna” - Adébísí Àkánjì.....	297
Figura 146 - “Arugba” - Adébísí Àkánjì .....	297
Figura 147 - O escultor Adébísí Àkánjì .....	298
Figura 148 - Representações iorubás criadas para a fachada do Black Theatre, Adébísí Àkánjì. .....	298
Figura 149 - Representações iorubás criadas para a fachada do Black Theatre. Esculturas de Adébísí Àkánjì.. .....	299
Figura 150 - O escultor e Bàbálórisà Adébísí Nurudeen Adésísà Nigéria.....	299
Figura 151 - O escultor Adébísí Toheeb Adeshola, Nigéria .....	299
Figura 152 - Mostra a recuperação de uma imagem no Santuário de Oxum, em Osogbo. ....	301
Figura 153 - Escultores aplicam a tinta rosa/salmão em uma representação ligada ao culto Ogboni e Oro, no Santuário de Oxum.....	302
Figura 154 - Figura mascarada do ritual de Egungun .....	302
Figura 155 - Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia (1980).....	303
Figura 156 - Santa Agata.....	305
Orixá A .....	306
Orixá B .....	306
Orixá C .....	306
Figura 157 - Orixá, no Oduduwa Templo dos Orixás .....	307
Figura 158 - Ogum, Carybé.....	307
Figura 159 - “Altar em exposição” .. .....	308
Figura 160 - “Altar em exposição” .....	309
Figura 161 - Altares em exposição do segundo tipo: as cariátides.....	309
Figura 162 - Altares do terceiro tipo: assentamentos e esculturas de madeira.....	310
Figura 163 - Altares do terceiro tipo: assentamentos e esculturas de madeira.....	310
Figura 164 - Iemanjá – Oxum - Oxóssi.....	311
Figura 165 - Oxumaré – Egungun – Ogum.....	312
Figura 166 - Ajê –Orunmilá – Não identificada.....	312
Figura 167 - Desenhos do autor .....	313
Figura 168 - Cadernos de estudos do autor .....	314
Figura 169 - Egungun.....	315
Figura 170 - Enrilé.....	317
Figura 171 - Exu.....	318
Figura 172 - Ìyamí Oxorongá.....	319
Figura 173 - Obatalá.....	320
Figura 174 - Ori.....	321

Figura 175 - Orunmilá / Ifá .....	323
Figura 176 - Oxum .....	325
Figura 177 - Xangô. ....	327
Figura 178 - Entrada do Oduduwa Templo dos Orixás .....	329
Figura 179 - Entrada do Oduduwa Templo dos Orixás.....	329
Figura 180 - Estudos iconográficos dos muros externos do Oduduwa Templo dos Orixás.....	330
Figura 181 - Estudos iconográficos dos muros externos do Oduduwa Templo dos Orixás.....	330

## Introdução

Esta tese é o fechamento de um longo período de investigações e registros efetivados através de observação, entrevistas e revisão bibliográfica sobre a arquitetura e o conjunto escultórico do Oduduwa Templo dos Orixás, situado em Mongaguá, em São Paulo.

Desde o final do século passado, particularmente a partir dos anos de 1980, vários sacerdotes iorubás chegaram ao Brasil, principalmente ao estado de São Paulo, e muitos fundaram templos. O Oduduwa Templo dos Orixás foi criado por um desses sacerdotes, *Bàbálórìsà Adésínà Síkírù Sàlámì*, conhecido como Babá King. Esse sacerdote propôs-se revigorar a religião de matriz iorubana no Brasil, com a introdução de um culto a um Orixá que, em geral, não está presente nos panteões religiosos, já que o orixá Oduduwa raramente é invocado, não existindo um culto direcionado a ele nas religiões de matriz africana em terras brasileiras, como atestaram os estudos de Cacciatore (1977).



Figura 1 - Localização de Mongaguá no litoral do Estado de São Paulo. Fonte: Googlemaps. Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Mongagu%C3%A1,+SP>. Acesso em 23/10/2017

O Oduduwa Templo dos Orixás iniciou-se em 1980, na cidade de São Paulo, no bairro Perdizes, sendo transferido, entre anos de 2003 e 2004, para sua nova sede, na cidade de Mongaguá- SP<sup>1</sup>. O templo ocupa um terreno de 6.300 metros quadrados e compõe-se de salas para ritos de iniciação, salões para festivais<sup>2</sup> de homenagens aos orixás, quartos reservados aos ancestrais - denominados Egungun<sup>3</sup> (ancestralidades masculinas) e Ìyami<sup>4</sup> (mães) -, dormitórios, banheiros, varandas, cozinhas e refeitório, somando uma área construída de 2.500 metros quadrados. Foi construído em um terreno em frente ao mar, adquirido sob a orientação do oráculo de Orunmila<sup>5</sup> ou Ifa<sup>6</sup>, cujo consentimento era indispensável para a construção do templo. A partir da aquisição do terreno, os arquitetos Anália Amorim e Luis Octavio P. L. F. Silva foram contatados para a elaboração do projeto. Posteriormente, as paredes e as colunas do edifício receberam imagens sacras feitas pelos sacerdotes e pelos artistas iorubanos Adébísí Àkànjí e Adébísí Nurudeen Adésísà, que esculpiram representações particulares para os orixás.



Figura 2 - Localização do Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Googlemaps. Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Mongagu%C3%A1,+SP>. Acesso em 23/10/2017.

Nosso propósito, nesta tese, é discutir a arquitetura e a iconografia desse templo, buscando reconhecer as relações tecidas na construção do espaço sagrado dos iorubás e seus desdobramentos no início do século XXI, tarefa que se apresentou desafiadora. Para tal, foi indispensável considerar as referências oriundas da Religião Tradicional Iorubá praticada nos dias atuais, na região ocupada pelos iorubás, e que se expande por três países: República Federal da Nigéria, República do Benin e República Togolesa, mais conhecida como Togo. O culto iorubá estudado possui estruturas e liturgias diferentes do que se encontra no Candomblé e na Macumba formados no Brasil ao longo da sua história em decorrência da diáspora negra entre os séculos XVI e XIX.

O culto aos Orixás em Oduduwa, apesar de sua proximidade com os candomblés de tradição iorubá no Brasil, realiza, nos seus rituais, práticas distintas. Há mesmo uma variação no número de orixás cultuados. Nos candomblés brasileiros de tradição iorubá, o número de orixás que compõe o seu panteão é relativamente pequeno: são, ao todo, dezesseis orixás principais, tais como Exu ou Ogum, e algumas subdivisões chamadas de qualidades do orixá. Um panteão pode variar de acordo com os princípios teológicos de cada terreiro de candomblé ou pelas várias religiosidades de matriz africana no Brasil, que construíram, historicamente, o seu panteão de divindades de acordo com as necessidades de adaptação e adequações do culto. Oduduwa reintegra vários cultos de orixás que não tiveram, ao longo da história religiosa, sua presença no panteão religioso afro-brasileiro, como o próprio Oduduwa, Egbé, Enrilé, Olosá, Ajagumalé, Oluwéri, dentro outros.

O Oduduwa Templo dos Orixás constitui um caso à parte na tradição dos terreiros de candomblé, pois ele é fruto da prancheta de dois arquitetos, fato inaudito nos templos de matriz africana no Brasil. Como esse espaço foi pensado? Os arquitetos pesquisaram elementos arquitetônicos existentes nos templos da região dos iorubás na África? Como foi o seu processo construtivo? Em um templo, cada local necessita de um tratamento específico? Como o projeto arquitetônico dialogou com a composição das paredes e colunas elaboradas e executadas pelos sacerdotes africanos? Encontrar respostas para essas perguntas nos motivou a empreender esta pesquisa, buscando oferecer uma contribuição à história da arquitetura e aos estudos relacionados às religiosidades de matriz africana no Brasil.

As bases de sustentação de nossa investigação respaldam-se nos estudos iconográficos do panteão dos orixás, o que nos exigiu uma pesquisa atenta ao diálogo e às implicações que as representações dos Orixás, realizadas por dois artistas sacerdotes nigerianos presentes no Oduduwa, poderiam ter. Assim, buscamos um entendimento que ultrapassasse o que é a dimensão essencial da arquitetura, a saber, a relação entre programa de necessidades e funções, para alçar um outro nível de leitura que articule liturgia/espaço/ significação.

O caminho percorrido na pesquisa compreendeu uma investigação sobre as raízes iorubanas do fundador do templo, Bábálórìsà Adésínà Síkírù Sàlámì, textos e autores que trataram sobre arte negra no Brasil e estudos sobre os terreiros de candomblé de tradição iorubá.

### **Aproximação com o tema**

Meu nome é Cláudio Francisco Ferreira da Silva. O “Ferreira” vem da minha mãe, Maria da Conceição Ferreira e Silva, descendente das oligarquias do café e do leite de Minas Gerais, e o “da Silva” vem do meu pai, Jair Antônio da Silva, descendente da mais fina e elaborada mistura étnica entre brancos, negros e índios dos sertões do leste<sup>7</sup>. O “Francisco” vem de São Francisco e da tradição mineira e católica de colocar nome de santo em um filho, e o “Cláudio” vem do mundo romano. Desde os meus tempos de estudante de História na Universidade de Brasília e em minha atuação como músico, ganhei um codinome, divulgado e associado à minha pessoa, que é Cláudio Bull. O Bull foi retirado do personagem *Old Bull Lee*, que aparece em vários livros de Jack Kerouac (1922-1969)<sup>8</sup>, como *On the road* (1957) ou *O livro dos sonhos* (1960), numa homenagem feita por Kerouac ao também escritor *beat*<sup>9</sup> William S. Burroughs (1914-1997)<sup>10</sup>. Nesta tese, me apresento como Ifádimimu que, em iorubá, significa “Ifá me segura, Ifá me leva nos braços”, nome que recebi dos iorubanos Bábáláwo Awodiran e Bábáláwo Bábá Are, em janeiro de 2015.

Como Cláudio Francisco Ferreira da Silva retenho-me nas recordações de minha infância em Minas Gerais. Convivi com a tradição popular, que sempre teve em mim uma ressonância profunda. No mundo mineiro, fui criado escutando “causos”

contados por senhoras e me curando com curandeiros e benzedoras, como nos relata Mercadante (1973):

[...] aptas a tratamento de pequenos males. Quebrantos e mau-olhado. A criança que facilmente se constipava ou que surgisse com urticárias, furúnculos, cólicas, era benzida sete vezes seguidamente. Com linha e agulha [...] indagava: - “Que coso? ” Após a resposta do paciente: - “Carne quebrada, nervo torcido e osso desconjuntado” - volvia [...] cosendo em cima da contusão: - “Isso mesmo eu coso, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo e da Virgem Maria”. (MERCADANTE, 1973, p. 123).

As narrativas versavam sobre diversos assuntos ligados às religiosidades populares, à natureza animada - com bichos que falavam, plantas humanizadas que se emocionavam como homens -, histórias de santos católicos, seres de outro mundo, fantasmas e, no meio delas, muitas referências às tradições africanas. Essas lembranças permaneceram e influenciaram a relação que estabeleci com a cultura africana e sua religiosidade. Quando falo cultura africana é para lembrar que, até bem pouco tempo, a África era um conceito amplo e universalista, que não levava em consideração suas diferenças étnicas. Esse fenômeno sempre me inquietou e me fez buscar, ao longo da vida, maneiras de expressar essa minha inquietação.

A primeira manifestação dessa inquietude pode ser encontrada na música “Batum”, que compus (1994), já como Cláudio Bull, em Brasília. A letra da música, de 1993, conta minhas experiências em terreiros de umbanda e faz uma referência às ocupações dos espaços e à resistência para sua manutenção:

[...] batuque batum...  
 possessões termodinâmicas freios  
 violência terrenegros cavalos  
 batum três vezes possessões  
 volume caixadáveres improváveis  
 canponto giramundo sete vezes  
 batuque batum...  
 nédios atentados pongira  
 exubeat pomba-gira giramundo  
 três beat atentados batum  
 egunguns possessões três vezes  
 eurozalas vislumbres volume  
 costumbres presernas neveiro  
 rodabeat giramundo três vezes <sup>11</sup>

Nessa música, as palavras foram ressignificadas com a criação de neologismos, como “eurocruz”, “terrenegros”, “canponto”, “caixadáveres”, “exubea”, “pongira”. Elas demonstram, ao mesmo tempo, minha percepção sobre as religiões de matrizes africanas e sua relação com o catolicismo popular. Mas, principalmente, expressam uma ideia de violência sobre esses grupos e suas religiosidades. Já a esse tempo, percebia que a violência contra essas manifestações existia historicamente no Brasil, não sendo apenas um cenário que se descortinou na década de 2010. Já entendia que os terreiros sofriam violência e palavras híbridas do meu texto, como “velume” (velas + lume), demonstravam a alternativa encontrada pelos negros para cultuarem seus deuses: elas vislumbravam, na fusão que contêm, a forma de manter o enigma e guardar o segredo de seus deuses e terras.

Através dessa minha busca poética, ia decodificando essa tradição e seus deuses e entidades. Em 1996, escrevi outra canção pautada em uma conversa que tive com uma entidade da umbanda/quimbanda, Seu Zé Pelintra<sup>12</sup>, que chamei de “Zé Pelintra rasga o verbo”<sup>13</sup> (1998). Transpus para a letra uma conversa tida com a entidade e pude observar os seus princípios éticos ambivalentes entre o bem e o mal e que me passavam uma humanidade singular. Minha busca estética continuava percorrendo os terreiros de umbanda, quimbanda e catimbó. Por várias noites, visitei lugares de santo no Planalto Central.

À medida que avançava o meu contato com esses locais religiosos, minha produção artística tomava outros caminhos - eu ainda não tinha tido um contato real e efetivo com os terreiros de candomblé, o que se deu a partir de meados dos anos de 1990. Esse tipo de contato elevou minha percepção estética e criativa a entrar no universo dos orixás e, em consequência, no universo da cultura iorubana. São os textos para as canções “Exubeat (segunda-feira de carnaval)” e “De Ogum para Iansã”:

[...] Existe ar entre o meu desejo e a sua vontade  
hoje não é dia para grandes homens  
não conseguiram vencer o tempo  
e hoje a cidade dorme entre silêncio e batucada  
prá Exu felicidade  
prá Ogum algum poder  
prá Iansã tempestade  
prá Oxalá peace  
over the rainbow Oxúmaré  
olhe sobre os oceanos milhares de

rosas brancas para Iemanjá  
 olhe sobre as encruzilhadas  
 milhares de rosas de plástico  
 vermelhas para as pombagiras  
 prá Nanã salubá  
 prá Iemanjá odóia  
 prá Obalauê atotô<sup>15</sup>

Outro testemunho dessas andanças:

[...] Olorum dá as cartas prá Xangô  
 E eu não participo desse jogo  
 Não consigo mais me enamorar  
 Pois o corpo é o limite  
 Ogum confessou seu amor a Iansã  
 Trovoadas e luxúria  
 Ogum confessou seu amor a Iansã  
 Trovoadas e luxúria  
 Xangô confessou seu amor a Iansã  
 Trovoadas e luxúria  
 Amanhã jogarei meus livros no mar<sup>16</sup>

Nesses dois exemplos, há uma aproximação com os candomblés (anteriormente, a ligação era com a umbanda). Se ainda não existia em mim a experiência do devoto, o repertório estético e narrativo das religiões de vários povos africanos já fazia parte do meu imaginário.

Dessa forma, o olhar que conduz minhas apreciações estéticas no Oduduwa Templo dos Orixás é o de Ifádimimu. Foi ele quem experimentou e elaborou as percepções relacionadas com a arquitetura e a iconografia que exponho neste trabalho e meu primeiro aprendizado foi que nem tudo que foi visto ou vivenciado pode ser escrito, por recair na esfera do sagrado. Aceitei que não há respostas para tudo, porque, em estudos dessa natureza, o segredo é parte constituinte. Assim, agradeço a confiança que me foi dada ao me deixarem entrar e fotografar os ambientes, conversar com as pessoas e observar vários momentos litúrgicos reservados à comunidade.

É bom esclarecer que minhas vivências no estudo do Oduduwa Templo dos Orixás atenderam às necessidades acadêmicas, embora sendo, ao mesmo tempo, uma experimentação estética que me levou ao encontro do sagrado. Porém, essas experiências e interpretações do cotidiano dos terreiros ou como construímos a leitura dos espaços e representações não constituem a elaboração de um manual de cunho

teológico. Como anota Silva (1992), os trabalhos etnográficos feitos entre 1940 e 1970, devido à força de suas descrições, foram lidos posteriormente, pelo povo dos terreiros de candomblés, não como uma leitura etnográfica e científica, mas como um registro que poderia nortear as práticas rituais próprios terreiros. Silva (1992) ainda acrescenta que essa prática inspiraria, e podemos afirmar que o faz ainda hoje, publicações não só de etnógrafos, mas também de sacerdotes, com o propósito de esclarecer como trabalham, como fazem oferendas ou jogam búzios, por exemplo. E se há muitas dessas descrições de rituais e liturgias, os aspectos espaciais, arquitetônicos e iconográficos, entretanto, raramente aparecem. Esta tese é, então, um diálogo com a história da arquitetura dos terreiros e com a história da arte mediada por significados litúrgicos, ainda que não ambicione categorizar ou afirmar como verdadeiros e acabados determinados princípios teológicos e epistemológicos sobre a religião dos orixás – assunto para gente instruída por outras questões.

### **Religião Tradicional Iorubá**

A Religião Tradicional Iorubá se desenvolveu no Brasil desde meados dos anos de 1980 e, apesar de ter um grupo pequeno e expressivo de adeptos<sup>17</sup>, a cada dia, devido principalmente ao trabalho do *Bàbálórìsà Adésínà Síkírù Sàlámì* (Babá King), vem ganhando mais visibilidade. As raízes são as mesmas dos candomblés *Kétu* existentes no Brasil, mas a Religião Tradicional Iorubá tornou-se um campo expandido de tradição iorubá, pois introduziu novas modalidades para além dos seus cultos habituais.

Assim, o trabalho percebeu a necessidade de investigar essa religiosidade para, posteriormente, pensar a articulação dos seus espaços e a iconografia das representações figurativas nela contidas. Percebemos que ela articulava alguns eixos. Entendemos que Religião Tradicional Iorubá era uma casa que cultuava orixás em número muito maior do que os cultuados no Brasil. Segundo Sàlámì e Ribeiro (2011), a Religião Tradicional Iorubá é um movimento religioso “que inclui a valorização dos conhecimentos do sistema divinatório de Ifá e tem como principais atores babalaôs, sacerdotes de Orunmilá” (SÀLÁMI, RIBEIRO, 2015, p. 19). Cultuam também Ìyamí Oxorongá<sup>18</sup> e Egungun de forma diferente de outros estabelecimentos. Também o culto a Ori<sup>19</sup>, que é o culto à cabeça do homem, e o culto ao orixá Ègbé<sup>20</sup>, praticamente desconhecido. De

acordo com a teologia dessa Religião Tradicional Iorubá, praticada no Oduduwa Templo dos Orixá, não existe orixá de cabeça, como ocorre nos candomblés - por exemplo, quando a cabeça do devoto é requerida por um único orixá, temos os filhos de Xangô, Ogum, Oxum. No caso do Oduduwa, um devoto pode e deve se iniciar em vários orixás como complementos para uma vida equilibrada e em sintonia entre o òrum e o aiyé.

Toda a cosmologia se pauta em um deus criador de tudo, Eledunmare, o grande deus da criação, também com Olodunmare. Segundo a teologia, no momento anterior à criação do mundo, o que havia era uma grande massa infinita de ar, além do Ser Supremo - só existiam os orixás primordiais, Ogum, Exu, Obatalá e Orunmilá. Os orixás divinizados, aqueles que representam os elementos da natureza, como Olokum, vinculado ao mar, às águas, e Xangô, vinculado ao fogo, apareceriam depois.

A palavra Orixá, segundo Sàlámì e Ribeiro (2015), apresenta uma etimologia obscura, mas um dos seus mitos conta que Eledunmare pediu para Orixá acompanhar Orunmilá para vir ao mundo. Quando Orixá chegou no mundo, possuiu uma fazenda e adquiriu um escravo que se demonstrou fiel. No terceiro dia de convívio, o escravo pediu a Orixá uma porção de terra e ele, de maneira prestativa, lhe deu. A porção de terra do escravo ficava ao lado da casa de Orixá, mas o escravo não tinha um coração bondoso e generoso. Ele esboçou uma forma de matar Orixá para ser o dono de todas as terras. Num belo dia, Orixá, com roupa branca e alva, andava pelo quintal de sua fazenda, e o escravo, que o observava do alto de uma montanha, locomoveu uma grande pedra que rolou em direção a Orixá e à sua casa. Na surpresa, Orixá não teve tempo de fugir ele e sua casa foram esmagados pela pedra. O seu corpo, fragmentado em vários pedaços, espalhou-se. Orunmilá, vendo o ocorrido, e aborrecido, utilizou do seu conhecimento de magia e colocou os fragmentos de Orixá dentro de uma cabaça. Alguns pedaços foram agrupados por Orunmilá, que conduziu uma parte para onde ficava a origem das divindades; a outra parte, espalhou-a pelo mundo (ÌDÒWÚ, 1977). Devido a isso, apareceu “a expressão Ohu-tí-a-rí-sá, o que foi encontrado e reagrupado” (SÀLÁMÌ, RIBEIRO, 2015, p. 56). Então, originalmente “a palavra Orixá seria, pois, contração de Ohun-tí-a-rí-sá e esse teria sido o início do culto em todo mundo.” (op.cit., 2015, p. 56). Tem-se a sugestão, através deste mito, que Orixá era a unidade

que se dividiu para gerar todas as outras divindades - aquilo que foi um dia uno e foi fragmentado pode ser reintegrado na sua unicidade (*op.cit.*, 2015).

Dessa maneira, cada fragmento criou um Orixá, responsável por desempenhar uma função. Entre os Orixás primordiais, Obatalá criou o corpo humano e o modelou à sua maneira; Orunmilá preocupou-se em estabelecer o destino do homem; Exu foi responsável pelo dinamismo, movimento e comunicação entre os humanos. Os outros Orixás, conhecidos como Imalé<sup>21</sup>, que significa os “seres superiores na Terra”, são personagens históricos que se divinizaram. Outros Orixás se relacionam com os fenômenos da natureza e sua função e atributos se relacionam com essa especificidade e qualidades próprias, como Ossaim, ligado às folhas, ou Oxum, ligado às águas, ou Omolu, que se relaciona com a terra.

O panteão na Religião Tradicional Iorubá é bem amplo, como nos conta Sàlámì e Ribeiro (2015):

[...] juntamente com Exu, compõem o panteão Iorubá: Oxalá, Orunmilá, Obaluaiê, Ogum, Xangô, Oxossi, Ossaim, Logunedé, Oxumaré, Ori, Nanã Buruku, Iemanjá, Oxum, Oyá, Obá, Ajê, Erinlé, Ewa, Ibeji, Iroko e Igunukô. De quantas divindades se compõem o panteão? Algumas fontes orais se referem a um total de 201, outras a um total de 401, 600, 1060, 1440 ou 1700. (SÀLÁMÌ, RIBEIRO, 2015, p. 57).

Temos, então, uma infinidade de Orixás.

Outros mitos narram que Olorun<sup>22</sup> chamou seu filho mais velho, Obatalá, e ordenou-lhe criar um mundo inferior abaixo do seu. Para executar a tarefa, Obatalá trouxe consigo uma galinha com pés de cinco dedos e saco com terra. Consultou Orunmilá, antes de partir, que o aconselhou a fazer oferendas. Porém, Obatalá partiu sem realizá-las. (VERGER, 2011, PRANDI, 2011, WOORTMANN, 1978, BENISTE, 2011). Oduduwa estava por perto e observou atentamente o ocorrido. Procurou, então, Orunmilá, que recomendou-lhe fazer as oferendas. Caso fossem feitas corretamente, Oduduwa poderia ter poder sobre o mundo.

Quando Obatalá se aproximou da terra, para conseguir entrar, era necessário ter a permissão de Exu. Obatalá se lembrou de que não havia realizado a oferenda e Exu, insatisfeito, armou-lhe uma emboscada. Obatalá passou a sentir uma sede imensa e, com o seu cajado chamado “apaxorô”, conseguiu retirar vinho de palma de um dendezeiro. Bebeu tanto que ficou completamente embriagado e sucumbiu ao sono. Enquanto Obatalá dormia profundamente, Oduduwa pegou o saco de terra e a galinha, voltou a Olorun e contou o ocorrido. Sabendo da verdade, Olorun permitiu a Oduduwa voltar e criar o mundo. Oduduwa realizou as oferendas, desceu novamente à Terra, que era uma imensa região cheia de água, despejou o monte de terra, que foi prontamente ciscado pela galinha, espalhando-se por todos os cantos do mundo. Quando Obatalá despertou no Òrun, narrou para Olorun sua versão da história. Porém, o mundo já havia sido criado por Oduduwa. Nesse momento, Obatalá realinhou outro acordo com o Olorun, que o incumbiu de criar os seres humanos, modelando-os no barro e dando-lhe o seu sopro de vida. Com base nesse mito, o mundo, desde sua origem, contava com a presença de Oduduwa, Obatalá e Exu. (VERGER, 2011, PRANDI, 2011 e BENISTE, 2011).

É importante destacar que o conjunto de narrativas e histórias (itãn) que compõem o “*corpus* literário” de Ifá serve de base epistemológica para a Religião Tradicional Iorubá estabelecer normas de comportamento, valores éticos, conceitos teológicos, orientações litúrgicas, tipos de oferendas feitas aos deuses, comidas votivas, medicina, manipulação de folhas, destino, respostas oraculares, interdições, entre outras modalidades transmitidas oralmente. Além de professar o culto aos Orixás e utilizar o “*corpus* literário de Ifá”, o culto a Ìyamí Oxorongá ocupa um papel importante: a interpretação que a Religião Tradicional Iorubá lhe dá desmitifica e repõe seu lugar no panteão e na cosmogonia iorubanas. Relaciona-se com as sociedades ancestrais de mulheres que reverenciam a Terra, sendo um dos cultos mais antigos já conhecidos: as mães ancestrais que regulam a Terra, o corpo do homem e vigiam suas ações boas ou más.

## O trabalho

Depois dessa breve exposição sobre a Religião Tradicional Iorubá, apresentamos a estrutura do trabalho. Concebido em quatro capítulos, no capítulo 1 desenvolvemos um panorama histórico sobre a produção de arte negra no Brasil, desde a produção na colônia e no academicismo do século XIX até seus desdobramentos ao longo dos séculos XX e XXI. O intuito é entender as nuances, ambiguidades que permeiam o conceito de arte afro-brasileira. Buscamos bibliografia na história da arte brasileira que fosse importante referência para a presença de artistas afrodescendentes, bibliografia que organizamos cronologicamente pela repercussão nos autores posteriores. Os textos ficaram organizados na sequência: Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949), Roger Bastide (1948-1949), Mário Barata (1957), Clarival do Prado Valladares (1969 / 1976), Rubem Valentim e Marianno Carneiro da Cunha (1983). A escolha desses autores deu-se por terem contribuído para análises estéticas do grupo de artistas que nos interessa. Estamos cientes de que não esgotam o debate sobre a presença de artistas negros na história da arte brasileira, porém nos ajudam a criar um solo histórico para situarmos Oduduwa Templo dos Orixás.

Discutimos também o conceito de sincretismo e sua capacidade explicativa das religiões de matriz africana, incluindo a análise da produção visual encontrada no Oduduwa. Entendemos a importância desse conceito na atualidade e a necessidade de que ele seja determinado com clareza, para não conduzir a equívocos de traços ideológicos. Na nossa visão, o sincretismo não é um conceito ultrapassado. No entanto, carece de revisão, como demonstram os textos de apoio de Ferretti (2013) e Carvalho (1994). Em Ferretti (2013), entendemos que o conceito de sincretismo apresenta uma escala que adotamos para a análise do nosso objeto de estudo.

No capítulo 2, apresentamos historicamente os iorubás: sua origem e desenvolvimento, localização, personagens históricos/míticos, o histórico do templo Oduduwa, a chegada dos cultos iorubás no Brasil, a história recente da Nigéria e a importância da oralidade na cultura iorubá. Nosso objetivo é mapear as ascendências históricas da cidade Abeokutá, por ser ela a cidade natal de Babá King, o responsável

pela criação do Oduduwa em Mongaguá. Abeokutá é importante, pois nela se encontra a tradição do Oduduwa Templo dos Orixás, uma afiliada dessa cidade nigeriana.

Três diretrizes orientaram a construção desse capítulo. A primeira diz respeito à Religião Tradicional Iorubá praticada em Abeokutá, cidade fundada no século XIX, fruto das transformações históricas ocorridas nesse século, condição que imprimiu alterações no entendimento e na concepção dos orixás, seus mitos, sistemas simbólicos, práticas rituais e narrativas. A segunda foi traçar a trajetória profissional e religiosa de Babá King, buscando compreender as razões que fundamentaram a criação do Oduduwa Templo dos Orixás, com especial interesse em seu pensamento teológico. A terceira visou a produção acadêmica de Babá King, um sacerdote atípico, com formação acadêmica pela Universidade de São Paulo e uma vasta produção de artigos e livros sobre a Religião Tradicional dos Orixás. Essas diretrizes constituíram o solo que nos permitiu realizar uma leitura da arquitetura e do conjunto escultórico existente no Oduduwa. O *corpus* de pesquisa que sustentou esse capítulo constituiu-se de referências bibliográficas, entrevistas com Babá King e com a sacerdotisa Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá. Essas entrevistas evidenciaram o poder da oralidade para a compreensão da formação e da retenção do axé, razão pela qual dedicamos um item do capítulo ao debate dessa relevância para a Religião Tradicional Iorubá.

No capítulo 3, utilizamos, na primeira parte, textos sobre os espaços do candomblé de tradição *Kétu* no Brasil. Começamos por estudiosos que estudaram a Bahia, lugar de chegada dos iorubás, entre os quais escolhemos três autores: Carneiro (2008), Bastide (2001) e Lody (1988), cujas publicações e pesquisa recaem sobre espaços de candomblé. A seleção desses autores deveu-se também ao fato de que seus textos apresentam representações gráficas do espaço dos terreiros. Nosso intuito era estabelecer um diálogo com tais espaços para percebermos o espaço do Oduduwa Templo dos Orixás.

O capítulo apresenta uma introdução, cujo conteúdo é um panorama sobre a história do candomblé de tradição iorubá em São Paulo e como nela se deu a inserção do Oduduwa Templo dos Orixás. Ressalta os desdobramentos e a abrangência estabelecidos por Babá King com a fundação de outros templos filiais na Nigéria, Eslovênia e Espanha. A análise do Oduduwa Templo dos Orixás é feita com o apoio dos

textos lidos e a partir de nossas próprias vivências no local, que apresento como Ifádimimu. Das vivências resultaram registros que incluem escritos, anotações. Buscamos descrever o espaço, apoiando-nos nos entendimentos teológicos adquiridos com a inserção no grupo. Nesse mesmo capítulo, analisamos o material gentilmente disponibilizado pelos arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim. O projeto do Oduduwa não foi completamente construído: sofreu alterações significativas. As entrevistas com os arquitetos, ao lado de Tânia Sàlámì e com o Babá King, foram os suportes esclarecedores do capítulo.

No capítulo 4, empreendemos a leitura iconográfica e iconológica de algumas imagens do Oduduwa. Estabelecemos os conceitos de iconografia e iconologia e sua importância para as análises das imagens sacras. Pautamos nossa análise nas noções de Panofsky (1995) e Réau (2008), pois nosso trabalho se insere na história da arquitetura e da arte. No Oduduwa, as imagens instituídas se inscrevem no Movimento da Nova Arte Sacra, que eclodiu na cidade de Osogbo, na Nigéria, nos anos de 1960. Esse Movimento teve como protagonistas uma artista austríaca que residia na cidade, chamada Susanne Wenger (1915-2009), e um grupo de artistas locais, que se prontificaram a restaurar as imagens da Floresta de Oxum, em Osogbo. O processo de restauro se ampliou e o grupo concebeu uma arte sacra monumental, que ressignificou a iconografia dos orixás (PROBST, 2011). Entre os colaboradores locais, um deles, Adébísí Àkànjí (1930), destacou-se e, trabalhando próximo a Susanne Wender por muitos anos, contribuiu para definir o que preconizava o Movimento Nova Arte Sacra. As realizações de Susanne Wender são importantes para entender o que encontramos em Mongaguá assim como é indispensável a iconografia desenvolvida por Adébísí Àkànjí e seu filho biológico Adébísí Nurudeen Adésísà (1968), cujas presenças no Brasil devem-se ao Babá King. Pode-se considerar Babá King o patrocinador da introdução dessa arte de representações figurativas de orixás no Brasil, sem precedentes no contexto da produção de arte negra brasileira. Apresentamos, então, um pequeno estudo sobre a iconografia criada pelos artistas no Oduduwa Templo dos Orixás.

Por fim, incorporamos, ao final do trabalho, um glossário das muitas palavras que aparecem em iorubá no nosso estudo. Percebemos também, nas citações e textos consultados, que não existe uma normatização para a escrita de algumas palavras. Em

alguns textos, por exemplo, Oduduwa aparece como Odua, como Odudua. Procuramos manter a tradução para a grafia em língua portuguesa, porém, em alguns momentos, algumas palavras serão grafadas em iorubá.

Esperamos que nosso trabalho contribua e possa se aliar a outras pesquisas sobre a produção arquitetônica e iconográfica da tradição iorubá no Brasil. Salientamos que existem muitos estudos sobre as religiosidades africanas em vários campos disciplinares de conhecimento, mas é importante lançar atenção à materialidade dos espaços que são ocupados por e que seguem uma prescrição litúrgica. Esperamos, com o estudo do templo-matriz de Mongaguá, ter acrescentado um ponto às pesquisas sobre arquitetura sacra de origem africana e sua produção iconográfica no país.

## Notas:

- 1- Mongaguá é um município do estado de São Paulo, pertencente à Região Metropolitana da Baixada Santista. Fica distante 93km de São Paulo, capital. A população recenseada em 2010 era de 46.310 habitantes e a área é de 137 quilômetros quadrados. Fonte: <http://mongagua.sp.gov.br>
- 2- Nome aplicado às festas realizadas em louvor dos orixás.
- 3- Culto secreto aos ancestrais masculinos. Uma vez por ano ou em ocasiões especiais, são evocados e caminham pelas ruas das cidades, abençoando as pessoas e recebendo presentes. Também participam dos rituais de iniciação de Oyá.
- 4- Mãe ancestral, culto secreto aos ancestrais femininos.
- 5- Orixá primordial, que introduziu o sistema divinatório de Ifá. Oráculo divino.
- 6- Jogo divinatório realizado com *ikin* ou *opele*. Devido ao fato de o oráculo ser manipulado por Orunmilá, passou-se adotar o nome de Ifá para se referir a Orunmilá, transformando Ifá em um ser considerado uma divindade iorubana.
- 7- Sertões do Leste correspondem à atual Zona da Mata Mineira. Para aprofundar sobre o tema, ver Mercadante (1973).
- 8- Escritor norte-americano nascido em Lowell Massachusetts. Ver em: KEROUAC, Jack. *On the road: pé na Estrada*. Porto Alegre: LPM, 2004. [1957]. \_\_\_\_\_. *O livro dos sonhos*. Porto Alegre: LPM, 2001. [1960].
- 9- Movimento poético e literário que surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1950. Ver: BIVAR, Antonio (org.). *Alma beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: LPM, 1984.
- 10- Escritor norte-americano nascido em St. Louis, Missouri, autor de *Almoço Nu*. Ver: BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [1959],
- 11- BULL, Cláudio. *Batum*. Interpretação, letra e composição: Divine. In: DIVINE. *Portifólio*. Brasília: Batum-hum!, 1994. Demo tape.
- 12- “Um tipo de Exu (para alguns) que se veste de branco e chapéu mole, lenço vermelho no pescoço e usa bengala. Segundo outros, é apenas um egun, vindo do Catimbó e que está se evoluindo aos poucos.” (CACCIATORE, 1977, p. 270).
- 13- BULL, Cláudio. *Zé Pilintra rasga o verbo*. Interpretação, letra e composição: Divine. In: DIVINE. *Divine*. Brasília: Batum-hum!, 1998. CD.
- 14- “Na umbanda, seres espirituais importantes, mas diferentes das divindades. Podem ter tido vida material, mas são distintos dos espíritos comuns dos mortos.” (CACCIATORE, 1977, p. 115).
- 15- BULL, Cláudio. *Exubeat* (segunda-feira de carnaval). Interpretação, letra e composição: Divine. In: DIVINE. *Divine*. Brasília: Batum-hum!, 1998. CD.
- 16- BULL, Cláudio. De Ogum pra Iansã. Interpretação, letra e composição: Divine. In: DIVINE. *Now Working!*. Brasília: Batum-hum!, 1997. Demo tape.
- 17- Não existem dados oficiais sobre o número de devotos, porém Oduduwa Templo dos Orixás é pioneiro e detém um grande número de adeptos. O que temos em termos numéricos são os mais

de 1000 devotos presentes nos Festivais. Segundo Babá King (SÀLÁMÌ, 2019), ele já levou mais de 1000 brasileiros para fazer iniciação na Nigéria.

- 18- Culto raro e quase inexistente no Brasil. Ìyamì Oxorongá são temidas em alguns terreiros de candomblés. Ver: BARROS, 2011.
- 19- Significa cabeça, sendo a essência do ser, sua personalidade. É uma divindade importante dentre as divindades do panteão, já que todo e qualquer progresso do homem só ocorre se consentido por Ori.
- 20- Orixá que cuida da relação do homem com o céu e a terra.
- 21- Seres que foram divinizados.
- 22- “Deus supremo dos iorubás, criador do mundo, mas que não tem altares nem sacerdotes. ” (CACCIATORE, 1977, p. 201). Em nossa vivência com os adeptos da Religião Tradicional Iorubá, quando se referem ao deus supremo, usam Eledunmare ou Olodunmare. Não percebemos a referência ao deus criador como Olorun.

## Capítulo 1 - Arte afro-brasileira: mas o que isso significa?

*Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?  
Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes?  
Embuçado nos céus?  
Há dois mil anos te mandei meu grito,  
Que embalde desde então corre o infinito...  
Onde estás, Senhor Deus?*

Castro Alves

As manifestações visuais de povos de origem africana e seus descendentes, desde o início do século XX, receberam, no Brasil, vários nomes: as obras foram, usualmente, chamadas de arte afro-brasileira ou arte negra, e os artistas, chamados de afrodescendentes. Esses conceitos foram construídos ao longo do século XX por vários pensadores e estudiosos das culturas negras no Brasil. Mesmo sendo conceitos imprecisos e complexos, para alguns historiadores da arte e curadores de exposições, essas denominações, com as suas limitações, elaboraram, inferiram e sistematizaram elementos para a construção de um arcabouço teórico e metodológico dessas manifestações culturais. Essa construção crítica e teórica vem sendo utilizada para a identificação, leitura e interpretação de uma considerável parcela de obras de arte produzidas em várias regiões do Brasil.

### 1.1. Entre o catolicismo, a representação negra e as divindades africanas

Diante do amadurecimento dos debates artísticos acerca da arte negra no Brasil, os estudiosos da história da arte vêm realizando um esforço de revisão para superar estigmas e preconceitos na interpretação ou na leitura da autenticidade ou da procedência de obras, biografias de artista - questões que impediram, durante anos, uma análise profunda e detalhada dessa produção.

Desse esforço vem resultando também a reconsideração das expressões da arte negra – tanto as ligadas às matrizes religiosas africanas quanto as mais subjetivas e/ou profanas - para além da condição “arte menor” ou de apenas cultura material de um determinado grupo, na observação de Abdias do Nascimento (1968):

[...] houve uma fase em que o negro despertou o interesse de estudiosos, principalmente de estudiosos do Nordeste. A sinceridade dos mesmos não impediu que o negro fosse desfrutado apenas como *material etnográfico* ao seu exercício literário e acadêmico, pois que ao invés do enfoque estático – história, religião, folclore, etnografia, cozinha, antropologia, física, etc. – a condição do negro exigia uma urgente ação prática que promovesse a transformação de sua existência horrível. E tivesse fim a agressão e a espoliação que, hoje como ontem, ainda o atinge. (NASCIMENTO, 1968, p. 96-97).

A pontuação feita por Abdias do Nascimento<sup>2</sup> em 1968, quando se comemoraram os 80 anos da abolição da escravidão no Brasil, permeou as abordagens da arte negra, pois é impossível retirar do objeto artístico a carga social à qual se associa e com a qual se relaciona. Se, socialmente, o negro era marginalizado, como nos diz o dramaturgo, sua produção visual também o era. Mesmo estudos realizados restringiam-se ao debate acadêmico e, efetivamente, não chegavam a promover uma nova percepção que extrapolasse a classificação das expressões da arte negra como objeto material ou de culto, colocando-as em posição inferior – o máximo consentido era considerá-las como arte popular ou folclórica, aí sempre presente um demérito.

As origens da arte negra brasileira encontram-se nas conexões e hibridações possibilitadas pelo encontro das culturas que fundaram o Brasil. Todavia, para falarmos da arte negra, obrigatoriamente é preciso falar em religião e resistência diante de uma imperiosa produção mediada pelas conexões e ligações com as tradições artísticas europeias. Muitas obras produzidas com a temática cristã por mestres negros e mulatos no século XVIII não eram exemplos de arte negra no sentido restrito atribuído ao termo<sup>3</sup>, mas negociações próprias a uma arte produzida na colônia. As bases artísticas da colônia, com a presença da arte eclesiástica, trouxeram para a nascente história da arte brasileira a tradição de transformar os modelos europeus em solo colonial. Ou seja, desde o início, o negro, mesmo na condição de escravo, esteve presente, fosse no domínio da talha, da construção, da metalurgia ou da escultura em madeira.

O estigma e o preconceito sempre transpassaram a história da arte negra no Brasil. Lembremos: por mais que o artista negro demonstrasse sua genialidade no período colonial no que concerne ao domínio técnico e estético de uma tradição europeia, como encontrado nas obras de mestres do século XVIII, sua criatividade e talento não rompiam com o estigma da “infâmia da cor”.

No século XIX, com a transferência da corte portuguesa, em 1808, para a cidade do Rio de Janeiro, deu-se uma primeira modernização da cidade que, como lugar de representação e sede do poder imperial, exigia estabelecer um outro padrão de civilidade. A elevação do Brasil de Colônia a Reino Unido foi acompanhada das exigências de uma corte que não se contentava com a exclusividade da arte sacra. O neoclassicismo e o academicismo<sup>4</sup> aportaram no Rio de Janeiro com os artistas franceses da Missão Artística Francesa<sup>5</sup> em 1816.

Imbuídos do pensamento revolucionário da Revolução Francesa, esses artistas estavam, então, em um lugar onde tudo dependia do trabalho dos negros na condição de homens e mulheres escravizados. Rodrigo Naves (1996) salienta que Jean Baptiste Debret (1768-1848) foi o artista que mais se sensibilizou com a realidade na qual se encontravam os negros. Debret, de certa forma, tomou consciência da impossibilidade de um pensamento revolucionário em um país escravocrata, como se vê pelo tema de seus registros no Brasil. Como observa Naves (1996), na litografia<sup>6</sup> “Feitores castigando negros”, o corpo do escravo retratado “se transforma literalmente numa massa de carne que o açoite acentua como tal. Nessas circunstâncias, cessam todas as ambiguidades e o escravo aparece como a propriedade absoluta de outro homem.” (NAVES, 1996, p. 103).



Figura 3 - “Feitores castigando negros”, (em Viagem), Jean Baptiste Debret, 1834-39. Litografia sobre papel, 14,5 x 20,3 cm. Fonte: Naves (1996, p. 103).

Se, no século anterior, a mão de obra escrava e mulata era utilizada na construção de igrejas, esculturas, talhas ornamentais e pinturas, com a criação, no ano de 1826, da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), essa situação se alterou. No período anterior, a arte sacra primava; no século XIX, a incorporação, principalmente no Rio de Janeiro, da estética neoclássica<sup>7</sup> deslocou o artista negro e mulato de seu papel de principal produtor das artes para torná-lo o representado, como na litografia de Debret, assumindo o papel de protagonista de uma série de imagens que narram e deixam registros da sua condição de vida.

Ademais, entre a chegada dos artistas franceses, em 1816, e a data de inauguração da Academia Imperial de Belas Artes - AIBA, em 5 de novembro de 1826, também muitos desencontros políticos e estéticos podem ser assinalados. Na observação de Campofiorito (1983, p. 26): “no que se refere à sistematização, seu ensino [da AIBA] foi sucessivamente modificado, até que prevaleceu a mentalidade alienada e acadêmica dos que não aceitavam a vinculação das chamadas *belas artes* aos ofícios *menores*”. Toda arte que não fosse acadêmica era excluída de importância:

[...] preconceitos elitistas alimentados pela filosofia de Winckelmann, doutrina de que tanto se orgulhavam os mestres franceses da Missão, afastavam, assim, da Academia recém-fundada, os artífices de que precisamente mais carecia o progresso de um país ainda desprovido dos profissionais indispensáveis para a sua primeira arrancada em direção ao desenvolvimento independente. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 26).

Com a Academia, a arte dos circuitos institucionais se desenvolveu seguindo a cartilha da herança francesa e das ideias de Winckelmann<sup>8</sup> (1717-1768), que instituíra, na Europa, “a proeminência da arte grega, ou antes da arte antiga sobre todas as artes, logo a necessidade de as imitar.” (BAYER, 1995, p. 189).

A arte produzida a partir da Academia obedecia aos padrões europeus sem vínculos com a realidade local. É importante salientar que, no período colonial, a produção artística também seguia um padrão português e europeu, mas, diante da complexidade e ambivalência coloniais, o negro escravizado e o mulato haviam desenvolvido condições, mesmo que muitas vezes precárias, de trabalhar com liberdade na transformação de materiais em elaboradas obras de artes<sup>9</sup>.

A AIBA se estabeleceu como referência de arte do Império, com premiações nos salões. Mostras anuais eram promovidas pela AIBA e propiciavam ao aluno consagrado com medalha uma bolsa de estudos na Europa. Com isso,

[...] os “novos ideais artísticos” afetaram diretamente a produção dos artistas negros e seus descendentes. A Academia tornou-se uma rede insensível aos que não conseguiam participar, por diferentes motivos (entre eles os socioeconômicos). O sistema das corporações, que durante muito tempo funcionou, estava falido e a burguesia emergente passava assumir o controle da sociedade. (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 58).

Os alunos premiados eram fiscalizados pela Academia do Rio de Janeiro, que selecionava as instituições europeias onde os jovens iam estudar, além de indicar-lhes os professores. Ela exigia dos alunos “a elaboração de cópias de obras de grandes mestres tiradas dos principais museus europeus” e que eram enviadas para o Brasil (PEREIRA, 2013, p. 80). Os alunos que ingressavam na Academia construíam sua convicção artística junto aos “padrões franceses, desde os classicistas, os românticos, passando pelos realistas e mesmo pelos acadêmicos.” (LOURENÇO, 1994, p. 41). Nesse ambiente, é importante destacar as ações de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), que tentou inovar as perspectivas pedagógicas desse centro de ensino. Se seus esforços não foram completa e imediatamente assimilados no período em que esteve à frente da escola (de 1854 até 1857), suas ideias foram frutíferas, influenciando, posteriormente, os alunos que passaram pela AIBA. Estabeleceu uma consciência maior no que se referia à realidade nacional, procurando refletir sobre o apreço pelo academicismo estéril na metodologia e na pedagogia da escola, que comprometiam a produção dos alunos. Não é por acaso que, nesse momento, suas ideias repercutiram nos estudantes, surgindo dois nomes importantes para a pintura brasileira do século XIX: Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905).

De certa maneira, as reformas que foram engendradas por Manuel de Araújo de Porto Alegre relacionavam-se com as transformações efetivadas pelo Ministro do Império, Dr. Luís Pedreira do Couto Ferraz, conhecido em seguida como o Barão do Bom Retiro. Esses homens, com as devidas limitações, provocaram a mentalidade da época, estabelecendo como meta a pesquisa por elementos que dessem uma identidade à

arte nacional e que rompessem com a mimese deslocada de padrões da Antiguidade. Porto Alegre tinha como meta a valorização da memória histórica e, ao mesmo tempo, relacioná-la com as raízes brasileiras, pois “sua marca é o Brasil, tendo sido dos pioneiros a empregar o termo brasileira para estudos sobre o país.” (LOURENÇO, 1994, p. 45). Sua importância também está na criação dos primeiros textos de crítica e história da arte no Brasil. Segundo Tadeu Chiarelli (1994),

[...] pensar a arte brasileira dentro deste contexto mais amplo era buscar elevá-la de maneira decisiva ao mesmo patamar onde se processava, por exemplo, a discussão sobre a literatura nacional naquele período. Porém, o debate literário nacionalista da época ocorria sobre as bases sólidas de uma crítica e uma história literária que vinham se processando desde o final do século XVIII. O que não era o caso das artes plásticas. Apesar da polarização que se percebia no ambiente artístico carioca da época, a história e a crítica de arte no país sofriam dos mesmos preconceitos e desatenção que a própria produção artística sofria. Fora a “Memória” de Araújo de Porto Alegre, e textos esparsos na imprensa, quase nada existia em termos de reflexão sobre arte no Brasil. (CHIARELLI, 1994, p. 21).

É então, justamente com a “Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense” (1841), publicada na revista do IHGB, que Manuel de Araújo de Porto Alegre inaugura a história da arte no Brasil. Se, no caso da arte de tradição europeia oficial patrocinada pelo Império, essa mesma produção não ocupava um papel central, como no caso da literatura, que apresentava uma base teórica mais sólida, como nos salienta Tadeu Chiarelli (1994), como pensarmos a condição do negro e de uma possível arte afro-brasileira ou uma teoria sobre ela? O debate era limitado ou quase inexistente em relação a obras realizadas por negros. Quando eles eram representados nas pinturas do corrente século, estavam sempre em situação de trabalho ou em condições subalternas.

A pintura “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana” (1853), de José Correia de Lima (1814-1857)<sup>10</sup>, pode ser considerada uma exceção. Ela apresenta um homem negro, parado e estático, sem realizar uma atividade ou ação de trabalho. Aparentemente, um retrato banal, como muitos encontrados no século XIX. Porém, a pintura alcança uma proporção singular diante do

que representa: “no Brasil escravocrata da década de 1850, circulam[circulavam] poucos retratos de pessoas negras – ainda mais pintados a óleo - quanto menos representados em uma atitude de hombridade e não de sobrevivência. ” (CARDOSO, 2008, p. 46). Quando a obra foi exposta no Salão de 1859, o pintor havia falecido. Gonzaga Duque (1863-1911), ao comentá-la no seu livro *A arte brasileira* (1888), destaca que José Correia de Lima era autor de três obras significativas: “Magnanimidade de Vieira” (1841), “Retrato de Dona Teresa Cristina” (c.1843) e a do marinheiro Simão, ou pintura do “preto Simão”, como a obra ficou conhecida nos anos de 1850. Duque, apesar de reconhecer o bom aprendizado do desenho, não identificou o que a obra significava para o período - apontou apenas que “o desenho pouco ou mais ou menos correto, é fatigante e inútil, nada exprime.” (DUQUE, 1995, p. 103).



Figura 4 - “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana”, José Correia de Lima, 1853. Óleo sobre tela, 92 x 72 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Cardoso (2008, p. 45).

Rafael Cardoso (2008), empreendendo uma leitura da obra e retomando o contexto no qual foi exibida, enfatizou que “mais curiosa se torna essa tela ao sabermos que foi incluída no Salão de 1859, lado a lado com outros retratos mais típicos da

produção artística de então, príncipes e reis, heróis e personagens literários, nobres comendadores e senhores elegantes.” (CARDOSO, 2008, p. 46). Simão ou “o preto Simão”, nos anos de 1850, era uma figura conhecida devido aos seus feitos heroicos. Quando o vapor Pernambuco sofreu um naufrágio, o então “marinheiro Simão colaborou no resgate das vítimas diante das agruras de um mar hostil. Salvou 13 vidas entre os 42 sobreviventes em uma tripulação de 68 pessoas e seu nome era divulgado nos jornais da época”. (AZEVEDO, 1877 *apud* CARDOSO, 2008, p. 47). A tela foi exposta em 1859 em uma sala com outras pinturas do artista, ao lado de narrativas que exaltavam grandes feitos como o de Simão, porém, com personagens brancas.

Notamos que a representação dos afrodescendentes no século XIX era por demais comprometida com os discursos hegemônicos ligados ao Império e à Academia Imperial de Belas Artes. De certa forma, os negros que conseguiam entrar para estudar na Academia podiam promover-se de homem que, em algum momento, havia sido trabalhador braçal para uma condição de artífice intelectual. Para Marques (1988), essa ascensão econômica e intelectual pelo ingresso na Academia justificava a devoção desses artistas aos princípios divulgados pela instituição. Os pintores e escultores trabalhavam com esmero os gêneros de pintura, como paisagem ou natureza-morta, mas, em nenhum momento, elementos como, por exemplo, uma iconografia religiosa africana.

A mentalidade das oligarquias conservadoras só começou a ser questionada, mesmo que timidamente, na segunda metade do século XIX. Diante das transformações econômicas, sociais e culturais do período, “escondia-se um morto, ou melhor, um agonizante, que incomodava a uns e movia a indignação de outros: o cativo do negro.” (BOSI, 2002, p. 246). As rupturas internas na AIBA foram contemporâneas às tensões que levaram ao fim jurídico da escravidão. Elas opunham conservadores e progressistas, sendo contemporâneas à mudança política da Abolição do Império para a República. A tensão entre esses grupos ensejou a criação do Ateliê Livre<sup>11</sup> em 1888.

O papel do artista negro ganhou reforço a partir da ruptura de um dos professores da Academia com a instituição, que, em 1890, tornou-se a Escola Nacional de Belas Artes. Tratava-se de Georg Grimm (1846-1887), que fundou, em Niterói, uma escola independente, voltada para a pintura de paisagens. Os pintores que a ele se

reuniram constituíram o Grupo Grimm, formado por artistas afrodescendentes, como Estêvão Silva (1845-1891), cujas pinturas de naturezas-mortas são consideradas as melhores do século XIX.

O ambiente dos anos de 1880 e 1890 permitiu o aparecimento de vários nomes de pintores afrodescendentes. Se, por um lado, as pinturas empreendidas por esses artistas não narravam sua história, suas crenças ou sua cultura, temas relacionados com a diversidade peculiar das várias etnias africanas existentes no Brasil, por outro lado, construía uma análise do outro, da cultura ocidental que os educara. (CONDURU, 2012). Pelo fato de essas pinturas não terem delineado um estilo que poderíamos chamar de arte negra, dada a ausência de representações inspiradas nos vários povos africanos tanto nos motivos propostos quanto nas escolhas compositivas, muitas obras e artistas foram esquecidos, porque não traduziam, em suas produções, a complexidade da realidade da qual faziam parte. Apesar disso, artistas como Rafael Frederico (1865-1934) gozaram de reconhecimento, mesmo que tardio. Ele foi o primeiro artista negro a ser agraciado com o prêmio de viagem a Paris - os mulatos e negros não eram prestigiados com tão importante premiação nos anos de formação. (MARQUES, 1988). Na tela “Nu feminino deitado” (1896), Rafael Frederico manteve a tradição que os pintores realistas aplicavam nas representações do nu feminino - a modelo deita de maneira espontânea, segurando uma flor, em cima de um emaranhado de texturas diversas conseguidas com pinceladas livres. A modelo não é negra e nem os tecidos apresentam padrões africanos. A iluminação é tênue. O corpo da modelo divide a tela em duas áreas, uma clara e outra mais escura, conseguida com a decomposição gradativa da luminosidade. O pintor situa a cena em um ambiente fechado, isto é, os elementos cenográficos não levam em consideração características nacionais, mas também não informam ao observador sobre o local em que ocorre a cena.



Figura 5 – “Nu feminino deitado”, Rafael Frederico, 1896. Óleo sobre tela, 105 x 170 cm. Rio de Janeiro. Museu D. João VI. Fonte: Araújo (1988, p. 148).

Mesmo essa pintura não estabelecendo uma arte que reportasse a uma expressão afro-brasileira, ela demonstra que o artista pertencia ao círculo dos descontentes com o predomínio da arte acadêmica no Brasil. Chama a atenção não para uma arte negra, mas para novas escolas, como o Impressionismo. Se Rafael Frederico viajou para a Europa como um artista premiado, Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) também recebeu patrocínio, sendo a sua primeira viagem financiada pelo Imperador Dom Pedro II (e tendo retornado mais duas vezes ao continente europeu). (LEITE, 1988). Todos esses artistas tinham em comum a origem penosa e a carência econômica, porém destacavam-se na Academia Imperial de Belas Artes.

De outro lado, se as pinturas e esculturas no século XIX não inovavam na forma e no caráter compositivo, devido aos valores acadêmicos, quando compreendidas por outro viés, como, por exemplo, pela escolha de temas e narrativas, podem ser encontradas outras obras que exploraram e traduziram os valores culturais do período. Pinturas que dialogavam com o gosto comum da época, direcionadas a um público apto e sensível à idealização da história nacional em telas grandiloquentes, como “A batalha do Avaí” (1872), de Pedro Américo, ou representações indianistas, como em “Moema” (1866), de Victor Meirelles<sup>12</sup>. Vendo no negro marcas de um ser inferior, negavam-se, no entanto, a representá-lo nas telas. Mesmo artistas negros, como Horácio Hora (1853-1890), incorporaram as preocupações do nacionalismo da época, como atesta seu

quadro “Peri e Ceci”, do Romantismo acadêmico, incorporando representações das figuras de modo idealizado, como era próprio ao período.

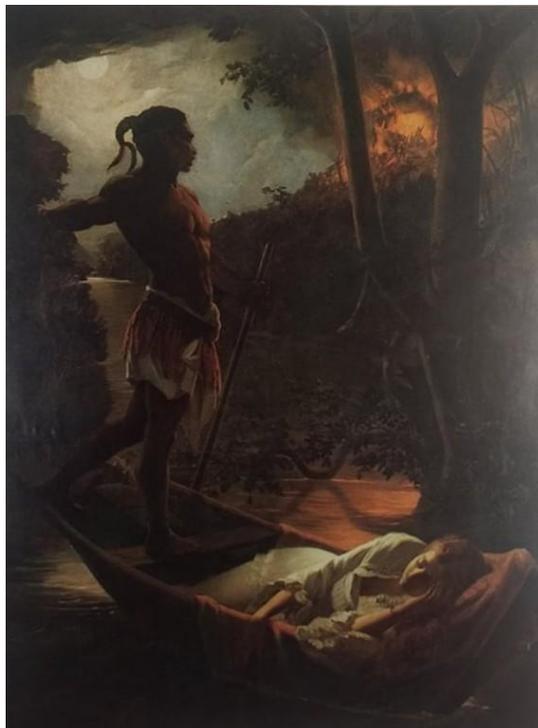


Figura 6 – “Peri e Ceci”, Horácio Hora, s/d. Óleo sobre tela, 27,6 x 21,7 cm. São Cristóvão / SE: Museu Histórico de Sergipe. Fonte: Araújo (1988, p. 141).

Embora isso, no entanto, dentro da Academia Imperial de Belas Artes e das ambivalências do século XIX foram despontando excelentes artistas negros e mulatos. Alguns nomes ainda merecem ser citados, como o promissor pintor de retratos e pinturas de paisagem Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), os irmãos Artur Timótheo da Costa (1882-1922) e João Timótheo da Costa (1879-1932), que inovaram a pintura com pinceladas impressionistas. E os trabalhos não se restringiam à pintura, destacando-se também na escultura, como a produção de Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), aluno aplicado e discípulo do escultor francês e professor da Academia, Marc Ferrez (1788-1850). Todos os artistas, ex-estudantes de uma instituição oficial, trouxeram “a marca inconfundível de uma educação formal que só a Academia poderia assegurar a eles, e em certa partida, souberam manter no mais alto nível de nossa cultura figurativa.” (MARQUES, 1988, p. 139). Se, no âmbito da pintura e escultura, o negro seguiu as regras e os padrões vigentes, pode-se observar um

momento de maior liberdade nos trabalhos desenvolvidos nas ilustrações e caricaturas feitas por Crispim Amaral (1858-1911).

A visibilidade de vários nomes afrodescendentes nas duas últimas décadas do século XIX e início do século XX refletia as transformações que existiam no contexto da cultura artística brasileira. Porém, essa ebulição não modificava a visão racista e preconceituosa em relação aos afrodescendentes. Duas obras de um artista de origem europeia, o pintor Modesto Brocos y Gomes (Santiago de Compostela / Espanha, 1852 – Rio de Janeiro, 1936), representavam essa complexidade social. As telas não foram pintadas por um artista afrodescendente, mas representavam de maneira crítica, intencionalmente ou não, a situação dos negros. No final do século XIX, momento da chegada dos imigrantes europeus e do debate sobre o perfil “racial”<sup>13</sup> do brasileiro, as pinturas de Modesto e Brocos não seriam percebidas como telas fora do tempo, anacrônicas, mas representações relacionadas ao senso comum das camadas médias e da elite urbana da época.

A primeira obra seria “Redenção de Cã” (ou Cam), de 1895. A pintura, nos seus aspectos formais, não continha em si algum radicalismo para assustar o público e gerar polêmica. Não por acaso, a obra foi agraciada com a primeira medalha de ouro no principal evento artístico do ano, a Exposição Geral de 1895. Visualiza-se um grupo de pessoas pobres em frente a uma casa de textura rústica e sem acabamento, parede de taipa e madeiramento envelhecido e aparente. O cenário é assimétrico, banhado por uma iluminação difusa. (LEITE, 1988; CARDOSO, 2008).

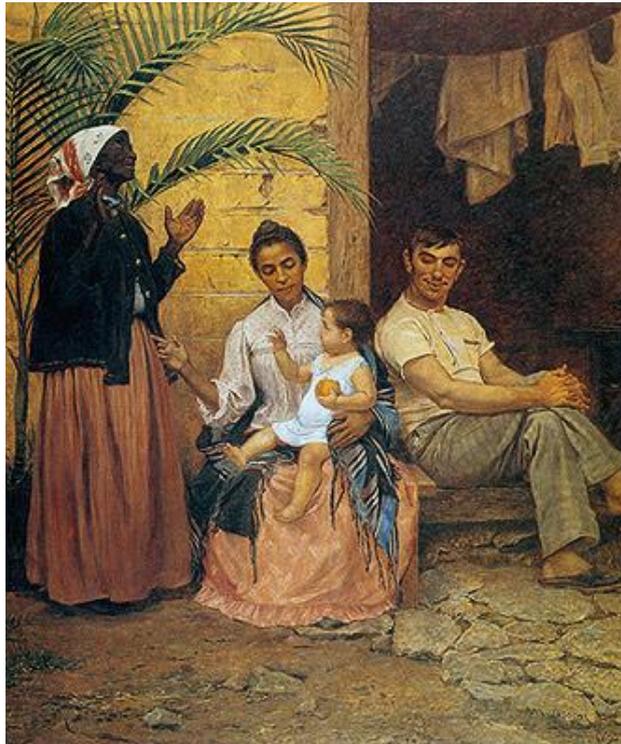


Figura 7 – “Redenção de Cã”, Modesto Brocos, 1895. Óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Cardoso (2008, p. 106).

Se atentarmos para o título da obra, “Redenção de Cã”, podemos perceber que o conjunto, no primeiro plano, não é tão aleatório assim. Uma leitura possível na junção entre a imagem e o título seria apresentar o estágio que uma família levaria para se embranquecer. Segundo Cardoso, a representação seria a “expressão atual daquilo que havia de mais “científico” no pensamento brasileiro: isto é, a antropologia física de matriz etnográfica e o sociologismo evolucionista.” (CARDOSO, 2008, 103). A negra, no lado esquerdo, poderia ser a avó da criança. Com seu gesto, com os braços levantados, agradece aos céus e ao Império. A palmeira, símbolo do Império, situa-se estrategicamente nas suas costas emoldurando o seu rosto e criando um contraste com o fundo amarelo da parede. No lado direito, sentado na porta, um homem branco. Seria um português, um brasileiro ou um imigrante? Não sabemos. Sua figura, sua pele branca emoldurada pela porta, destaca-se diante do fundo escuro. Seria ele o pai da criança? E, no centro, a criança branca. Seu gesto parece que está abençoando a avó. Seria o brasileiro purificado? O homem branco e a mulher mulata promoveriam o processo que liga a avó negra e o neto branco? Observando as roupas da mãe mulata, encontramos a síntese de duas culturas, a cor rosa, no tecido adamascado e acetinado da

saia, em oposição à manta das costas, com seu padrão africano e feita de um tecido cru. E o nome do quadro relacionado com Cam? Alfredo Bosi nos aponta que “o destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo, eis tudo.” (BOSI, 2002, p. 256).

Desde o momento em que os portugueses estabeleceram, no mundo moderno, o sistema de escravidão, de acordo com Fausto (1997), Bosi (2002), Silva (2011), começou a existir, cada vez mais, a necessidade de justificar esse sistema de exploração humana. Em pleno contexto cultural ocidental, a escravidão justificava-se da tragédia africana, no imaginário dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX - período de divulgação nas Américas e na África da teologia cristã, tanto por parte dos católicos quanto dos protestantes -, relacionando-a ao Livro do Gênesis, em uma passagem que narra a história de Noé. Diz a Bíblia:

[...] <sup>18</sup>Os filhos de Noé, que saíram da arca, foram Sem, Cam e Jafé. Cam é o pai de Canaã. <sup>19</sup>Esses três foram os filhos de Noé e a partir deles se fez o povoamento da terra. <sup>20</sup>Noé, o cultivador, começou a plantar vinha. <sup>21</sup>Bebendo vinho embriagou-se e ficou nu dentro da tenda. <sup>22</sup>Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus dois irmãos. <sup>23</sup>Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e, andando de costas, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez do seu pai. <sup>24</sup>Quando Noé acordou de sua embriaguez, soube o que lhe fizera seu filho mais jovem. <sup>25</sup>E disse:

“Maldito seja Canaã!  
Que ele seja para os seus irmãos,  
O último dos escravos!”

<sup>26</sup>E disse também:

“Bendito seja Iahweh, o Deus de Sem,  
e que Canaã seja seu escravo!

<sup>27</sup>Que Deus dilate Jafé,  
que ele habite nas tendas de Sem,  
e que Canaã seja seu escravo!” (BÍBLIA, Gên. 9, 18:25,  
2012, p. 46).

Depois da narração do fato, no qual o corpo e a nudez aparecem como algo velado, o texto bíblico estabelece a genealogia dos três filhos de Noé e as áreas que iriam ocupar. No caso dos descendentes de Cam, as regiões ao sul, como a Arábia, e regiões habitadas por povos negros, como o Egito, Núbia, Etiópia e Somália, povos que deveriam e poderiam ser escravizados pelos descendentes dos seus irmãos. Bosi (2002) salienta que uma investigação é necessária para entender como essa maldição se estendeu a todos os povos da África e como a mão de obra escrava foi um elemento catalizador e rentável para a economia ultramarina, justificativa teológica para a escravidão sedimentada nos séculos subsequentes.

Segundo Bosi, seria importante desenvolver uma “arqueologia das ideias” para entendermos o processo e as obras de arte - seja na literatura, pintura ou escultura - que representaram as ambivalências dessas ideias, como no caso da pintura da “Redenção de Cã”, pois “o fato é que se consumou em plena cultura moderna a explicação do escravismo como resultado de uma culpa exemplarmente punida pelo patriarca salvo do dilúvio para perpetuar a espécie humana.” (BOSI, 2002, p.258). Fica, então, de forma implícita, na tela de Modesto Brocos, que a salvação para a punição bíblica seria embranquecer, como um resgate da maneira correta de o negro redimir-se de uma situação difícil, milenarmente construída.

Como visto, em fins do século XIX, encontramos duas tradições para problematizar a arte negra no Brasil: a que vem do século XVII e XVIII, que tem o negro como artífice, talhador, pintor, arquiteto, artista responsável por grande parte da produção de arte sacra cristã, algumas paisagens, pinturas alegóricas, mas, principalmente, por obras ligadas às ordens, irmandades e confrarias religiosas; e a do século XIX, quando ele passa a ser representado por vários artistas nacionais e estrangeiros, para quem “as manifestações culturais dos negros eram primitivas excêntricas e esquisitas.” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 149). O parâmetro para assim considerá-las era a cultura dos homens brancos, cujas expressões ganharam registros diversos. Todavia, foi nesse ambiente que o negro preservou, de forma ilícita, as suas práticas religiosas<sup>14</sup>.

Observando as imagens catalogadas em Moura (2012) e Kossoy e Carneiro (1994), não encontramos referências claras ou um registro descritivo, mesmo que só

documental, relativo às divindades ou à prática religiosa de origem africana, independentemente da região do continente africano a que pertenciam os protagonistas das imagens. Porém, foram registradas cenas de dança, como o batuque, com seu ritmo frenético, a umbigada e as festividades, momentos de reconstrução de seus ritos e práticas do dia a dia. Como forma de resistência, “gestava-se um mundo de relações sociais e estratégicas de ajustamento ao duro cotidiano, caracterizado pelos trabalhos forçados e, não raro, pelos maus-tratos.” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 150).

Dentro desse contexto, a segunda obra de Modesto Brocos merecedora de destaque é “A mandinga” (c. 1895)<sup>15</sup>. A pintura ganha importância - provavelmente a tela deve ser uma das primeiras, mesmo não sendo pintada por um afrodescendente - a demonstrar e narrar a vida clandestina que os negros levavam. A obra sinaliza o debate em torno da arte afro-brasileira que, gradativamente, ganharia espaço no século XX, contrapondo-se às produções anteriores nas quais “os negros se representavam ou por meio dos códigos europeus, infiltrando-se em cenas e símbolos católicos” (CONDURU, 2007, p. 50) ou por expressões culturais, como danças ou festividades, nas quais suas crenças religiosas não apareciam de forma explícita, como apontado anteriormente.

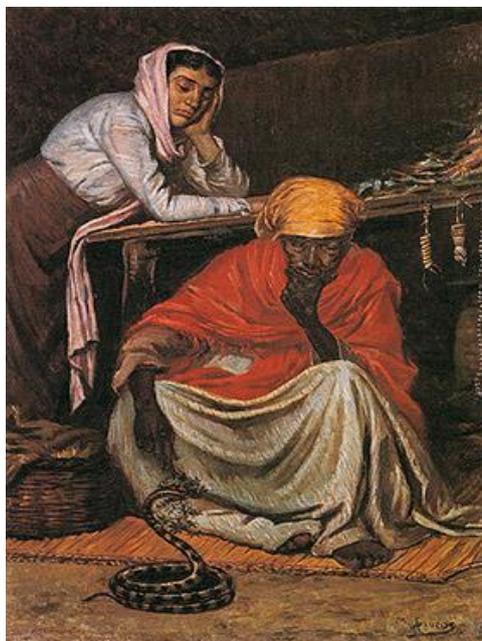


Figura 8 – “A mandinga”, Modesto Brocos, c. 1895. Óleo sobre tela, 45,0 x 34,0 cm. Coleção particular.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34936/a-mandinga>. Acesso em 08 mai. 2019.

Porém, há exceções, como é possível observar em “Mandinga”. Na tela, temos a representação de uma cena de encantamento e feitiçaria. Uma negra sentada em uma esteira, um objeto utilizado até os dias de hoje em casa de santo de matriz africana. No seu lado esquerdo, um cesto, que devia conter a serpente pintada no primeiro plano do quadro. Com a mão no queixo, a mulher negra mentaliza o pedido da consulente e parece estabelecer contato com os deuses. O ambiente é apertado, parecendo um porão. Às suas costas, formando uma diagonal, encontra-se uma mesa com vários objetos e, no canto direito do tampo da mesa, vários objetos pendurados. Seria a mesa um local de exposição de objetos comercializados de forma ilegal? Não sabemos. Entre esses materiais, identificamos algumas ervas, uma figa<sup>16</sup>, provavelmente de madeira. Aparece também um colar com várias contas coloridas intercaladas, que pode representar a cor relacionada à divindade invocada. No canto esquerdo, de maneira desolada e encostada à mesa, uma mulher branca, uma provável consulente. É interessante perceber que a negra tem aparência rude e corpulenta, usa um manto vermelho, cor associada ao orixá Exu, e lenço amarelo na cabeça, cor relacionada a Oxum. Ela se distingue da mulher branca, cujas vestes têm cores mais suaves. Percebe-se uma atmosfera orientalizante na pintura, tanto pelo colorido, como pela presença da serpente. A cobra<sup>17</sup> assemelha-se, na sua representação, ao encantamento de serpentes, prática conhecida entre povos orientais, como os indianos, estendendo-se pelo norte da África. Para isso, basta observarmos a posição enrolada do corpo do animal e sua cabeça levantada. Podemos inferir que o pintor detinha, de alguma maneira, certa familiaridade com o tema, com o imaginário de fins do século XIX e início do século XX. A obra “exibe o misto de repulsa e atração, encantamento e preconceito gerado pelas religiões afro-brasileiras.” (CONDURU, 2007, p. 53).

Embora não saibamos a data exata em que a pintura foi realizada (sabemos que foi exposta em 1895), podemos relacioná-la com uma série de matérias que João do Rio (1881-1921) publicou na *Gazeta de Notícias*, em 1904, reunidas, no mesmo ano, no livro *As religiões do Rio*, livro fundamental para entendermos o imaginário em relação aos cultos africanos da época. Na matéria “No mundo dos feitiços” (1904), o autor nos conta das suas peregrinações por vários terreiros da cidade do Rio de Janeiro das mais diversas procedências africanas. Sua narrativa fala sobre os rituais, a construção dos espaços, os objetos de culto, a vida nos terreiros e o interesse de alguns setores da

população em consultar os oráculos. Sua reportagem dá atenção especial aos iorubás, pois cita nomes de divindades e animais votivos utilizados nos terreiros dessa tradição, como nesta passagem:

[...] eu olhava a réstia de estreita no quintal onde dormiam os jabutis.

- O jabuti é um animal sagrado?

- Não – diz-nos o sábio Antônio. – Cada santo gosta do seu animal. Xangô por exemplo, come jabuti, galo e carneiro, Obaluaiê, pai da varíola, só gosta de cabrito. Os pais de santo são obrigados pela sua qualidade a fazer a criação de bichos para vender e tê-los sempre à disposição quando precisam de sacrifício. (RIO, 2012, p. 32).

Seria, então, a serpente, na tela de Modesto Brocos, também um animal a ser oferecido para alguma divindade em forma de sacrifício? Nunca saberemos. Mas João do Rio nos informa também que, no início do século, o feitiço seduzia e encantava:

[...] nós dependemos do feitiço. Não é um paradoxo, é a verdade de uma observação longa e dolorosa. Há no Rio magos estranhos que conhecem a alquimia e os filtros encantados, como nas mágicas de teatro, há espíritos que incomodam as almas para fazer os maridos incorrigíveis voltarem ao tálamo conjugal, há bruxas que abalam o invisível só pelo prazer de ligar dois corpos apaixonados, mas nenhum desses homens, nenhuma dessas horrendas mulheres tem para este povo o indiscutível valor do feitiço, do misterioso preparado dos negros... Vivemos na dependência do feitiço, dessa caterva de negros e negras, babaloxás e iaôs, somos nós que lhe asseguramos a existência, com o carinho de um negociante por uma amante atriz. O feitiço é o nosso vício, o nosso gozo, a degeneração. Exige, damos-lhes: explora, deixamo-nos explorar, e, seja ele *maître-chanteur*, assassino, larápio, fica sempre impune e forte pela vida que lhe empresta o nosso dinheiro. Os feiticeiros formigam no Rio, espalhados por toda a cidade, do cais à estrada de Santa Cruz. (RIO, 2012, p. 49, 50 e 51).

A pintura de Modesto Brocos e o texto de João do Rio conversam entre si e nos revelam a visão construída em relação ao negro daquele ambiente urbano carioca do início de século, de antemão relacionando-o aos seus costumes religiosos. Se, por um lado, encontramos uma tela representando uma cena religiosa de um ritual africano e, no

mesmo período, as matérias publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, quase um estudo etnográfico, por outro lado, a crítica e a história da arte brasileiras ignoravam completamente o tema. As duas obras significativas escritas em fins do século XIX, as pioneiras *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), escrita pelo historiador da arte Félix Ferreira (1841-1898), e *A Arte brasileira* (1888), de Gonzaga Duque, não abordavam a arte negra, cabendo, então, a Nina Rodrigues o texto inaugural.

## 1.2. Um pouco de teoria e história da arte afro-brasileira: primórdios e assentamentos

*A tua raça de aventura  
quis ter a terra, o céu, o mar*

*Na minha, há uma delícia obscura  
em não querer, em não ganhar...*

*A tua raça quer partir,  
guerrear, sofrer, vencer, voltar.*

*A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer passar.*

*Epigrama nº 7, Cecília Meireles*

Para uma melhor compreensão da história da arte africana e a sua relação com o Brasil, temos que considerar, como texto basilar, “As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brasil: a escultura” (1904), de Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), publicado na revista *Kosmos*<sup>18</sup>, no Rio de Janeiro, em agosto de 1904. Além de uma análise das esculturas, a matéria trazia uma fotografia com os objetos coletados e analisados.

### 1.2.1. Nina Rodrigues: mestiçagem e arte sacra negra

Nina Rodrigues, professor da Escola de Medicina da Bahia, médico legista e psiquiatra de formação, é também considerado um dos fundadores da antropologia brasileira, pois seus métodos de pesquisa eram próximos aos estudos dessa área. Suas ideias pertencem a um determinismo<sup>19</sup> radical. Ele desenvolveu um pensamento imbuído de conjecturas racistas, como a crença na incapacidade dos negros em entender as abstrações do monoteísmo. Estratificou a evolução da religião no Brasil, sendo “a mais elevada, mas

extremamente tênue”, a parte em que se encontra “o monoteísmo católico que, compreendido por poucos, pelo menos ainda é sentido e praticado. ” (RODRIGUES, 2008, p. 198). Quanto aos negros que ocupavam os estratos mais baixos, apresentaria uma exceção em relação à ascendência nagô, que “tem uma verdadeira mitologia, bastante complexa, com divinização dos elementos naturais e fenômenos meteorológicos. ” (RODRIGUES, 2008, p. 199). Ressalta que a concepção nagô alcançou o ponto mais elevado de abstração na

[...] divinação do firmamento ou abóbada celeste. *Olorum*, o Céu-Deus, é apenas a representação da mais alta aptidão da raça para generalizar, satisfazendo dificilmente a condição de objeto concreto de culto, que reclama a atividade do sentimento religioso inferior do negro. (RODRIGUES, 2008, p. 199).

Suas ideias racistas pautavam-se no debate cientificista, comum naquele período, e serviram como paradigma para o desenvolvimento das ciências sociais e para o debate crítico e teórico da arte. Seus textos foram lidos e debatidos no início de século, não se restringindo apenas ao ambiente acadêmico ou intelectual, mas atingindo também o público leigo. Seu pensamento polêmico, radical e inédito para a época retratou, à sua maneira e de acordo com as suas convicções intelectuais e metodológicas, a situação cultural do negro e a continuidade do seu modo de vida no Brasil. As obras *O animismo fetichista dos negros baianos* (1900) e *Os Africanos do Brasil* (1932) são compilações de textos escritos entre 1890 e 1905 e publicados em 1932. Para Rodrigues (2008), os negros já estavam incorporados à cultura local, devido à “clara demonstração da miscigenação.” (RODRIGUES, 2008, p. 27). O processo de miscigenação estaria relacionado com a construção da nossa nacionalidade e “em torno da questão dos mestiços está o desenvolvimento de nossa capacidade cultural e no sangue negro temos de procurar como em uma fonte, algumas de nossas virtudes e defeitos.” (RODRIGUES, 2008, p. 27).

Essas obras forneceram um panorama sobre a questão religiosa do negro no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Sua relação com os candomblés baianos, com os negros que experimentavam a liberdade pós-abolição foi fundamental

para seus estudos. O resultado das suas pesquisas realizadas na Bahia foi o registro da cosmovisão dos povos africanos, as práticas nos terreiros, a organização dos grupos, os elementos simbólicos existentes nos espaços de culto. Preocupou-se em entender a origem étnica de cada grupo e identificou que “existiam representantes de quase todas as nações iorubanas, os mais numerosos são de Oyó, capital do reino ioruba.” (RODRIGUES, 2008, p. 99).

Seu texto sobre os objetos recolhidos nos terreiros em fins dos séculos XIX e início do século XX permite um entendimento visual mais detalhado dos povos africanos, principalmente dos iorubás. Esses objetos, mesmo estigmatizados e marginalizados pela sociedade e relegados à condição de objetos de feitiçaria, existiam nos locais de culto há tempos. Os negros, percebidos como inferiores, perpetuaram, com esses elementos, traços religiosos ancestrais em terras brasileiras. Por outro lado, os levantamentos de Rodrigues (2008) demonstravam o aspecto heterodoxo do seu trabalho, pois, ao mesmo tempo em que sustentava a premissa de que o branco era superior aos negros, chamava a atenção para

[...] o menosprezo natural que as classes dominadoras devotavam aos escravizados sempre constituiu, em todos os locais, uma ameaça constante ao falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos subjugados. (RODRIGUES, 2008, p. 145).

Em Nunes (2007) e Salum (2017), encontramos o consenso de que o texto de Nina Rodrigues sobre as artes dos negros é um estudo pioneiro e inaugural no âmbito da história da arte brasileira e da arte afrodescendente em particular. O autor demonstrou empatia pelas peças e, ao longo do texto, sua análise tende ao valorativo com uma leitura positiva das esculturas. Como podemos observar, no momento em que o texto de Nina Rodrigues foi publicado, a única forma de arte que recebia o “a” maiúsculo era aquela divulgada e propagada pela Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). Rodrigues (2008) salienta, desde o título em caixa alta - “AS BELLAS-ARTES” -, que, nas esculturas, “a capacidade artística dos negros se revela com mais segurança e apuro.” (RODRIGUES, 2008, p. 146). Conclui que “os frutos da Arte negra não poderiam

pretender mais do que documentar em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística.” (RODRIGUES, 2008, p. 161). Quando o texto foi publicado, Nina Rodrigues, mesmo sendo um autor que defendia ideias racistas, sofreu preconceito: “se o interesse de Rodrigues sobre o negro e sobre a África o coloca como pioneiro, foi também motivo para reações de seus colegas de trabalho e da sociedade da qual era membro. Repreendido no púlpito de mais de uma igreja de Salvador” (CUNHA; NUNES; SANDES, 2006, p. 24).

Suas descrições etnográficas não só afirmavam as qualidades artísticas das esculturas, como demonstravam a existência de uma produção e de um espaço religioso afro-brasileiro. Não era só arte, mas arte religiosa negra. O autor utilizou o seu apurado senso estético para entender as esculturas dos iorubás. Esforçou-se para se sensibilizar diante de uma produção visual que não se estruturava pela preocupação de materializar o belo - manifestação e conceito estético tão caro à arte europeia -, mas para perceber a relação estética utilitária das esculturas.



Figura 9 – Reprodução da primeira página do artigo publicado por Nina Rodrigues na revista Kosmos em 1904. Fonte: Araújo (2002, p. 158).

Nas imagens organizadas na figura 9, há “diversas peças do culto jeje-iorubano dos orixás ou vodus, tomadas das práticas dessa religião, sobreviventes nos nossos negros.” (RODRIGUES, 2008, p. 147). É interessante perceber a preocupação em identificar a procedência das peças e relacioná-las a algum grupo étnico. Reconhecia que “já é a Arte que se revela e desponta na concepção da ideia a executar, como na expressão conferida à ideia dominante dos motivos.” (RODRIGUES, 2008, p. 147). Percebeu também as limitações do trabalho de identificação e descrição etnográfica, pois “não é fácil, sem longos desenvolvimentos, dar uma ideia exata do significado de culto dessas peças.” (RODRIGUES, 2008, p. 147). Arriscou-se a fazer uma interpretação das esculturas apresentadas na fotografia, que não seriam “a representação direta dos orixás e sim dos sacerdotes deles possuídos a revelar na atitude e nos gestos as qualidades privativas das divindades que os possuem” (RODRIGUES, 2008, p. 148).

Segundo Nina Rodrigues, observando as imagens da esquerda para a direita, excetuando-se a quarta figura, que seria de bronze, todas as outras sete figuras seriam de madeira e “peças de madeira, vindas da África ou no Brasil fabricadas, umas são grosseiras e pouco significativas, como as de número 1 e 7.” (RODRIGUES, 2008, p. 148). Para ele, a terceira escultura seria a representação de um filho de santo possuído pela divindade e com movimentos de dança. A quinta escultura, um banco utilizado pelos sacerdotes de Iemanjá quando possuídos. A segunda e oitava peças representavam os “oxés”<sup>20</sup> de Xangô e

[...] aqui a concepção artística do escultor negro pode, com vantagem, suportar o confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era cristã, também de motivo religioso, que figura nos trabalhos iconográficos de Paul Richer e Charcot [...] como expressão simbólica, os dois produtos de arte se equivalem e bem retratam a identidade essencial do pensamento humano nas diferentes espécies ou raças. Mas não devemos ir por diante na análise do documento que reservamos para estudo médico-psicológico de proporção mais ampla. (RODRIGUES, 2008, p. 148-149).

Na aproximação entre as duas culturas<sup>21</sup>, observa-se uma tendência de querer se aproximar do realismo. Essa “mestiçagem” proposta aparece com nitidez quando se analisa a peça 6. O autor a identifica como sendo o orixá feminino Oxum: “esse é sem dúvida um produto artístico mestiço.” (RODRIGUES, 2008, p.149). Destaca que a

preocupação do escultor fora enfatizar no rosto os traços fisionômicos de uma figura branca, assinalando que nem toda a arte negra seria idealizada. Essa mestiçagem aproximaria a imagem de uma tendência realista comum ao universo da arte branca. É importante perceber que, além de ser um excelente observador, o autor estava bem à frente do seu tempo. Procurava entender as esculturas como obra de arte e não como meros objetos utilitários, assumindo, com sua análise, algo além de um significado etnográfico. Nina Rodrigues, mesmo preso à sua ideia de belo, esforçou-se para entender as peças que recolhia nos candomblés baianos desde os anos 1890. A pertinência do seu artigo ecoará nas gerações futuras e a associação feita entre arte e religião obterá desdobramentos. A noção entre o conceito de arte afro-brasileira e religião percorreria todo o século XX, sendo que obras executadas por afrodescendentes, mas com temática leiga, só ocorreriam com mais frequência e em maior número na segunda metade do século XX.

Outro ponto importante na obra do médico baiano é seu caráter “interpretativo”, pois as peças recolhidas se integravam aos cultos, sendo a intenção da análise não somente descrever as formas, mas interpretá-las. Por fim, Eliene Nunes chama a atenção para o fato de que as peças recolhidas eram, na sua maioria, de origem iorubá e fon. Nesse sentido, ajudou a construir uma mítica em torno dos iorubás e fon que moravam em Salvador, pois consolidou a “crença de que, para esta localidade, teriam vindo mais escravos pertencentes aos povos acima referidos.” (NUNES, 2007, p. 113). Assim, reforçou a ideia “de que estes povos seriam mais ‘evoluídos’ do que os bantos, destinados a outras regiões brasileiras.” (NUNES, 2007, p. 113).

### **1.2.2. Modernismo, feitiço e macumba**

No mesmo período, a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ainda não tinha absorvido as mudanças na arte europeia, como o impressionismo e pós-impressionismo, e, muito menos, entendia que pintores e escultores europeus estavam pesquisando obras de arte africanas ou dos povos do Pacífico Sul. Apesar do texto pioneiro, pouca coisa mudou na produção artística entre o artigo de Nina Rodrigues e a Semana de Arte Moderna de 1922. As peças encontradas nos cultos afro-brasileiros eram apreendidas pela polícia. Quando abordava os candomblés, como no caso de

Salvador, “quase sempre dava voz de prisão.” (LÜHNING 1995-1996, p. 201). Não era uma situação tranquila para as religiões de matriz africana. Membros da Igreja Católica, autoridades políticas e polícia disseminavam a repressão e os “objetos de culto apreendidos eram destruídos ou levados ao Instituto Geográfico e Histórico.” (LÜHNING 1995-1996, p. 201). Analisando vários documentos entre os anos de 1920 e 1940, Angela Lühning retirou falas de policiais e de pessoas que lidavam com as peças para destruí-las ou encaminhá-las para a instituição. Utilizam um linguajar jocoso e desrespeitoso, como os “exquisitos objetos”, “as bugingangas e apetrechos”, “arsenal de feitiçaria” ou “apetrechos bélicos etc.” (LÜHNING, 1995-1996, p. 201).

Se, no âmbito da produção religiosa e popular, a realidade era violenta e vista como degenerada, em relação a obras de artes existiam sinalizações mais otimistas. Mesmo com a permanência do academicismo institucional, jovens artistas paulistas redesenharam a arte brasileira nos anos 1920, incorporando elementos da afro-brasilidade. Apesar de elaboradas por artistas da elite branca paulista, o teor das obras foi muito significativo para a consolidação de novas propostas temáticas e compositivas nas décadas posteriores, pois, para Carlos Zilo (1997),

[...] a arte moderna surge no Brasil dentro dessa materialidade social. Os salões e o contato com Paris, mais que com o Rio, formam o seu circuito. Protegidos pelos muros das mansões, despreocupados com a subsistência, inseguros e mesmo com um certo desprezo pelo público de arte – que sabem despreparado – os modernistas progredem com seu trabalho, isolados, como num laboratório. As pesquisas de campo são, além da vivência íntima com a realidade das fazendas, as viagens ao Carnaval do Rio e ao interior de Minas, ou mesmo, como Mário de Andrade, por todo o Brasil. Investigação. Ver, rever e recriar o Brasil. É bom ter cuidado. A aparente irresponsabilidade dos modernistas esconde uma enorme sensibilidade para a sua época. (ZILO, 1997, p. 55).

Nesse contexto de realidades extremas - de um lado, os objetos dos cultos afro-brasileiros sendo destruídos pela polícia e, do outro, uma elite branca querendo reinventar o Brasil -, surgiram pinturas como “A negra” (1923), de Tarsila do Amaral (1886-1973), “Bananal” (1927), do artista lituano-brasileiro Lasar Segall (1889-1957), “Samba” (1925), de Di Cavalcanti (1897-1976). Elas seriam exemplos de obras que

atualizavam, com as suas limitações e críticas, a representação dos afrodescendentes sem serem necessariamente de artistas de origem afrodescendente. Munidos da influência dos movimentos de vanguardas europeus, os modernistas mergulharam na cultura popular brasileira. Vislumbraram um novo patamar para as artes no Brasil e abriram caminho para o debate, assumindo nossas contradições, contribuindo com reflexões, como no caso de Mário de Andrade (1893-1945). Suas observações eram de cunho etnográfico, a exemplo de seu relato sobre as viagens para o Norte e o Nordeste, coletando elementos culturais particulares de cada região. Experiências que levou para a sua criação literária, para a sua poesia, para os ensaios sobre arte e folclore e até mesmo para uma “conferência literária”, como a que leu na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, em outubro de 1933, discorrendo sobre a cultura afro-brasileira,

[...] no Rio de Janeiro todos sabem, a feitiçaria dominante é a Macumba. A macumba segue rituais especificamente africanos, e se estende até a Bahia com ramificações ainda bastante vivas no Nordeste. Rio-Bahia é a zona em que ainda vive dominadoramente no Brasil a feitiçaria africana. Na Bahia creio eu que a gente do povo ignora a palavra macumba. Designam o ritual feiticista de lá por candomblé, voz que também ocorre episodicamente na terminologia dos cariocas. Essa é a palavra mais geral, pra designar atualmente a feitiçaria afro-brasileira. (ANDRADE, 1983, p. 24).

A conferência intitulada “Música de feitiçaria no Brasil” (1933), proferida mais tarde no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo<sup>22</sup>, demonstrava, na época, não só o interesse de Mário de Andrade em estudar a música afro-brasileira bem como o interesse de centros irradiadores de música erudita em musicalidade afrodescendente. Sua conferência antecipava uma problemática conceitual que levaria, nos anos posteriores, ao entendimento de que os cultos afro-brasileiros recebiam denominação genérica de macumba, não existindo, entre o senso comum, a diferença entre os cultos, a origem, etnias e nações. Câmara Cascudo (2012) definia macumba como sendo um “instrumento musical africano (de percussão), que dá o som de rapa; o mesmo que candomblé; corresponde ao xangô pernambucano. Diz-se mais comumente macumba que candomblé no Rio de Janeiro, e mais candomblé que macumba na Bahia.” (CASCUDO, 2012, p. 411-412). Olga Cacciatore (1977), observando que macumba seria uma generalização para os cultos afro-brasileiros, refere-se ao instrumento

utilizado nos terreiros brasileiros e acrescenta que seriam “derivados do nagô, mas modificados por influência angola-congo e ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas que a princípio se desenvolveram no Rio de Janeiro e talvez em Minas Gerais.” (CACCIATORE, 1977, p. 173-174). Câmara (2012) e Cacciatore (1977) ainda apontam que macumba teria o mesmo significado de feitiço, com associação popular à sua materialização em forma de despacho<sup>23</sup> ou ebó<sup>24</sup>. A relação, então, da palavra macumba com a “bruxaria europeia, tornada poderosa na Idade Média, dizendo-se possuidora de segredos egípcios e das sibilas romanas” (CASCUDO, 2012, p. 295) se funde com os cultos africanos, reduzindo todas as práticas e ações rituais a feitiçaria, um tipo de magia popular sempre voltada para a maldade. Não é por acaso que Nei Lopes (2005) adverte que a palavra macumba seria um “nome genérico depreciativo dos cultos africanos” (LOPES, 2005, p. 226), sendo a problemática do conceito debatida até na contemporaneidade por autores como Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), que problematizam o entendimento de macumba:

[...] em um primeiro momento, seria aquilo que apresentaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo. Encruzada a esta perspectiva, está a macumba como uma potência híbrida que ocorre para um não lugar, transita como um “corpo estranho” no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo se reinventando. Como signo ambivalente que é, desliza e encontra frestas nos limites do poder, como potência do corpo que carrega em si parte possível de coexistência e de interpenetração. (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 15).

Nas coexistências e simbioses de interpenetração, as tradições afrodescendentes se desenham no século XX, seja na música, nos ensaios folclóricos, na literatura ou nas artes visuais. Um exemplo dessas contradições seria o samba “Feitiço da vila” (1935), de Noel Rosa e Vadico. Sobre uma melodia de Vadico (1910-1962), Noel Rosa (1910-1937) cria, no desenrolar de seus versos, uma exaltação ao bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, dizendo que a vila dava samba. Porém, um samba com uma nova moral acerca das suas origens, pois sua noção de macumba/feitiço enaltece um “feitiço decente”, como diz a letra, “A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e

sem vintém / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa/ Transformou o samba / Num feitiço decente” (ROSA e VADICO, 1991). O samba, apesar de sua ligação rítmica com as culturas africanas, transforma-se em um feitiço sem “despacho” ou “macumba”.

Dos trabalhos mais interessantes do período entre os anos de 1920 e 1930, abordando música e imagem, foram os desenhos de Cecília Meireles (1901-1962) para a sua exposição de 1933, “Batuque, samba e macumba”<sup>25</sup>, cuja abordagem é valorativa. Entre os anos de 1926 e 1934, a artista estudou com profundidade o ritmo afrodescendente e os gestos por ele provocados. A exposição, inaugurada no Rio de Janeiro em 1933, na sede do Pro-Arte, conseguiu uma repercussão tão boa que, no ano seguinte, seus desenhos foram exibidos no Clube Brasileiro, em Lisboa. Além de demonstrar um grande talento para o desenho, Cecília Meireles fez referências desenvoltas na relação texto/imagem, como nesta passagem: “ao colo dessa velha negra ou mulata, de aspecto geralmente muito simpático e maternal, brilharão fios de miçangas coloridas” (MEIRELES, 2003, p. 28), ou na sua observação quase etnográfica: “a baiana de carnaval vem a ser a estilização da baiana autêntica.” (MEIRELES, 2003, p. 38). Em outro momento, pergunta: “que vem a ser o batuque e o samba?” (MEIRELES, 2003, p. 54) e prontamente responde: “ambos representam, certamente, restos de ritual primitivo. O batuque provirá do ritual de adestramento masculino para as lides de guerra.” (MEIRELES, 2003, p. 54).

Depois de analisar os gestos do batuque, que, nos dizeres da artista, gestariam a capoeira, ela parte para a compreensão do samba, “que é, naturalmente, sobrevivência de ritual de casamento, dado o ar contidamente erótico que conserva” (MEIRELES, 2003, p. 58) e, por fim, a macumba, que “é uma cerimônia mágica, onde se procura praticar o mal ou o bem. Num dos casos é o canjerê, noutra o candomblé. O local em que se desenvolve, dentro ou fora de casa, chama-se igualmente terreiro ou umbanda.” (MEIRELES, 2003, p. 68). Conclui que essas manifestações “traduzem, além disso, a saudade do negro pela choça dos seus antepassados.” (MEIRELES, 2003, p. 92). Como podemos observar, o trabalho de Cecília Meireles, na interseção entre texto e visualidade, promoveu não só um registro ou um documento, mas demonstrou a relação entre arte e etnografia e sua importância no contexto da arte afro-brasileira.

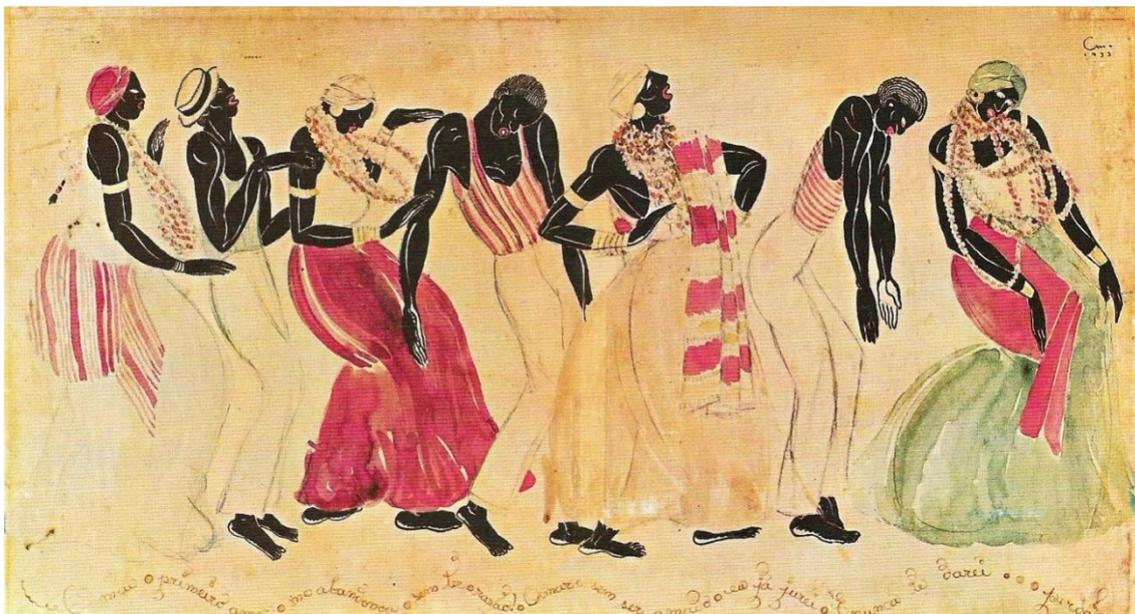


Figura 10 – “O meu amor me abandonou sem ter razão”, Cecília Meireles, 1933. Aquarela, nanquim e grafite sobre papel, 67 x 37 cm. Fonte: Meireles (2003, p. 104).

### 1.2.3. Arthur Ramos: erudição, sincretismo e aculturação

No campo da pesquisa etnográfica, Arthur Ramos (1903-1949) publicou *O negro brasileiro* (1934), enriquecendo o debate sobre a afro-brasilidade com uma pesquisa de campo objetiva e científica. Ramos dedica-se a entender a diáspora negra, apresentando o universo mágico e religioso de várias etnias africanas, como os jeje-nagôs, malês e bantos. Analisou as danças, a música entoada nos candomblés, os objetos rituais, a possessão e o cotidiano. Como resultado das suas andanças “nos candomblés da Bahia, nas macumbas do Rio de Janeiro, nos catimbós de alguns estados do Nordeste” (RAMOS, 2001, p. 31), obteve dados e informações singulares para compreender a formação do caráter religioso negro no Brasil. E, na condição de médico-legista e clínico, salientou que seu trabalho teria uma grande importância no âmbito educacional e higiênico, devido ao conhecimento da organização dinâmico-emocional da vida coletiva gerado pela pesquisa de campo. Seu trabalho dividia-se entre a abordagem antropológica e a psicanalítica, tendo conseguido projeção internacional com seus escritos. Todavia, os textos decisivos de Arthur Ramos para a história da arte afro-brasileira vieram depois dos anos de 1930 e preencheram uma lacuna, avançando o pensamento de seu mestre Nina Rodrigues.

O seu artigo “Arte negra no Brasil” (1949) foi publicado na revista *Cultura* e o texto “O negro na pintura, escultura e arquitetura” compôs a obra póstuma *O negro na civilização brasileira* (1956). O teor da sua análise recaiu primeiramente em relacionar as leituras correntes sobre a arte negra na Europa nas primeiras décadas do século XX à produção encontrada no Brasil. Demonstrou familiaridade com os estudos de William Bascon, Leo Frobenius, Carl Einstein, Franz Boas e Roger Fry sobre arte africana e as vanguardas artísticas europeias. Em um segundo momento, estudou as formas da arte africana, destacando a sua abrangência cultural e a diversidade das formas plásticas, como as esculturas do Golfo da Guiné, do Congo, da África Oriental Inglesa (Quênia). Para Ramos (1949), de todas as linguagens artísticas existentes na produção africana, as artes plásticas são as mais presentes e significativas. Ele se encantou pela plasticidade livre das estatuetas de madeira, “o simbolismo da arte africana exprime-se por várias formas e por diferentes motivos. Os religiosos estão em primeiro plano.” (RAMOS, 1949, p. 193). Analisou as esculturas produzidas no continente africano para, depois, analisar os seus desdobramentos formais, simbólicos e utilitários no Brasil.

A grandeza que observava na arte africana ele não conseguia perceber na arte do Novo Mundo, onde a tradição oscilou em ser sistematicamente preservada ou se distanciar do seu grau de pureza, não só na questão religiosa, mas na própria apropriação e transformação material da realidade. Para Ramos, a perda desse referencial, esse esquecimento do passado, gerou um sentimento de inferioridade nos negros. Destacou a importância de Nina Rodrigues e o seu texto “As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brasil: a escultura” (1904) como o primeiro a chamar a atenção para a questão das artes plásticas negras. Sua análise reforçou a procedência das obras como vindas das regiões ocupadas pelos iorubás ou do Daomé, mantendo a importância da tradição iorubá. Analisou, detalhadamente, as imagens recolhidas por Nina Rodrigues, destacando que as esculturas de madeira coletadas estabeleceram uma tradição, sendo produzidas nos anos posteriores no Brasil. Levantou a hipótese de que a peça de bronze que compunha os objetos de análise não teve continuidade, devido ao fato de a técnica da “cire perdue”<sup>26</sup> não ter sido conservada no Brasil.

Depois de rever as peças comentadas por Nina Rodrigues, passou a avaliar as coletadas nos terreiros da Bahia em 1927. Para Ramos (1949), o material analisado por Nina Rodrigues (1904) poderia ser legitimamente africano, sendo protegido nos

terreiros de candomblé. Mas, com a passar do tempo e as dificuldades de intercâmbio, as peças passaram a ser produzidas na Bahia por velhos artesãos que ensinavam as técnicas para os mais jovens, ocorrendo um intercâmbio e um processo de aculturação.



Figura 11 – “Ídolo em madeira, representando Exu de frente e de perfil”, Candomblé da Bahia. Fonte: Ramos (1947, prancha II).

Descrevendo a escultura de Exu, a figura 11, atribuiu sua procedência aos iorubás que, simbolicamente, representavam “o orixá das potências contrárias ao homem, e que no sincretismo católico, foi assimilado ao diabo” (RAMOS, 1949, p. 202). Na sua leitura, Exu seria uma representação feminina, com um “capacete” na cabeça, adornada com penachos, saiote e portando dois objetos fálicos. Em seguida, comparou com as peças produzidas na região ocupada pelos iorubás, não negando o diálogo aberto entre o sistema de arte iorubano e o afro-brasileiro, utilizando o método comparativo para aproximar a escultura de uma dada tradição africana. Por mais que encontremos formas que reivindicuem a sua pureza ao longo do século XX, ficou impossível manter e detectar esse grau ou nível de vernaculidade nessas obras, mas foi possível reconhecer processos de transformações que, para Arthur Ramos, resultaram no sincretismo e na aculturação. Nesse sentido, fica mais complexo o significado da figura 12, pois, na sua pesquisa de campo, o par de esculturas é entendido como “sendo Erê, filho de Xangô, ou *espírito inferior* que o segue” (RAMOS, 1949, p. 202). Mas, quando utiliza o método comparativo das formas, identifica-os como sendo os orixás Ibejis, ressaltando que as duas figuras são do sexo feminino e, nos seus originais africanos,

seria uma do sexo feminino e outra, masculino. No texto, desenvolveu uma detalhada descrição das imagens.



Figura 12 – “Esculturas de madeira de Ibejis”, Candomblé da Bahia. Fonte: Ramos (1947, prancha III).

É inegável o seu esforço para identificar quem está sendo representado e a origem formal da escultura. Sua maneira de trabalhar foi influenciada pela leitura do historiador da arte inglês Roger Fry<sup>27</sup>. No livro *Visão e forma* (1920), que Ramos cita na sua bibliografia, temos a descrição de uma escultura ioruba por Fry:

[...] sem jamais alcançarem algo similar a uma precisão representativa, elas testemunham uma liberdade completa. Os escultores não parecem ter encontrado nenhuma dificuldade para escapar do plano bidimensional. O pescoço e o tronco são concebidos como cilindros, e não como massas com seção quadrada. A cabeça é concebida como uma massa em forma de pera. Ela é um todo único, e não foi obtida por aproximações a partir da máscara, como no caso de quase toda a arte primitiva europeia. (FRY, 2002, p. 124-125).

Da mesma maneira que Roger Fry comparava os processos entre a arte africana e a europeia, Arthur Ramos compara a escultura produzida pela tradição iorubá com a afro-brasileira. No seu texto, faz referência a Fry e à noção de “completa liberdade plástica” (RAMOS, 1949, p. 192), percebida por ele na escultura iorubá. Dessa forma, utilizou, para sua interpretação, a mesma forma comparativa que Nina Rodrigues usara anos antes, comparando um oxé de Xangô com uma gravura do cristianismo primitivo analisada por Jean-Martin Charcot e Paul Richer.

Um dos pontos mais significativos do texto é quando corrige Nina Rodrigues, para quem o machado duplo do oxé de Xangô representaria um sacerdote sendo possuído. Ramos redimensiona e acrescenta que, mesmo a forma sugerindo uma possessão, o objeto descrito apresentava um valor muito maior como o machado sagrado de Xangô. Para Ramos (1949), a representação do oxé seria muito mais antiga, referendando-se em culturas distantes, como a egípcia, suméria ou orientais, em que as cabeças dos touros seriam enfeitadas. Respalda-se em Frobenius (2005), que havia analisado imagens cíclicas com cabeças de touro. Elaborou uma genealogia das representações que passariam por mudanças constantes, chegando tardiamente à África e “na Grécia, em Creta, na Arábia, a cabeça de touro é encimada pelo símbolo do *labrys*, cujas mudanças sucessivas vão dar lugar ao emblema africano de Xangô.” (RAMOS, 1949, p. 204. Grifo do texto), figuras 13 e 14.



Figura 13 – “Xangô, em sua representação escultórica”, Candomblé da Bahia. Fonte: Ramos (1947, prancha IV).

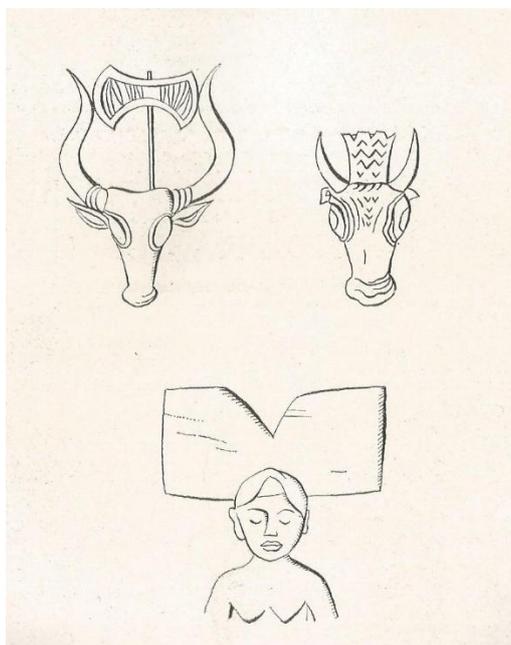


Figura 14 – “Evolução dos símbolos de cabeça. Da esquerda para a direita, cabeça de touro de Knossos, na ilha de Creta; cabeça de touro da antiga Arábia; cabeça de Xangô do culto afro-brasileiro embaixo”, Ilustrações de Santa Rosa. Fonte: Ramos (1947, p. 186, figuras 1 a 3).

Diante de tais transformações, concluiu que o simbolismo do machado duplo de Xangô poderia representar a possessão, um machado sagrado, uma pedra de raio ou uma evocação dos elementos decorativos milenares das cabeças de touros-deuses. Na sua abordagem sobre os bantos (RAMOS,1949), formados por grupos oriundos do Congo, Angola e Moçambique, menciona que produziram muitos objetos com grande teor artístico, porém, segundo ele, pouca coisa sobreviveu. Acrescenta que os bantos “podem rivalizar com os objetos dos povos do golfo da Guiné, embora sem a exuberância destes últimos. ” (RAMOS, 1949, p. 204). Além dos objetos de culto, pondera que a produção da arte popular<sup>28</sup> resultaria do sincretismo afro-luso.

No seu texto “O negro na pintura, escultura e arquitetura” (1956), Ramos dedica-se aos elementos técnicos e estéticos que sobreviveram no Brasil - principalmente nos candomblés da Bahia -, retomando a centralidade dos povos do golfo da Guiné, principalmente do Daomé e da Nigéria (iorubás), onde o padrão de escultura é elevado. Continuou a defender o sincretismo, estendendo-o à arte popular, à produção de instrumentos musicais, cerâmica, bem como à arte pura da pintura e escultura. Retoma o valor da importância dos artistas negros no período colonial, com destaque para o Aleijadinho<sup>29</sup>, enfatiza o trabalho de Mestre Valentim, cita vários

pintores afrodescendentes do Império, como Estevão Silva, Crispim do Amaral, destaca a importância de Manuel Querino<sup>30</sup> em relação à sua produção como artista e estudioso da cultura afro-brasileira. Avultou também vários artistas populares nordestinos e nomes importantes do modernismo brasileiro. Se compararmos as duas publicações, a “Arte negra no Brasil” (1949) e o “O negro na pintura, escultura e arquitetura” (1956), podemos entender o dilema em relação à definição da produção afro-brasileira em meados dos anos de 1940 e 1950. De um lado, a tentativa de entender a produção sacro-religiosa de matriz africana encontrada nos terreiros em um grau maior ou menor de africanidade ou nos objetos já executados por artistas aculturados no Brasil e, do outro, artistas afrodescendentes que se relacionaram com as artes ditas eruditas, na colônia ou império, e como essas produções ambivalentes poderiam definir uma arte afro-brasileira.

#### **1.2.4. Roger Bastide: estética, bipolaridade e pontos de umbanda**

Num momento de intenso debate em torno das contradições entre as ideias de autores como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Mario de Andrade, discutidos anteriormente, o sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974) publicou uma série de textos n’*O Estado de São Paulo*, entre novembro de 1948 e janeiro de 1949, conhecidos como “Ensaio de uma estética afro-brasileira” (1948-1949). Roger Bastide descreveu o mundo religioso iorubá com o propósito de preservar, o mais fielmente, as práticas tradicionais dos cultos africanos existentes no Brasil. Suas pesquisas abrangiam um leque amplo de interesses. Na sua vasta produção etnográfica, descreveu aspectos da liturgia, das festas abertas ao público, dos sacrifícios e demais cerimônias. Visitou a África em diversas épocas, recolhendo dados para a sua conexão com as tradições desenvolvidas na Bahia que pudessem ampliar as descrições de seu texto. Sua obra mais conhecida, *O candomblé da Bahia* (1957), é um marco na antropologia brasileira. Nela, o autor relata uma pesquisa realizada nos anos de 1950, nos terreiros de tradição iorubá, na Bahia. Seu estudo nos forneceu uma visão da cosmogonia e do intercâmbio entre Brasil e África, enriquecendo o debate no período.

No seu texto “Ensaio de uma estética afro-brasileira” (1948/1949), Roger Bastide desenvolveu o argumento de que os objetos encontrados nos terreiros tinham

tanto uma aplicação teológica como estética. Descobriu que algumas das “estruturas da mentalidade mística” (BASTIDE, 2011, p. 93) não incorporavam só o sagrado, mas apresentavam, ao mesmo tempo, uma dimensão estética. Estabeleceu, na sua análise, uma fenomenologia<sup>31</sup> para o entendimento simbólico dos objetos, não se pautando apenas na etnografia. Entendeu que o mito se relaciona com a realidade, não sendo apenas uma fantasia criada pela imaginação e concluiu que “os símbolos místicos serviriam para revelar aos indivíduos sua vida secreta e também orientá-los no sentido de uma espiritualidade mais alta.” (BASTIDE, 2011, p. 95). Além disso, seriam locais que contêm força, não apenas uma invenção individual, mas ideias mais profundas da coletividade, assumindo, nas suas pesquisas, os arquétipos coletivos de Carl Jung (1875-1961)<sup>32</sup>. Dessa maneira, recuperou o “pensamento primitivo” na sua duplicidade mítica e simbólica e, ao mesmo tempo, entendeu que o sagrado era arte, sendo que a arte e a religião “brotaram das mesmas emoções elementares, vitais e cósmicas” (BASTIDE, 2011, p. 95), reforçando o domínio duplo entre o estético e o místico.

Para Bastide (2011), os negros trouxeram para o Brasil seus símbolos e mitos e, com o passar do tempo, alguns perderam sua potência e vitalidade - perpetuando-se amenizados na tradição, destituídos de seiva -, ao passo que outros mantiveram sua força e dinamismo. Esses símbolos vivos e dinâmicos provocavam, em determinados momentos, entendimentos pacíficos, mas, em outros, assumiam formas de luta, de tensão, de imposição ou resiliência. Uma quase obstinação para a manutenção dessas formas com as suas forças inerentes. Essa força dinâmica e simbólica contida nas imagens provocava perseguições por parte da polícia e a solução encontrada pelos negros era voltar-se para elas, imprimindo-lhes mais potência e força estética.

A dinâmica dos símbolos provocou, entre os negros, forças que foram mantidas de acordo com o seu sentido primitivo e ancestral, pautadas no depoimento dos mais velhos. Outras se distanciaram do passado, adaptando-se ao presente. No caso dos orixás, do panteão iorubá, divindades importantes, como Exu, Xangô ou Iemanjá, tiveram suas representações e sentidos dinamizados. No caso de Exu, existiriam duas representações: uma como “Exu-Bara que é simbolizado por montinhos de terra ou formigueiro, e Exu-Ogum, cujo símbolo são fetiches de ferro mais ou menos enferrujados.” (BASTIDE, 2011, p. 95). Iemanjá poderia ser a rainha dos oceanos e dos rios. Em alguns casos, ocorria oposição entre um mesmo orixá e a sua representação

jovem e velha. Havia também o sincretismo entre os orixás e personagens da tradição cristã como, por exemplo, Oxalá e Jesus Cristo. Bastide (2011) encontrou, na Bahia, uma explicação comum para a dualidade entre a temporalidade do novo e do velho para Oxalá e seu sincretismo com Jesus Cristo. Segundo as narrativas colhidas, as escrituras narram sobre o nascimento de Cristo e sua infância e este seria o lado jovem da vida de Cristo. Depois, nos evangelhos, ocorre um hiato e Cristo reaparece adulto e termina a vida na cruz. Então, temos duas narrativas sobre Cristo (criança/adulto) e essa duplicidade foi transferida para as representações de Oxalá (jovem/velho). Bastide (2011) chamou a atenção para o fato de existirem “orixás moços e orixás velhos na África”, embora ele não tivesse encontrado evidências sobre “duas formas opostas para um mesmo orixá”. (2011, p. 100). Conclui que o dualismo na representação afro-brasileira se devia ao “contágio” com o cristianismo, pois, nas representações iorubás, um mesmo orixá não continha esse dualismo.

Porém, observou que essa dualidade não é determinante apenas no cristianismo, vez que, nos mitos greco-romanos, encontramos dualidades/bipolaridades, como em Baco, deus do vinho, que pode ser representado como criança, como velho, como ébrio, como efeminado e com sexualidade não definida. Salienta que, por mais estranha que pareça comparar um mito greco-romano com um africano, não estava naquele momento sendo de todo original. Leo Frobenius (2005), estudioso dos povos africanos, comparara os sonhos desses povos com a mitologia grega. Seu texto vai se construindo na valorização da estrutura do pensamento místico pautado na bipolaridade, que parecia “constituir-se uma exigência, de certo modo estrutural, da mentalidade mística.” (BASTIDE, 2011, p. 105). Para ele, a bipolaridade do pensamento se materializava em formas de desenho, na oposição entre céu e terra, entre ascensão e descida, para o alto e para baixo. Esses exemplos de bipolaridade poderiam ser representados por dois triângulos: um com ponta para cima e outro com ponta para baixo. Esses dois triângulos em posições opostas e encaixados um sobre o outro demonstrariam por que o homem seria, ao mesmo tempo, terra e céu, corpo e alma, atraído por Deus, mas sempre em condição de pecado. Essa imagem com essa bipolaridade, para Bastide (2011), resultaria na estrela de Salomão, representação da tradição judaica. Se unirmos as pontas das estrelas com uma linha vertical no sentido de cima para baixo, depois, cruzar duas oblíquas e todas essas três linhas cruzando no

centro, criam-se duas “imagens que não passam de uma”, e ambos os desenhos “aparecem muito nas macumbas ou no espiritismo de umbanda.” (BASTIDE, 2011, p. 107).

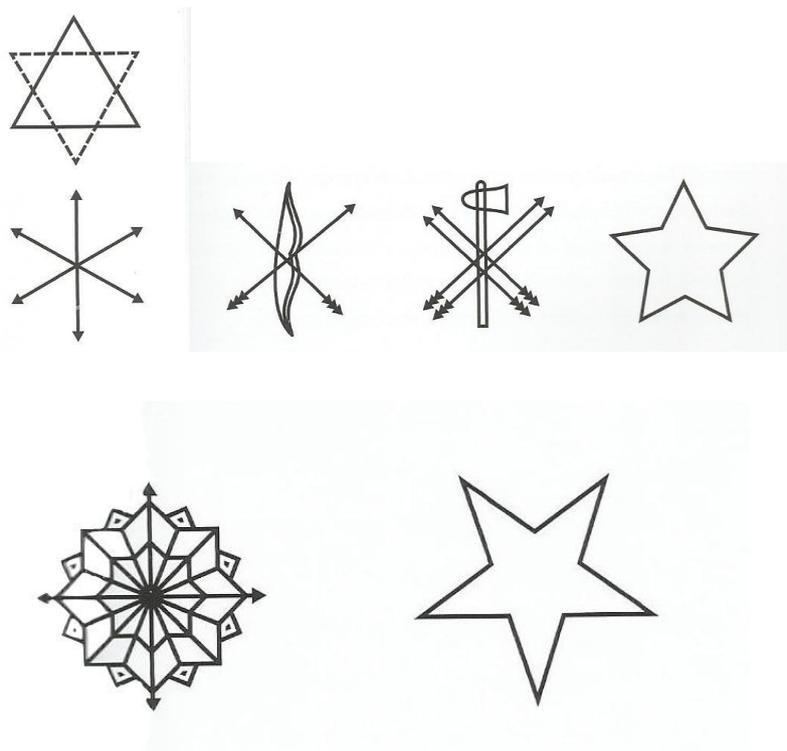


Figura 15 – “Estrela de Salomão e pontos riscados nos terreiros.” Fonte: Bastide (2011, p. 107 e 118).

O autor demonstra que o seu estudo é pioneiro acerca dos pontos riscados<sup>33</sup>: encontramos-nos em plana zona pioneira da africanologia” (BASTIDE, 2011, p. 108). Chama a atenção para a apropriação de novos materiais para riscar os pontos, desenhos que evocam as entidades. Se, no Daomé ou na região dos iorubás, tais pontos são feitos na terra, com cinza, farinha e pós de diversos vegetais e minerais, no Brasil, aconteceu a incorporação do giz e a inclusão de desenhos que não eram comuns a várias culturas africanas, como, no caso dos exemplos, a estrela de Salomão. Percebeu que alteraram também a sua função, pois, se, em determinadas tradições africanas, o risco era/é para o sacrifício dos animais, no Brasil recebeu uma nova funcionalidade. Diante desses fatos e da impossibilidade, na época, de um estudo etnográfico em comunidades africanas e diante do sincretismo apresentado, os pontos são entendidos por Bastide (2011) como

uma tendência estética da arte afro-brasileira. Assim, estabeleceu três elementos fundamentais para entendermos um ponto, que seriam:

- a) a cor do giz;
- b) o simbolismo dos elementos utilizados;
- c) o lugar que esses elementos ocupam dentro do desenho.

A cor de giz relaciona-se com a cor vinculada ao orixá, pois os iorubás praticavam a pintura corporal de acordo com a cor do santo. O simbolismo vem de várias culturas, como cruz cristã ou o machado de Xangô, o arco e flecha dos povos nativos do Brasil ou formas em espiral. Por fim, o melhor dessa arte seria a organização dos vários elementos sobre o ponto riscado, sendo necessários ao dirigente da casa ou sacerdote o domínio e a lembrança das combinações para um entendimento efetivo, claro, com organizações simples e outras mais dinâmicas formas de decoração. Esclarece que, no caso dos caboclos, um “grande número” de organizações se estabelece e cabe aos dirigentes realizar e memorizar as “combinações múltiplas.” (BASTIDE, 2011, p. 111). Esse ato das múltiplas disposições seria o ponto de cruzamento entre a emoção religiosa e a estética.

[...] acrescenta que a criação da arte ritualística se reflete na elaboração formal, que é construída a partir de três momentos distintos e complementares, começando pela influência e iniciativa individual dos adeptos da religião e passando pelo sincretismo simbólico e na propensão estética decorativa dos objetos ou pontos riscados. (SILVA e CALAÇA, 2006, p. 53).

Enquanto Arthur Ramos se pautava nas formas das esculturas recolhidas nos candomblés, procurando reconhecer a sua autenticidade e proveniência africana, se a imagem fora esculpida por um afrodescendente com traços africanos acentuados ou seria uma forma aculturada, Roger Bastide pautava-se no dinamismo simbólico dos candomblés da Bahia e nas macumbas do Rio de Janeiro, inaugurando o estudo dos desenhos no âmbito do espaço bidimensional. A pesquisa acerca das esculturas tinha interesse maior. O estudo de Roger Bastide (2011) é contemporâneo ao estudo da arte negra de Arthur Ramos (1949), porém, na busca de encontrar elementos para a arte afro-brasileira, os artigos se aproximam da ideia do sincretismo, conceito frutífero nas análises posteriores sobre essa arte. Nas nossas experiências nos terreiros, pudemos notar que muitas das observações registradas nos estudos de Ramos e Bastide persistem

no debate sobre a autenticidade das formas. Por exemplo, se uma escultura pertence a alguma tradição da estatuária africana, sua força e magia serão maiores e profundas, ao passo que, se for uma peça executada no Brasil, será menor. Além disso, encontramos, na oralidade dos adeptos e nas representações visuais distribuídas nos espaços, a mesma dinâmica, com orixás velhos e novos, um mesmo orixá se multiplicando em vários e, a cada dia, novas organizações para os riscos dos pontos nos terreiros. Essa liberdade em relação à comunicação com o oculto e o segredo permite a existência de características específicas e singulares em cada terreiro e, raramente, um é igual ao outro.

### **1.2.5. Mario Barata: sistematização e sobrevivência**

Nos anos de 1950, dois escritos chamam a atenção: um discutido anteriormente, de autoria do Arthur Ramos (1956), e outro redigido por Mário Barata (1921-2007), “A escultura de origem negra no Brasil” (1957), publicado na revista *Arquitetura Contemporânea*, no Rio de Janeiro. O autor era conhecido no meio artístico como professor, historiador e crítico de artes visuais. Na época, essa publicação<sup>34</sup> só aumentou sua credibilidade como teórico. Sua tese apoiava-se na necessidade de sistematizar o estudo da arte negra produzida no Brasil. Para esse intento, estabeleceu um diálogo com artigos publicados anteriormente por Nina Rodrigues, Luís Saia, Manuel Querino e Arthur Ramos. Considerou as limitações e as dificuldades das pesquisas anteriores, ampliando o debate crítico sobre o que fora produzido em textos estrangeiros e dentro do Brasil, analisando, de forma positiva, as obras que “o negro realizou na África e em parte da Oceania” como sendo “uma das mais impressionantes obras plásticas humanas.” (BARATA, 1988, p. 183).

Seu pensamento constatou a importância das artes plásticas como um dinamizador para o entendimento de uma dada cultura. Refletiu sobre textos de viajantes dos séculos anteriores, indignando-se com a destruição de esculturas de “ídeos” por parte de missionários cristãos. Para Barata (1988), dos artefatos culturais que os negros trouxeram para o Brasil, seja na memória ou no traslado material das peças concomitante às práticas comerciais, os objetos voltados para o ritual constituíam os mais significativos.

Diante da pluralidade de grupos étnicos existentes no continente africano, sistematizou as formas plásticas em três tendências dominantes: uma realista, outra geométrica e uma terceira expressionista, sendo a última uma tendência secundária, uma manifestação híbrida das formas encontradas nas duas primeiras. Ele entendia a tendência realista como classicista, citando como exemplo a arte antiga iorubá da cidade de Ifé e do Benin. Nesse exemplo, notamos que os iorubás continuavam na centralidade das análises, como nos trabalhos de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, apesar de mencionar, no decorrer do artigo, outras regiões e culturas africanas, como no caso da tendência geométrica encontrada do Sudão, ao norte da Nigéria. Concluía que, de alguma maneira, as três tendências seriam quase uma constante na produção artística africana.

Depois de apresentar essa retrospectiva estilística sobre a produção africana, direcionou seus estudos para investigar as origens da plástica negra no Brasil, pois, no período, era seu intento encontrar elementos que pudessem demarcar um padrão nacional brasileiro. Essa plasticidade apresentava dois aspectos iniciais:

- 1) em toda a América do Sul, só no Brasil, e, mais especificamente, na Bahia e no Rio de Janeiro, conservaram-se as técnicas de execução e a plasticidade das esculturas com tendências africanas;
- 2) as peças colhidas no Brasil se encontravam em coleções particulares ou em museus e se arrolavam, de acordo com as suas formas, ao estilo negro.

Para Barata (1988 [1957]), o contato entre Bahia e Lagos, por exemplo, durante o século XIX, não propiciara a existência de “informações sérias sobre a importação de esculturas” e, como consequência, criava “o problema inicial de diferenciar as peças trazidas por um intermediário ou pelos próprios escravos das feitas no país por africanos e seus descendentes.” (BARATA, 1988, p. 183). Esse intercâmbio entre a Bahia e a terra dos iorubás foi significativo até as primeiras décadas do século XX. Com o passar do tempo, tornou-se escasso e as novas gerações gradativamente foram se distanciando dos estilos originais. Nesse caso, a Bahia constituiu o maior acervo de tudo aquilo que era africano. É interessante perceber que a atenção maior de Barata recaía sobre a Bahia devido à existência de muitas casas de candomblé ali e porque, no Rio de Janeiro, o desenvolvimento da umbanda e seu hibridismo elaborariam outras soluções estéticas, distantes do rastreamento preliminar por ele empreendido.

Por fim, observou que, nesse período, as imagens realizadas e importadas da Nigéria serviram de modelo para aquelas posteriormente executadas no Brasil, que mantiveram a fidelidade estilística em relação aos originais. Essa transposição temporal e espacial indicou dois problemas para sua empreitada: descobrir a origem, o “centro de estilo da escultura negra africana,” e a sua datação, “a que época pertence [pertenceria a imagem].” (BARATA, 1988, p. 184). A resposta a essas questões residia nas esculturas que perduraram, que eram de procedência iorubá e se concentravam nas coleções de Nina Rodrigues, Arthur Ramos ou no Museu da Bahia. Essa paternidade era atestada, principalmente, em figuras como as dos orixás Ibejis e dos oxés de Xangô, imagens que demonstravam similaridades com esculturas encontradas na Nigéria e no Daomé. O exame criterioso na comparação das peças recolhidas por Nina Rodrigues e Arthur Ramos o fez formular e, ao mesmo tempo, responder a seguinte questão: “o comércio com a Nigéria terá sido mais fácil no século XIX?” ou “o culto nagô terá requisitado essas esculturas?” E ele mesmo constatava que “possivelmente, sim.” (BARATA, 1988, p.185).

Passou, então, a sistematizar, de acordo com o seu entendimento, os desdobramentos estéticos provenientes do “contato” dos negros com outras culturas. Esse processo de aculturação, quase sempre, submetia, de maneira até hostil, o negro a assimilar a cultura hegemônica. O “contato” ocasionou uma transformação na plástica negra, como, por exemplo, a incorporação da cultura branca e europeia. Estabeleceu, então, quatro critérios como metodologia avaliativa para as esculturas negras no Brasil:

- a) [...] esculturas obedecendo às tendências estéticas negras, sendo obras de arte, todavia, de padrões novos.
- b) [...] esculturas que sejam resultado do confronto da tradição plástica africana com a de outras origens, correspondendo, às vezes, a novas necessidades e situações.
- c) [...] esculturas feitas por negros ou seus descendentes diretos ainda ligados à tradição africana por vários setores, mas já sem nenhuma característica de formas de arte dessa origem, plasticamente esquecida ou superada.
- d) [...] esculturas realizadas por descendentes de negros, mas integrados à cultura branca, igualmente sem aspectos estilísticos africanos. Parece ser o caso de uma série de artistas mestiços, como o Aleijadinho e Mestre

Valentim, trabalhando dentro do sentido católico barroco. Esse caso é interessante sociologicamente, mas já não é relacionado com a influência da estilística negra no Brasil. (BARATA, 1988, p. 185).

Seu critério contrapõe uma produção 100% negra na primeira posição, “a”, e 100% branca na quarta, “d”, deixando com ressalvas a segunda e a terceira, pois, na segunda, seriam os objetos de uma dada cultura africana em contato com outra cultura africana, e, na terceira, seriam os artistas negros ainda presos à sua cultura de origem, porém em processo de transformação. Nas duas primeiras, ele se ateve mais aos objetos como exemplo de arte africanizada, sem destacar o agente que executa a peça. Nas duas últimas, “c” e “d”, ele coloca em evidência o artista afrodescendente, sendo que, na quarta proposta, ele enfatiza o artista negro absorvendo completamente elementos de uma estética europeia branca, presentes na obra de Aleijadinho, “já não [...] relacionado[s] com a influência da estilística negra no Brasil.” (BARATA, 1988, p. 185). Para Mário Barata (1988), as obras do Aleijadinho não apresentavam traços estilísticos negros ou mulatos<sup>35</sup> - ou seja, por mais questões que se coloquem aos esforços de sistematização da arte negra africana de sua parte, deve-se reconhecer suas contribuições para a análise das peças em virtude dessas questões que levantava.

Barata (1988) encontrou traços da arte africana geométrica nos Exus de ferro batido. Os artistas negros que executavam essas peças concentravam-se nas comunidades, principalmente na Bahia, e mantiveram a sobrevivência estilística em várias peças confeccionadas em diversos materiais. Um dos fatores que colaboraram para isso foi a grande quantidade de praticantes das religiosidades africanas. Nesse momento, percebeu também que não eram só as peças religiosas que eram produzidas por esses grupos, mas também a alimentação e a indumentária. Analisou, então, peças produzidas por “núcleos de artistas populares” (BARATA, 1988, p. 187), adquiridas em mercados dos arredores da cidade de Salvador. Por mais positiva que fosse sua visão em relação a esses objetos, seu olhar ainda mantinha uma proximidade com o ponto de vista cristão em relação às peças encontradas: “são feitos exus (diabos) de barro pintado.” (BARATA, 1988, p. 187). Esse tipo de apontamento sobre a representação de Exu e a sua associação arbitrária com o Diabo era comum em relação ao entendimento desses Orixás à época – e persiste até os dias de hoje. Os caboclos<sup>36</sup> de barro vendidos nas feiras apresentavam diversas expressões, sendo “em geral naturalistas, sem elementos

tipicamente negros.” (BARATA, 1988, p. 187). Percebe-se que as tendências naturalistas<sup>37</sup> se firmavam em muitas representações e em materiais diferentes, porém, as utilizadas nos candomblés simbolizando os Orixás eram de madeira, ou seja, mantinham os padrões africanos.

Nota-se que, para distinguir o que era africano do que não era, Barata simplificou o conceito de naturalismo. Quanto mais naturalista, maior seria a influência europeia e, quanto mais estilizada na adoção do padrão geométrico, mais africana.

[...] mais curioso para a etnologia deverá ser o estudo sistemático das sobrevivências espontâneas e das tentativas de cópia de reprodução e imagens antigas, na arte afro-brasileira atual, motivadas estas pelo imenso prestígio e expressão das formas artísticas de uma cultura em luta pela vida. É curioso o efeito forte que produz entre os negros brasileiros a apresentação de fotografias de esculturas africanas publicadas em livros de artes. Parece que essa forma plástica ainda simboliza nitidamente o que há de africano, e mesmo de proibido, nos cultos afro-nacionais. (BARATA, 1988, p. 188).

A preocupação de Barata em detectar essa sobrevivência, reconhecendo também a assimilação e o contato, pode ser verificada mais tarde, no processo de desafricanização dos orixás, que foram ganhando expressões embranquecidas, como no caso de Iemanjá. Esse novo pressuposto seria mais tarde desenvolvido por outros estudiosos, como Clarival do Prado Valladares (1976) e José Jorge de Carvalho (1994).

No período de seu estudo, era difícil precisar e demarcar os efeitos do contato entre as culturas negras no Brasil e seus desdobramentos, como no caso da “cerâmica popular nordestina” e sua produção de peças, em que poderíamos encontrar “dados plásticos ligados a certa tradição iorubá e achanti” (BARATA, 1988, p. 189), diz ele exemplificando a importância da análise das imagens de acordo com a proposta do grupo “a” da sua sistematização. Concluiu o seu estudo demonstrando sua preocupação com as esculturas negras não apenas nos espaços religiosos, mas também com a abrangência da produção, como os trabalhos realizados em metal, a criação de ferramentas, a tecelagem, o seu caráter formal e estilístico e suas influências em vários aspectos e expressões na cultura brasileira como no caso do carnaval e das festas populares.

### **1.2.6. Clarival do Prado Valladares: iconologia e iconografia**

Entre os anos de 1960 e 1970, Clarival do Prado Valladares (1918-1983) publicou textos que contribuíram para o entendimento e o desenvolvimento de uma teoria da arte negra e afro-brasileira e, de maneira substancial, com novos argumentos que enriqueceram o debate e o corpo teórico, principalmente no que diz respeito ao nosso trabalho, pois eram questões iconográficas. Esforçou-se para entender e analisar a produção artística afro-brasileira com obras laicas ou sacras, realizadas por artistas negros ou não. Médico de formação, ele estudou em instituições de Recife e Salvador, foi professor de Anatomia Patológica na Universidade Federal da Bahia e, paralelamente, desenvolveu, desde o final dos anos 50, interesse e pesquisas no âmbito da sociedade e da cultura. No ano de 1962, assumiu a disciplina de História da Arte junto à Escola de Belas Artes da UFBA. Transferiu-se, posteriormente, para o Rio de Janeiro, intensificando seus estudos, mas sem abandonar seu objeto mais importante - a Bahia. Em todos esses contextos, atuou como historiador e crítico de arte.

Incentivado pelo cenário artístico de uma efervescente Salvador dos anos 1960, que contava com figuras intelectuais - como o escritor Jorge Amado (1912-2001), os artistas Carybé (1911-1997) e Mario Cravo Neto (1947-2009) e o pesquisador e fotógrafo Pierre Verger (1902-1996) -, Valladares tornou-se um grande incentivador da produção artística local, elaborando textos para catálogos e abertura de exposições<sup>38</sup>. Nesse momento, analisou e questionou uma real existência e continuidade dos padrões africanos na produção dos objetos rituais encontrados nos terreiros bem como um crescente número de artistas que se utilizava dos elementos ritualísticos/mágicos de origem afrodescendente para a criação de obras leigas, incorporando-lhes valores estéticos e excluindo os religiosos. De certa maneira, Valladares deu continuidade à conclusão de Mário Barata que, no seu texto de 1957, alertava para os limites que deveriam ser transpostos para uma melhor compreensão da arte brasileira além dos muros do terreiro.

Seus textos apresentaram artistas que ganharam relevância no período posterior, como foi o caso do escultor Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) e do também escultor, fotógrafo e desenhista Mario Cravo Neto. Seu entendimento da arte negra não se pautava em uma arte afro-brasileira executada por negros

afrodescendentes, mas observava, no interior dos trabalhos, a força da cultura africana em um sentido bem amplo devido a elementos adicionados no Brasil.

O seu texto “O negro brasileiro nas artes plásticas” (1968) reexamina a produção afro-brasileira, colocando, ao lado da produção estética encontrada nos terreiros, as obras de artistas negros produzidas na colônia e as imagens sacras de temática cristã:

[...] do ponto de vista restritamente cultural, verificável na produção artística de arquitetura, pintura, imaginária e música religiosa, a civilização mestiça mineira continuou manifestando-se no sertanismo do centro-oeste, sobretudo em Goiás, cujas obras dos Oitocentos estão mais próximas dos protótipos da Minas dos Setecentos que da Europa da mesma época. E por esta via, pelo sertanismo pastoril goiano, mantêm-se por mais de um século a cultura mestiça, o “barroco brasileiro” de tipografia europeia e de expressividade negra. (VALLADARES, 2018, p. 24).

Nota-se a preocupação em estabelecer valores para uma arte brasileira pautada na mestiçagem, compreendida por conceitos como “civilização mestiça mineira”, “sertanismo pastoril goiano” e “barroco brasileiro”. Suas ideias se pautavam na mestiçagem, conceito debatido pelos modernistas brasileiros. Ao mesmo tempo, analisava a falta de condição do artista negro não como racismo, mas como condição econômica e social: “a dificuldade que é imposta aos pretos é a mesma que ocorre aos indivíduos de qualquer outra etnia, sempre de acordo com a adequação econômica.” (VALLADARES, 2018, p. 18).

Colocou, então, a produção ritualística barroca ao lado da neoclássica ou romântica, revisitando biografias de artistas afrodescendentes do século XIX que tiveram formação acadêmica na Academia Imperial de Belas Artes, vez que “inúmeros artistas negros e mestiços se educavam e se afirmavam nas profissões tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, sem compromissos e sem conotação à cultura negra.” (VALLADARES, 2018, p. 24). Analisou esse fenômeno que não constava nos textos anteriores de autores, como Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949), Luís Saia (1944)<sup>39</sup>, Roger Bastide (1949) e Mario Barata (1957). E, como salienta Eliene Nunes (2007), “em se tratando do primeiro artigo escrito” (NUNES, 2007, p.114) dedicado à

análise da inserção de artistas negros no contexto da academia, o autor procurou, no seu mapeamento, identificar, na “pesquisa bibliográfica”, a existência de “textos que citavam a cor dos artistas. Estas fontes revelaram-se de suma importância para impedir o “branqueamento” do qual foram vítimas muitos negros do passado brasileiro.” (NUNES, 2007, p. 114).

Além de destacar artistas dos séculos XVIII e XIX na sua singular revisão do passado, demonstrou, também, uma genuína ligação com os anos de 1960. Elegeu “três artistas para compor a delegação que revelou à África a existência de uma arte afro-brasileira.” (SALUM, 2000, p. 116). Esse evento destacado por Salum (2000) foi o I Festival de Arte Negra de Dakar (FESTAC), realizado no Senegal, em 1966, no qual foram apresentados ao mundo “os mestres criativos” (SALUM, 2000, p.116): Heitor dos Prazeres (1898-1966), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) e Rubem Valentim (1922-1991). Eles foram considerados artistas “precursores no campo das artes” (SALUM, 2000, p.116) de uma tradição visual ofuscada pela predominância e interesse pela arte negra sacra, com forte conteúdo de exotismo, devido à sua condição ritualística. As obras desses artistas eram “capazes de propiciar uma reflexão sobre a visão de mundo africana no Brasil” (SALUM, 2000, p.116) para além dos espaços dos terreiros. Essas observações de Salum corroboram a importância da produção intelectual de Valladares, que se interessava tanto pela tradição da arte popular, como pelo trabalho de Heitor dos Prazeres ou Agnaldo dos Santos, e pela arte erudita de Valentim<sup>41</sup>.

Seu desempenho como jurado do Festival colaborou para a premiação de Agnaldo Manoel dos Santos, escultor baiano negro, que, com seu trabalho peculiar e relevante realizado em madeira, há tempos chamava a atenção do crítico. Na escultura de Oxóssi, figura 16, percebemos uma configuração bastante interessante da sua iconografia. Geralmente, a imagem do orixá Oxóssi é apresentada com o arco e flecha e, no caso da representação de Agnaldo dos Santos, o orixá aparece segurando uma arma de fogo. Esses detalhes inusitados nos trabalhos de Agnaldo chamaram a atenção de Valladares, aliados à “extrema raridade de habilitação artesanal e de genialidade inventiva de uma temática atávica, entretanto omissa, em nossa experiência histórica.” (VALLADARES, 2018, p. 25). Suas análises eram ambiciosas e revisavam o papel do negro nas artes visuais: “em nosso país raros são aqueles mestiços ou negros, de

formação cultural expressiva, vinculado à temática e à valorização dos atributos de origem, que se mantêm e se realizam por ‘fé sólida’, encontrada nas motivações.” (VALLADARES, 2018, p. 25). Suas observações atentavam para a necessidade de incorporação de elementos da cultura negra em obras que pertencessem ao universo laico e pudessem exprimir valores de origem, afirmando o sincretismo como um valor recorrente e fundamental para o seu entendimento.



Figura 16 – “Oxossi caçador”, Agnaldo Manoel dos Santos, s/d. Madeira. 196 x 33 x 25 cm. Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: Aguillar (2000, p. 159).

Outro artista que ganhou visibilidade maior com o crivo de Valladares foi Heitor dos Prazeres, que “já era conhecido no Brasil e no mundo, dadas as muitas mostras de que participou no exterior ao longo de sua carreira, o Festival de Dakar viria a coroá-lo definitivamente como grande representante e divulgador da cultura afro-brasileira.” (DIAS, ELEUTÉRIO, 2013, p. 90). Artista nascido no Rio de Janeiro, trabalhou como compositor, “quis estudar piano, mas só lhe permitiram o cavaquinho” (MARIZ, 1980, p. 227), foi ritmista, “dominando o pandeiro, o tamborim e ganzá.” (MARIZ, 1980, p. 227). Compôs vários sambas e, “na última década de sua vida artística, conseguiu muita popularidade como pintor ingênuo.” (MARIZ, 1980, p. 227).

Na pintura “Terreiro de preto-velho”, figura 17, o sincretismo que Valladares (2018) teoriza se faz presente na junção do simbolismo africano e católico. Os elementos se direcionam para o Preto-velho<sup>41</sup>, que veste uma roupa branca, contrastante com o colorido das roupas dos homens e mulheres que aparecem dançando no recinto. A tela evoca algum tipo de incorporação<sup>42</sup> festejada pelos homens que tocam entusiasmados os seus instrumentos - o do lado esquerdo, o atabaque<sup>43</sup>, e o da direita, um xequerê<sup>44</sup>. Ocupando a parte central, um peji<sup>45</sup>. Podemos visualizar objetos do culto encontrados nos terreiros de umbanda, como a imagem do santo católico e outras peças que compõem o altar e não identificadas claramente. Ao fundo, emolduradas por cortinas, uma meia lua e estrelas. O salão apresentado na obra é o próprio espaço da convergência dessa cultura afro-brasileira que Valladares (2018) propunha demonstrar em seus textos e na indicação que levou para o Festival na África. De certa maneira, seus escritos buscavam, no sincretismo, uma formulação ideal para justificar e comprovar a existência de uma arte afro-brasileira, que tinha uma origem africana, mas, devido ao processo cultural da diáspora, se desafricanizou, gerando outras formas estéticas.

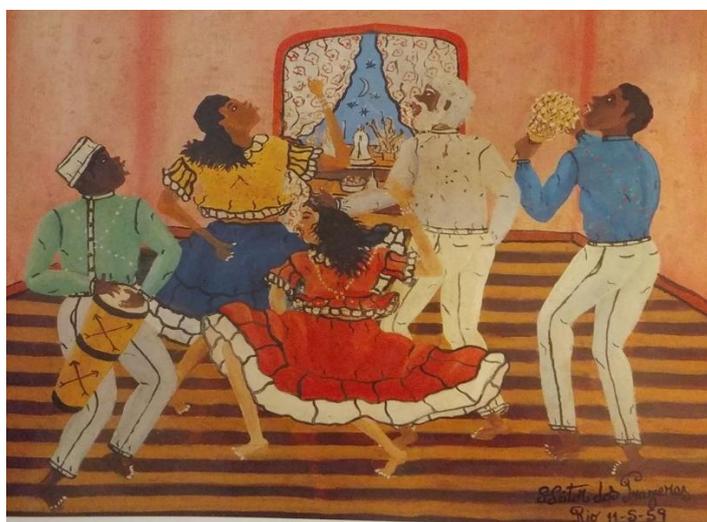


Figura 17 – “Terreiro de preto-velho”, Heitor dos Prazeres, 1959. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Coleção da família do artista. Fonte: Aguillar (2000, p. 125)

O pensamento de Valladares (2018) não só colocou questões ligadas à definição de uma estética afro-brasileira como também contemplou o debate entre arte popular e erudita, numa tentativa de promover a junção entre essas duas formas tidas, até então, como díspares. Discutiu, também, a situação crítica da inserção dos negros

nas artes plásticas brasileiras que, para ele, era “francamente inexpressiva e casual.” (VALLADARES, 2018, p. 21). Queria demarcar a posição dos negros no meio da produção visual, pois era comum, no período, associar as aptidões dos negros a atividades culturais como a música ou o futebol, relacionando a problemática artística negra a um determinismo que “explicaria o sucesso do negro no futebol, no boxe, na dança, no canto, no atletismo, de um lado, e do outro justificaria sua presença pobre nas artes plásticas.” (VALLADARES, 2018, p. 21).

Em outro texto seu, “A iconologia africana no Brasil” (1969), volta-se para as peças encontradas nos rituais e se preocupa em delimitar o conceito de sincretismo. Apresenta algumas de suas teses (imprecisas) sobre o significado desse conceito. Para ele, nenhuma das imagens que existiam nos terreiros tinha uma ligação direta com os originais africanos, sendo elas exemplos de sincretismos. Defendendo que “os raros exemplares de imagens esculpidas e instrumentos de ritual procedentes da África restam sem continuidade nos acervos brasileiros” (VALLADARES, 2000, p. 448), constatou, à época (anos de 1960), que as peças mais significativas vieram do Daomé, no século XIX. Não acreditava que pudesse ter ocorrido importação dessas peças em momentos anteriores, devido à vigilância mais intensa do clero no período colonial, entre os séculos XVI e XVII. Sem contar que as pessoas não detinham uma condição econômica que conseguisse impor sua religiosidade.

Devido a essas implicações, desde o início, a cultura artística seria sincrética e mestiça, pois, “poderíamos afirmar, a grosso modo, que o sincretismo religioso africano-católico no Brasil tem a idade correspondente ao surgimento dos primeiros mestiços.” (VALLADARES, 2000, p. 448). Dessa maneira, para ele, a arte brasileira, por si só, como nas questões sociais, era sincrética e mulata, levando a “um período de dois séculos em que a iconografia africana se sincretiza[teria sincretizado] com a iconologia católica.” (VALLADARES, 2000, p. 448). Na mestiçagem dos povos que formaram o Brasil, pontuou o que seria chamado por ele de “caráter brasileiro” e, excetuando a arte indígena “neolítica”, todos os desdobramentos culturais pertenciam ao universo de uma comunidade “transculturada”.

Suas ideias de “transculturação” vieram das leituras de Gilberto Freyre. Na condição da influência negra sobre os brancos e na análise de textos de Freyre sobre culinária, concluiu Valladares (2000) que o sociólogo pernambucano

[...] atinge uma das faces da compreensão da transculturação exercida através da presença da mulher negra ao lado da mulher branca ao elaborar as sobremesas doces. Trabalham ambas com as receitas de origem europeia, que por sua vez reencontram vinculações africanas através das origens mouras. (VALLADARES, 2000, p. 449).

Dessa maneira, os processos de aculturação, sincretismo e transculturação ocorriam ao mesmo tempo no âmbito da vida social e nas formulações estéticas das artes visuais. As imagens geradas por esse processo estabeleciam novos valores simbólicos e renovavam os anteriores e as motivações pré-existentes, estabelecendo, via sincretismo, uma “iconologia africana no Brasil através da reminiscência e formas sincretizadas.” (VALLADARES, 2000, p. 449). Dois fatores contribuíram para a ausência de uma permanência de traços artísticos de vários povos genuinamente africanos na tradição brasileira: a vigilância constante da Igreja Católica e a ausência de tempo livre para a confecção das peças. Para Valladares (2000), os caminhos que levaram à mestiçagem ocorreram dentro de três possíveis processos:

[...] o iconológico entre as divindades da mitologia africana com a hagiologia católica; da simbologia litúrgica africana com objetos do culto católico e até mesmo objetos profanos; o fenômeno de transculturação, e o de aculturação, utilizados pelos escravos africanos no convívio com a família do branco mediante o fascínio da culinária, prática fetichista, da mistificação com o sobrenatural e da atração sexual pela raça negra. (VALLADARES, 2000, p. 449).

Podemos observar que ele não delimitava o estético das questões sociais. A arte produzida nesse meio era uma correspondência de fatores diversos inerentes à mestiçagem, como o sincretismo, no campo da religião e das artes, e a aculturação e a transculturação no âmbito da vida cotidiana. Percebemos as influências sociológicas e os excessos dos argumentos de Valladares (2000) para discutir a criação da estética afro-brasileira. Para ele, a ascensão dos negros passou pelo caminho do sincretismo religioso, da transculturação e do fascínio sexual, fatores que elevaram a emancipação

do negro e, por consequência, sua produção visual. Isso porque, segundo o autor, “a iconologia genuína africana não desapareceu apesar da poderosa aculturação católica do escravo e do seu descendente.” (VALLADARES, 2010, p. 449).

No texto “Aspectos da iconografia afro-brasileira” (1976), o autor chama a atenção para o fato de que as condições materiais, às quais os negros foram relegados historicamente, não permitiam pensar nos seus trabalhos como objetos artísticos, mas como obras vinculadas às questões religiosas. Salientou, então, que a crítica de arte e os trabalhos sociológicos abriram o espaço para um debate mais artístico e menos sacro. E uma das principais preocupações nos anos 70 era detectar o grau de “influência africana refletida hoje em certo número de nossos principais artistas.” (VALLADARES, 1976, p. 66).

Defende a tese de que, na impossibilidade de produzir as suas esculturas como aprenderam, os africanos e seus descendentes no Brasil tiveram que conceber formas alternativas, cujos elementos foram adquirindo configurações bidimensionais, quase abstratas, discretas ou não. Assim, “esta foi a contingência da iconografia africana no Brasil: reduzir seus símbolos e sinais a duas dimensões ou fazê-los através de materiais e recursos temporários.” (VALLADARES, 1976, p.70). Essa simplificação e redução visual “empobreceram a iconografia, ao mesmo tempo que enriqueceram a simbologia.” (VALLADARES, 1976, p. 70).

Valladares (1976) cita a pesquisa e a criação artística de Carybé como exemplo, nos anos de 1970, de artista engajado esteticamente. Para ele, o artista trabalha com elementos remanescentes do universo africano para desenvolver um estilo singular de iconografia, “manifestada através dos trajes, dos objetos corporais, dos gestos e das atitudes coreografadas do candomblé baiano.” (VALLADARES, 1976, p.70). Observou que o caminho que leva à religião, ao místico seria diferente do que leva ao estético. Se, por um lado, os artistas procuravam novos rumos para as suas obras fora dos muros dos terreiros, mas sem abandonar as referências ancestrais, por outro lado, nos terreiros, as representações iconográficas nos pejis acumulavam “objetos de inesperada procedência e destinação, geralmente oriundas de produção comercial massificada”. (VALLADARES, 1976, p.71).

Percebemos aqui a intenção do autor de usar um método comparativo para entender o processo iconográfico da produção visual afro-brasileira. Seu texto é um dos textos pioneiros a tratar as questões contemporâneas da iconografia negra no ambiente sacro e laico. Adotou uma relação de oposição entre o objeto de tradição africana e o objeto sincretizado no Brasil, entre as obras que são feitas com finalidades religiosas e as outras do ambiente laico, as imagens feitas artesanalmente e as realizadas de forma industrial e em série, as formas encontradas nos candomblés diferentes das encontradas na umbanda, formas africanizadas e desafricanizadas, contribuindo, assim, para os estudos iconográficos brasileiros.

As observações de Valladares (1976) entre os caminhos divergentes da produção mais autônoma e até erudita em relação ao que ocorria nos espaços sagrados levam-nos a pensar nas esculturas que serão analisadas e fazem parte do Oduduwa Templo dos Orixás. Nele, as imagens apresentam uma execução manual aliada a uma refinada proposta de unicidade e elaboração, que dá às representações uma existência vinculada à sua aura, no sentido benjaminiano (BENJAMIN, 1994) da palavra. As esculturas do Oduduwa apresentam “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167), estão inscritas em uma temporalidade de execução, sacralizadas, contendo atributos mágicos que as distanciam de peças massificadas feitas em gesso, dos orixás, como Oxalá, Exu ou Iemanjá, porque, segundo Benjamin, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade.” (BENJAMIN, 1994, p. 167). O que não existe iconograficamente, no interior do Oduduwa, e observamos em nossas pesquisas de campo, são peças como “elefantes de louça dourada, jarros multicores, flores de plástico, peças de feérica bijuteria e até imagens católicas de gesso” (VALLADARES, 1976, p.71), que, segundo o autor, passaram a compor os ambientes sagrados típicos da umbanda.



A descrição de Valladares (1976) nos leva a pensar em obras de artistas como Nelson Leirner (1932). Ele buscava, na apropriação de imagens reproduzidas em série e relacionadas à iconografia religiosa e popular brasileira - a exemplo de “Missamóvel” (2000) e “O anjo exterminador” (1984-2014), peças de gesso, bibelôs -, imagens que representavam as religiosidades populares e ofereciam uma base para o entendimento dos aspectos culturais e iconográficos brasileiros. A obra de Leirner, de certa maneira, incorpora, artisticamente, a ironia que encontramos no texto de Valladares (1976).



Figura 18 – Imagens acima “O anjo exterminador”, Nelson Leirner, 1984-2014. Instalação. Gesso, plástico, tecido e madeira. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.viagensdatalita.com.br/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo/>. Acesso em 20 out. 2018.

As imagens de produção massificada foram ocupando os espaços não só da umbanda, mas também do candomblé. Percebemos, então, em Valladares (1976), dois caminhos iconográficos: um elaborado para o entendimento de artistas que partem das referências afro-brasileiras para a sua construção iconográfica; e outro, que transforma os lugares sagrados e de devoção em um grande repositório de peças reproduzidas em gesso, com aspecto *kitsch*,<sup>46</sup> que ocupam o lugar pela representação da divindade cultuada, a exemplo da Iemanjá sincretizada - “a figura de uma Greta Garbo saindo das águas em um vestido de baile, cercada de rosas, conforme se vê na iconografia umbandista.” (VALLADARES, 1976, p. 72).

O caso mais extremo reside nas múltiplas representações iconográficas de Exu, sincretizado com as representações do demônio e, iconograficamente, um europeu de formas embranquecidas, podendo possuir rabo, tendo, como um dos seus atributos, um tridente, além de ser sinteticamente representado por estruturas de ferro. Suas representações misturam também elementos da mitologia greco-romana com referências a Poseidon/Netuno ou tipos de faunos, como podemos observar nas figuras 19 e 20. Uma outra característica é o comportamento associado a Dioniso/Baco ou Hermes/Mercúrio. Menciona também as representações dos caboclos na umbanda e nos candomblés, figura 26, que, distantes das referências aos grupos étnicos nativos, são concebidos como “índio peles-vermelhas, conforme o estereótipo norte-americano, divulgado pelas revistas, cinema, televisão, etc.” (VALLADARES, 1976, p. 72).



Figura 19 - Exu Maré – gesso autor desconhecido, gesso, 20 cm. s/d. Fonte: Elo7. Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagem-exu-mare-escultura-em-gesso-natural-100-puro/dp/AC5508>. Acesso em 23 nov. 2019



Figura 20 - Exu Caveira – autor desconhecido, gesso, 20 cm. s/d. Fonte: Elo7. Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagem-exu-mare-escultura-em-gesso-natural-100-puro/dp/AC5508>. Acesso em 23/11/2019.

Valladares (1976) esboça uma justificativa para a diferença, em alguns casos, entre as imagens encontradas na umbanda e as do candomblé e entende a umbanda como uma religião urbana: “se fosse possível delimitar a umbanda em área geográfica cultural, logo se veria sua essencialidade urbana. Razão por que sua iconografia não poderia ser outra senão protótipos massificados” (VALLADARES, 1976, p. 73). Seu empenho para descrever o processo iconográfico afro-brasileiro se torna basilar, sendo seu texto “Aspectos da iconografia afro-brasileira” (1976) fundamental para discutir o tema. A questão iconográfica é por ele vista como uma questão estilística em relação à produção negra realizada no Brasil e as suas interfaces com as tradições africanas, seus desdobramentos no contexto da arte afro-brasileira, na tentativa de enriquecer os estudos de história da arte no Brasil. Assim, mesmo com alguns equívocos, estabeleceu um fio condutor para as abordagens iconográficas, o seu caráter formal, indicando um

possível caminho para a análise de obras realizadas no Brasil. Concluiu que “ainda resta ser estudado o confronto entre a mitologia africana, em sua genuína semântica e a mesma mitologia, em transculturação e fabulação brasileira.” (VALLADARES, 1976, p. 77).



Figura 21 - Caboclo Guarani, autor desconhecido, gesso, 20 cm. s/d. Fonte: Elo7. Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagem-exu-mare-escultura-em-gesso-natural-100-puro/dp/AC5508>. Acesso em 23 nov. 2019.

### 1.2.7. Rubem Valentim: sinal e símbolo

No ano de 1976, Rubem Valentim publicou o seu “Manifesto ainda que tardio” (1976/1988). Nele, o artista relaciona sua arte à tradição construtiva: “criando os meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim.” (VALENTIM, 2010, p. 295). Influenciado pelas ideias de Clarival do Prado Valladares, concluiu o seu manifesto dizendo que a “arte brasileira só poderá ser um produto poético autêntico quando resulta de sincretismos, de aculturação” (VALENTIM, 2010, p. 295), de processos claros de mistura, “criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo inconfundíveis apesar da famigerada Aldeia Global.” (VALENTIM, 2010, p. 295). Assumiu, como Valladares (1976), uma dada paixão pelo Brasil e, ao mesmo tempo, um nacionalismo artístico. Apesar de ser um artista e professor e não um crítico, Rubem Valentim produziu e publicou textos. Assim, ele nos

interessa pela sua singularidade e inovação iconográfica como artista e como teórico. Rubem Valentim nasceu em Salvador, em 1922. De origem humilde, desde pequeno conviveu com as ambivalências religiosas brasileiras. Acompanhado de seu pai, visitava as igrejas católicas e os terreiros de candomblé e umbanda na Bahia. Segundo o Museu Afro Brasil (2017), o artista, ainda criança, teve contato com as tradições nagô-jêje e com os candomblés de caboclo (que cultuam os ancestrais ameríndios, com referências a várias tribos nativas do território brasileiro). Participou de diversos rituais em terreiros famosos, como o Gantois, o Bate-Folha ou o de Tia Maci, no Engenho Velho. Com a experiência adquirida com a sua peregrinação por esses espaços, o artista estabeleceu um diálogo religioso e estético com a tradição católica e afro-brasileira e o imaginário popular, que envolve essas religiões:

[...] suas primeiras experiências artísticas se deram ainda na infância, quando ele fabricava balões e pipas, algumas das quais vendia para obter dinheiro. Também auxiliava a mãe na preparação de presépios de natal e de altares de Santo Antônio, São Cosme e Damião e do Senhor do Bonfim. Foi nessa época que começou a praticar a pintura, compondo os fundos dos presépios. (MUSEU AFRO BRASIL, 2017).

Artista autodidata estudou Odontologia entre 1940/1944. Porém, abandonou a profissão na segunda metade da década para se dedicar à pintura. Estabeleceu, então, contato com a efervescente cena artística na Bahia dos anos de 1940. No início dos anos 50, formou-se em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia e passou a escrever textos sobre arte. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e passou, entre o final dos anos de 1950 e início de 1960, a trabalhar como professor assistente do historiador da arte Carlos Cavalcante (1909-1973) no Instituto de Belas Artes. Desde a década de 1950, Rubem Valentim desenvolvia obras ligadas ao abstracionismo e relacionava essas formas a elementos simbólicos das tradições afro-brasileiras. No ano de 1963, passou a residir em Roma, como consequência do prêmio que ganhou no Salão Nacional de Arte Moderna - SNAM. Conduzindo cada vez mais a sua produção para a abstração e sua relação com as raízes africanas, a partir de 1967 mudou-se para Brasília e passou a lecionar no ateliê de pintura do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Como não se adaptou às atividades docentes, abandonou a universidade em 1968,

permanecendo, porém, com a sua residência em Brasília, como bem observou Walmir Ayala (1979):

[...] não por acaso Rubem Valentim escolheu como sede de sua maturidade humana e artística a cidade de Brasília, cidade nova, arquitetonicamente revolucionária, sem raízes, mas com uma linguagem urbana inquietante. Racionalmente construída, Brasília é o campo ideal para implantar o sonho e a filosofia do baiano Rubem Valentim, que transformou a baianidade em linguagem universal, transferindo o conceito de nacionalidade artística para o plano subjacente do equilíbrio, da harmonia e de heráldica. (AYALA, 1979, p. 208).

Assim que passou a morar em Brasília, sua obra se consolidou, ganhando fama nacional e internacional. As suas reflexões étnicas e suas preocupações culturais ganharam, nos anos de 1970, maturidade e certa monumentalidade muralística. É fato que, desde os anos de 1920, de maneira tímida, muitos artistas tentaram abordar o tema da afro-brasilidade nas artes plásticas. Segundo Ayala (1979), Rubem Valentim pensou a questão do negro e do mulato na problemática da representação no cenário artístico nacional, assumindo, no período de 1953/1954, elementos do candomblé como uma solução para questionamentos que vinha fazendo às tradições artísticas brasileiras, que apenas copiavam os modelos europeus e não construíam uma iconografia própria. O artista se voltou para as tradições nordestinas, para a cultura popular, encontrando, nos candomblés baianos, uma fonte inesgotável de inspiração para a criação de uma arte nacional/universal.

Nos anos de 1970 e 1980, o artista atingiu sua síntese estética com referência aos signos da ritualística afro-brasileira. Embora tenha se restringido apenas ao caráter simbólico, concebeu um conjunto de ligações elegantes de planos lineares, transformando cada obra em monumentos muralísticos abstratos e simbólicos entre o bidimensional e o relevo tridimensional, como podemos observar na obra “Painel emblemático”, de 1977. Diferentemente da iconografia umbandista, figuras 19 e 20, em que a figura de Exu é explicitamente apresentada, nos emblemas de Rubem Valentim, esse simbolismo se mistura com as suas ideias projetivo-constructivas, sendo referência ao simbolismo subjacente. No seu “Manifesto ainda que tardio” (1976/1988), afirmava que a sua linguagem artística estava ligada à cultura afro-brasileira, confirmando, de maneira pessoal e única, sua ligação com esse universo que mescla o erudito e o popular

para a construção de uma poética visual brasileira, ampliando, dessa maneira, seu campo iconográfico. (AYALA, 1979; CONDURU, 2007; FONTELES, B.; BARJA, 2001).



Figura 22 – “Painel emblemático”, Rubem Valentim, 1977. Relevo e acrílico s/ madeira, 1977. Coleção Particular. Fonte: Fotografia: Próprio autor.

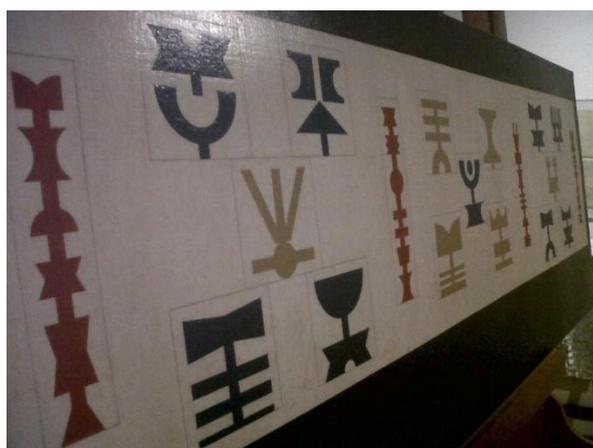


Figura 23 - Estudos de forma e cor bidimensionais de Rubens Valentim. Fonte: Fotografia: Próprio autor.

À sua maneira, Rubem Valentim avança na proposta modernista no ambiente da arte contemporânea para estabelecer os valores de uma arte que dialoga com os

valores locais, não deixando de lado, porém, o caráter universal da obra. As possibilidades de artes plásticas que se instalaram nas suas obras nos anos de 1970 se adequavam às transformações entre a modernidade e a contemporaneidade:

[...] a partir de 1975, houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagem ou a hibridações. Trata-se de obras múltiplas, “impuras”, que recorrem ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade. (CATTANI, 2007, p. 22).

Sua devoção ao construtivismo contaminou-se com as várias vertentes simbólicas das matrizes religiosas africanas. Ao longo de sua vida, frequentou cultos, ritos, casas, nações, tendo a certeza de que a afro-brasilidade é diversa e múltipla, com caminhos, cruzamentos, intersecções das mais diversas possíveis. Rubem Valentim não estabelece, nas suas obras, um hibridismo aleatório em que as partes se somam de maneira inadequada e desarmônica, tampouco pratica um sincretismo compacto, procurando uma síntese de suas experiências, antes direciona seu trabalho para uma mestiçagem que “constitui uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias.” (CATTANI, 2007, p. 27).

Para Conduru (2007), Rubem Valentim entende que a afro-brasilidade não possui centro, nem margens, mas diversidades. Assim, integra em suas obras essas várias tradições, sem querer estabelecer uma síntese, uma colagem desarmônica ou mesmo uma hierarquia entre as matrizes religiosas. Dessa forma, elas simplesmente estão lá, na sua coerência plástica, falando do “dentro e de fora dos mesmos... para ele, não havia obrigação de fidelidade a modelos do real, mas recriação” (CONDURU, 2007, p. 68-69), antecipando, de certa maneira, no início da sua produção, um debate que seria intenso nos anos de 1960 e 1970.

Observando a obra “Painel emblemático”, figura 22, e seus desenhos e estudos, figura 28, podemos notar que ele estabelece uma sintaxe visual amparada em várias fontes africanas e busca, na geometrização - traço comum a diversas produções africanas -, respostas para as suas convicções construtivistas. Dessa relação, ele estabeleceu seu sentido plástico visual, que sobrepõe misticismo e racionalidade. As imagens não são mera transposição de objetos de culto. Nos exemplos citados, suas

obras e desenhos apresentam elementos visuais que lembram os oxês de Xangô, que consistem em um “machado de duplo gume, símbolo masculino, quase sempre feito de madeira, é [e] de uso exclusivo da divindade” (BARROS, 2011, p. 213); lembram também os abebés, símbolos das mães ancestrais: “Ele tem como princípio a representação do objeto arredondado, assemelhando-se ao ventre feminino, símbolo por excelência do poder gerador” (BARROS, 2011, p. 213), ou os ofás, símbolo ligado aos orixás caçadores, como Ogum, Oxóssi ou Logunedé, com formas “de arco e flecha, [que] podem ser confeccionadas em madeira ou em metal e pertencentes a um tempo em que o homem caçava seu próprio alimento.” (BARROS, 2011, p. 212).

As formas poderosas de Rubem Valentim, segundo Barros (2011), dissolvem esse simbolismo com outras formas e cores, não coincidindo com alguma tradição em especial, antes com várias nações dos candomblés, orixás, inquices e voduns ou casas de umbanda, batuque ou culto a Ifá. Seus projetos são diversos, à semelhança da diversidade afro-brasileira, o que torna a sua obra particularmente interessante para o entendimento da relação entre a tradição africana de simplicidade geométrica, com cores puras, e uma expressão de conjuntos imagéticos novos.



Figura 24 – “Escultura em madeira”, de Rubem Valentim. Fonte: Fotografia: Próprio autor.

A mesma solução plástica podemos notar nas suas esculturas em ferro, com referências aos ofás dos orixás ou aos inquices dos caçadores, ao ogô do orixá Exu ou do vodum Legbá, sendo os ogô uma “representação do falo, um símbolo da sexualidade masculina, representação da dinâmica e da movimentação” (BARROS, 2011, p. 211); ou nas linhas curvas e sinuosas, que podem representar o orixá Oxumaré ou o vodum

Dan, que se apresentam em forma de serpentes na sua construção simbólica zoomórfica; ou, ainda, na escultura em madeira, em que as formas da religiosidade popular se fundem em uma obra mítica/construtivista/racionalista.

No ano de 1972, o artista concluiria sua primeira obra pública em Brasília: um relevo em mármore, que formava um mural para o edifício sede da Novacap. Esse apreço para o monumental, por parte do artista, encontra em Brasília um espaço-síntese para a sua ambição de reunir urbanismo, arquitetura, paisagismo e artes plásticas, na interação com o público, como diz o próprio artista: “meus relevos e objetos pendem fundamentalmente para o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos e paisagísticos.” (FONTELES, B.; BARJA, 2001, p.30). Essa integração o artista conseguiu em São Paulo, em 1979, com as esculturas em concreto aparente na Praça da Sé e nos murais de Brasília. Seus desenhos para os monumentos trabalham, em grande escala, as suas formas mítico-racionais.

[...] o confronto do Construtivismo e religiões afro-brasileiras é um modo de esvaziar esses sistemas de suas ideologias, mistificações. Eles se criticam mutuamente. Ao contaminar a plástica racional com elementos mitológicos de culturas que a cultura ocidental classificou como primitiva, Valentim participa do processo de crítica do Racionalismo e da pretensa posição hegemônica do Ocidente. (CONDURU, 2007, p. 70-71).

Esse confronto sinalizado por Conduru (2007) de certa maneira indica um dos caminhos que a arte brasileira contemporânea buscou percorrer na relação entre arte erudita e cultura popular, entre aquilo que se manifesta de maneira não racional e distante dos sistemas de classificação e a racionalidade imposta pelas tradições eurocêntricas para explicar e entender a realidade. Busca também, por outro lado, o aparato teórico e as modas conceituais difundidas por centros europeus ou norte-americanos, que tentamos aplicar para o entendimento da nossa realidade na construção de uma teoria da arte brasileira que tente debater a nossa realidade singular dentro do “caminho abstrato universalizante de Valentim.” (CONDURU, 2007, p. 75.). Como na proposta conceitual do artista: “eu procuro a claridade, a luz da luz”.

### 1.2.8. Mariano Carneiro da Cunha: metodologia e história da arte

No ano de 1983, Walter Zanini organizou uma obra monumental em dois volumes, na qual se propôs examinar a arte produzida no Brasil e suas várias manifestações desde o período pré-colonial até a segunda metade do século XX, que se intitula *História Geral da Arte no Brasil* (1983). Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980)<sup>47</sup> ficou responsável pela parte teórica relativa à parte africana e escreveu o texto “Arte afro-brasileira” (1983). Mesmo com outras publicações posteriores relacionadas ao tema, esse seu texto é basilar e continua bastante discutido pelos estudiosos da arte africana e afro-brasileira.

O texto se inicia com uma discussão profunda e preliminar sobre arte africana, sua cronologia e seus elementos estéticos constitutivos. Depois, estabelece um diálogo com o texto inaugural de Nina Rodrigues (1904) para a arte afro-brasileira. Coloca, como princípio metodológico para entender a genética e a plasticidade dos objetos ritualísticos uma conexão com a arte originária africana, mapeando a origem e o caráter formal dessas imagens, procurando repetições iconográficas para estabelecer a sua linhagem e procedência. Como o trabalho desenvolvido por Valladares (1976), Cunha (1983) se mantém ligado a uma proposta formalista para a construção do seu repertório teórico sobre a história da arte afro-brasileira.

Estabeleceu uma linha cronológica em relação aos primeiros momentos da arte da África. Sobre a região ocupada pelas várias tribos, dando origem a *iorubaland*, escreveu que “o calcolítico e Idade do Bronze não existem provavelmente na África Negra, pois os metais que representam aparecem na África ao mesmo tempo que o ferro. Olduvaí, Ifé, Benim, Nok, Igbo-Ikwu e, mais recentemente, Zimbabwe são os sítios arqueológicos mais importantes da África subsaária.” (CUNHA, 1983, p. 975).

Segundo Cunha (1983), o ferro teria sido introduzido na África vindo do Oriente Médio, chegando ao Alto Egito. Tendo essa região como polo difusor, atingiu as áreas subsaárias, por volta dos séculos V a.C. até o IV d.C. Destaca que a região do povo Nok conhecia a metalurgia desde o século V a.C., tendo essa técnica surgida com os bantos que migravam da região nígero-camaronense em direção ao centro e oeste africanos.

Observando esse pequeno exemplo na introdução do seu texto, nota-se que ele trabalhou com pesquisas mais profundas do que as de seus antecessores e com metodologias e implicações mais sistemáticas. Percebeu que os estudos anteriores viam a arte africana apenas como uma manifestação da arte ritual e “se a arte africana tem uma conotação religiosa, é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos.” (CUNHA, 1983, p. 986). Entendeu que as pesquisas mais recentes achavam que os povos africanos ritualizavam a vida, mas, ao mesmo tempo, a existência transcendia esse processo de ritualização.

Teceu pontos de vista bem construídos, quando comparou a arte produzida na África com a produção e o conceito ocidental de arte: “a arte africana é basicamente funcional, mas qual outra não o é em certa medida? “A arte pelo amor à arte” é um conceito recente e, mesmo nessa perspectiva, o produto artístico adquire uma função social.” (CUNHA, 1983, p. 986). Ressaltou que, mesmo vinculando os objetos produzidos na África Negra ao ritual, nem todos os objetos “têm uma finalidade claramente definida (CUNHA, 1983, p.986), observação que não deixa de ser relevante para nós, porque alguns objetos, nos terreiros visitados e no próprio Oduduwa Templo dos Orixás, aparentemente não têm função determinada, vez que, em determinado local, são de uso cotidiano do grupo ou, simplesmente, ornamentam o local. Lembramo-nos de um baú levantado por quatro esculturas de homens, todo em madeira, com uma decoração com motivos animais e vegetais que vimos em Brasília, no Templo Ègbé Aiyé. No primeiro momento, pensamos ser um objeto ritual, mas, depois, a partir de conversas com os adeptos da casa, informaram-nos que se tratava apenas de uma “peça” de decoração.

Com essas ressalvas e comparações, Cunha (1983) imprimiu um *status* à produção artística da África Negra e afro-brasileira, ascendendo-a ao mesmo patamar da arte erudita ocidental. Seu olhar foi minucioso e atencioso na seleção de objetos estudados. De acordo com seus princípios metodológicos e instrumentos de análise, como no estudo dos oxés de Xangô, era necessário conhecer aquilo que fora produzido na África para detectar os elementos que influenciaram a produção recorrente no Brasil. Observou que, se entendemos o conceito de arte afro-brasileira como aquele que está apenas ligado ao culto e ao rito e utilizamos esse recorte para definirmos o campo, percebemos que muitos grupos religiosos vivos “apelam para uma ascendência

africana” (CUNHA, 1983, p.994) e provocam “aparentes anomalias”. Assim, “dentro desse critério são, com justiça, incluídas no campo afro-brasileiro iconografias do “caboclo” ou da “umbanda” que nada têm de africano, nem no estilo e nem na técnica.” (CUNHA, 1983, p. 994).

Usando como exemplo a umbanda, como no caso de Valladares (1976), vários temas são retirados da cultura de povos africanos, como dos bantos, fons ou iorubás, porém, no caso do caboclo, nem tema ou iconografia são africanos, tratando-se de elementos de uma iconografia brasileira. Mesmo que elementos da cultura iorubá existam no culto do caboclo, como a sua relação com o orixá Oxóssi, esse culto construiu uma iconografia brasileira. Cunha (1983) infere, então, que, com as devidas ressalvas, tanto o que chamamos de arte dos povos africanos ou arte afro-brasileira seriam “uma arte conceitual, icônica para a sua justa apreciação [e] impõe-se conhecê-lo o universo simbólico subjacente” (CUNHA, 1983, p. 995), sendo necessárias, ao observador, ferramentas conceituais *a priori* para o entendimento iconográfico da forma. Dessa maneira, não podemos pensar a arte apenas pelo seu aspecto formal, “o que estou vendo”, como solução metodológica para descrever aquilo que está sendo observado, mas assenhorar-se de vários elementos subjacentes, para poder entendê-la como uma obra que se materializa na nossa frente e ganha sentido. Temos que entender que, mesmo partindo de elementos dados e pelo fato de serem imagens vivas, os elementos aparentemente fixos se transmutam e são elaborados e reelaborados no tempo.

No processo de pesquisa do nosso trabalho, nos deparamos com a questão de que nosso campo de observação não se enquadrava nos conceitos estabelecidos e vinculados à arte afro-brasileira, devido ao fato de termos dois artistas nigerianos com trabalhos consolidados na Nigéria que vieram ao Brasil desenvolver as imagens no Oduduwa Templo dos Orixás. Os conceitos elaborados pelos teóricos aqui apresentados, como arte “mestiça” ou “mulata”, por exemplo, não cabem como conceitos norteadores para as nossas especulações conceituais. As imagens do Oduduwa estão vinculadas a uma linhagem de produção de arte sacra iorubá contemporânea, porém materializadas no Brasil. Nesse momento, o texto de Cunha (1983), mais uma vez, é elucidador. Se pensarmos esse trabalho realizado territorialmente no Brasil, ele está inscrito na tradição de arte negra e, por consequência, para os enunciados mais desatentos à arte afro-

brasileira. Isso devido ao fato de retratarem orixás, que são também representados no candomblé e na umbanda, estabelecendo, dessa maneira, um vínculo teológico. Mas, como foram executados por artistas iorubás, poderia seu conceito ficar restrito simplesmente à arte negra? Mais uma vez, as bases teóricas de Cunha nos ajudam a avançar:

[...] arte ritual afro-brasileira, na realidade, não mais identifica etnicamente apenas a negros, mas serve também de identificação cultural a brancos e mestiços, assumindo, portanto, uma dimensão ao que parece, nacional. Logo, ante o exposto, a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. (CUNHA, 1983, p.1026).

Diante do que foi exposto por Cunha (1983) e devido às ambivalências do conceito de arte afro-brasileira, heterogêneo e polimórfico, adotamos, para o desenvolvimento do trabalho e para nos referirmos às esculturas encontradas no Oduduwa Templo dos Orixás, o conceito, corrente na tradição dos artistas nigerianos da cidade de Osogbo, de “Nova Arte Sacra”, mas sem colocarmos o adjetivo “negra”, para não ficarmos com o conceito de “Nova Arte Sacra Negra”. Entendemos que, assim respeitamos a universalização das imagens e nos manteremos coerentes com os estudos relativos às renovações estéticas que aconteceram em algumas regiões da *yorubaland*, após a independência da Nigéria, em 1960.

Outro ponto significativo foi a motivação inicial dos artistas para trabalhar no Brasil, isto é, o seu compromisso devocional. Não vieram participar de uma retrospectiva de arte nigeriana em algum museu, ou fazer parte de uma bienal de arte, mas executaram um compromisso religioso, mantendo traços das várias tradições africanas que chegaram ao Brasil e que Ramos (1949), Barata (1957) e Valladares (1969) estudaram para alcançar os seus desdobramentos. Nosso objeto de estudo apresenta, então, a singularidade de poder contar com os seus autores/escultores vivos e compartilharem, dentro do seu sistema de trabalho, o conhecimento prático sobre a sua execução de imagens voltadas para o sagrado.

Entendemos a necessidade e a pregnância do conceito de arte afro-brasileira no campo das artes visuais, porém, no contexto da nossa pesquisa, ele não se aplica ou, se tentarmos aplicá-lo, podemos cometer incorrências. Então, que nossa escolha, quiçá, possa contribuir para ampliar o entendimento do conceito. Sentimos a ausência de

outras definições que pudessem ajudar a entender o significado das imagens que estão no Oduduwa Templo dos Orixás no contexto da história da arte no Brasil. A necessidade de revermos os textos dos principais teóricos foi para nos certificarmos de que o conceito de arte afro-brasileira, em alguns autores, como Barata (1957), Valladares (1976), se relaciona, muitas vezes, com a ideia do nacional brasileiro. Dessa forma, percebemos a potência significativa do termo, apesar das suas limitações e ambiguidades, como demonstra Cunha (1983).

A escolha da “Nova Arte Sacra” para definirmos, enquanto categoria estilística e iconográfica, nosso objeto de interesse contribui também para o debate em torno da tradição e influência da cultura iorubá entre os brasileiros que cultuam orixás e que vêm enriquecer a nossa iconografia. Quando abordamos a arquitetura do Oduduwa Templo dos Orixás, podemos tratá-la de forma mais abrasileirada e nacionalizante, como um ponto de marcação específico.

Reconhecemos, ao mesmo tempo, o esforço de Marianno Carneiro da Cunha em entender e ampliar os estudos sobre arte negra e afro-brasileira<sup>48</sup>. Para Salum (2017), a definição de Cunha, que tenta elevar a importância da contribuição dos negros no contexto das artes plásticas, “é precursora, ao mesmo tempo que vigente, mesmo considerando novas conceituações que vieram depois.” (SALUM, 2017, p. 169). Salum (2017) salienta que “foi também sob abordagens das culturas e das sociedades africanas no tempo e no espaço que a expressão “arte africana” foi gerada” (SALUM, 2017, p.169), sendo um conceito que tenta explicar a pluralidade das produções antigas bem como as contemporâneas diante de sua tamanha abrangência conceitual. Para o mesmo autor, “Marianno chamou a atenção para a individualidade dos artistas manifesta em fases e estilo dessa arte.” (SALUM, 2017, p.169). Entendemos, assim, que, diante da pluralidade da produção africana, o conceito de arte africana é por demais genérico e abrangente. Por isso, demarcamos que nosso objeto de interesse no conjunto da arte africana é estudarmos a iconografia sacra iorubá contemporânea, reconhecendo as suas limitações diante de fusões históricas e das imprecisões conceituais que possam ocorrer.

Ainda considerando o estudo realizado por Cunha, encontramos em Nunes (2007) dois apontamentos importantes. O primeiro apontamento seria a sua ruptura com os autores anteriores, como, por exemplo, Ramos (1949), Barata (1957) e Valladares (1968 e 1969), dado “o pressuposto de que os executores das obras de arte designada

como afro-brasileiras deveriam ser aparentemente não-brancos.” (NUNES, 2007, p.118). O segundo seria a sua classificação para a arte afro-brasileira em quatro grupos, que podemos demarcar da seguinte maneira: o primeiro (1) seria o dos artistas que utilizam referências negras “incidental ou esporadicamente e poderiam utilizar tanto referências indígenas ou quaisquer outras” (NUNES, 2007, p.119), encontradas nas obras de Tarsila do Amaral (1886-1973), Djanira (1914-1979) ou José Pancetti (1902-1958), por exemplo; o segundo (2) seria aquele grupo que utiliza temas da tradição africana com consciência, mas não deixa de se relacionar, nas suas elucubrações e questões abordadas, com a arte ocidental, como no caso de Rubem Valentim ou Carybé; o terceiro (3) seria os artistas que trabalham com arte popular, que utilizam “temas e soluções plásticas negras espontâneas e às vezes de modo inconsciente” (NUNES, 2007, p.119), como Heitor dos Prazeres ou Geraldo Teles de Oliveira (1913-1990); e quarto (4), os artistas que operam dentro dos espaços sagrados, com obras voltadas para os rituais das religiões afro-brasileiras, como Mestre Didi (1917-2013) ou Mário Silva (NUNES, 2007).

Independentemente de pontos polêmicos, como no caso de Agnaldo Manuel dos Santos ser um artista erudito ou popular e se as criações de Mestre Didi são essencialmente voltadas para os rituais ou simplesmente formulações plásticas, a tentativa de Cunha (1983) em estabelecer essa classificação nos possibilita pensarmos em voos mais amplos, pois nossos artistas, Adebisi Akanji (1930) e Adebisi Nurudeen Adisa (1968), não se encaixam nessa classificação, mas, por outro lado, suas obras, realizadas em Mongaguá/SP, ampliam as possibilidades de pensarmos a arte religiosa de origem iorubá no Brasil.

Achamos pertinente revisar os textos, porque, desde a inserção, efetuada por Nina Rodrigues (1904), da temática artística negra no circuito acadêmico e a tentativa de formular um conceito para a arte afro-brasileira, analisando as obras executadas por artistas de origem iorubá e fon, nossos artistas cresceram e desenvolveram o seu trabalho no meio da cultura e da tradição religiosa iorubá. Na sequência, Ramos (1949, 1956), Bastide (1948/1949) e o estudo dos desenhos dos pontos de umbanda, Barata (1957), aliados à importância histórica e iconográfica dos trabalhos de artistas, como Cecília Meireles e, em casos mais recentes, de Carybé e Rubem Valentim, também dialogaram com desenvoltura pelo universo afro-brasileiro.

Para a história da arte não podemos deixar de pensar também na importância de Valladares (1976), cujo texto sobre iconografia e suas descrições comparativas e iconográficas entre a umbanda, o candomblé, servem de parâmetro para desenvolvermos, na nossa pesquisa, a iconografia atual de tradição iorubana no Brasil. Se estabelecermos níveis de comparação com outras etnias que vieram para o Brasil, podemos notar que, no que diz respeito à história da arte, os nagôs/iorubás ocuparam um lugar privilegiado nas pesquisas dos autores selecionados. Também Valladares (1976), com as devidas limitações do pensamento corrente do seu tempo, estabeleceu critérios e formas para aprofundar os estudos relativos aos artistas negros, eruditos e populares. Com o levantamento de suas devidas biografias, ampliou o entendimento e a abrangência dos estudos teóricos para o nosso trabalho, pois mapeamos biograficamente nossos artistas iorubanos.

Por fim, Marianno Carneiro da Cunha (1983) apresentou reflexões que amadureceram o debate sobre arte africana e arte afro-brasileira no contexto da história da arte. Seus escritos não só lidaram com as questões étnicas e religiosas, mas estabeleceram metodologias e reelaboraram conceitos. Em termos políticos e estéticos, no Oduduwa Templo dos Orixás, mesmo que seja uma singela correção ou justiça histórica, encontramos artistas negros recobrando as formas arquitetônicas. Agora, não mais com emblemas e brasões da corte portuguesa, de irmandades e confrarias, não mais narrativas bíblicas ou sobre a vida de santos e imagens da cristandade e não mais artistas que foram alijados da sua terra de maneira forçada, mas, sim, artistas que foram convidados, por um sacerdote, no caso o Babá King, para apresentar ao Brasil formas contemporâneas para a representação dos Orixás, com seus paramentos, atributos e narrativas. Assim, mais uma vez, a arte iorubá vem locupletar o debate de que a arte negra só seja produzida na África e ou no Brasil. E também o debate sobre a teoria e a história da arte de uma forma geral. Essa discussão vem ampliar o universo da arte negra de origem africana ou produzida no Brasil ou para o Brasil, desvinculando-se de uma forma simplista e de nos atermos somente ao debate das tradições étnicas, mas avizinhandos elementos significativos, como a questão dos estilos, de forma e de conteúdo, reforçando o espaço que a arte de matriz africana veio conquistando, mesmo com todos os seus percalços, ao longo do século, na história da arte ocidental.

Em nosso estudo, não precisamos mais detectar as origens e as tradições dos objetos rituais, como outrora fizeram Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949), Barata (1957), ou nos pautarmos no debate da questão de africanizar ou desafricanizar os comportamentos e objetos, pois sabemos a origem das formas e dos artistas. Por outro lado, podemos relacionar e relembrar o tempo em que os artistas negros cobriam as paredes de igrejas católicas com imagens que não contavam as histórias dos seus ancestrais, as míticas ou as históricas, mas que, de maneira tensa e violenta, iniciaram a relação dos negros com a arte em território brasileiro. É interessante também observar que os teóricos que analisaram as questões anteriores eram médicos, no caso de Nina Rodrigues, Arthur Ramos ou Clarival do Prado Valladares; sociólogo, como no caso de Roger Bastide. E agora, podemos entrar dentro do sistema religioso na condição de historiador, orante, artista, num misto de observador, podendo analisar, nessas condições, o recorte selecionado.

### **1.3. Um sincretismo sim, um sincretismo não**

*Depois do fim do mundo virão  
O objeto sim, o objetonão...dos  
identifisignificados  
Novos seres que virão*

Gilberto Gil

O conceito de sincretismo não é bem-vindo em instâncias religiosas ou mesmo estéticas: “é um tema confuso, contraditório, ambíguo. Muitos não gostam, recusam-se abordá-lo e evitam mesmo o uso da palavra.” (FERRETTI, 2013, p.96). Apesar de contar com uma ampla literatura sobre o tema, o conceito, segundo Ferretti (2013), é menosprezado por vários autores. Esse desinteresse se estende, no caso das regiões afro-brasileiras, como algo que não deve ser abordado ou mesmo mencionado, como se o conceito se relacionasse com uma ideia de degeneração e, ao mesmo tempo, de apagamento.

Para Ferreti (2013), o sincretismo afro-brasileiro ligado à religião pode ser cronologicamente dividido em cinco etapas e começaria no evolucionismo de Nina Rodrigues (1904), depois nas bases culturalistas de Arthur Ramos (1949), com as fases

apresentadas como as formas de conflitos, a acomodação e a assimilação. A terceira seria a sociologia apresentada por Bastide (1948), como percebemos no texto “Ensaio de uma estética afro-brasileira” (1948/1949), em que ele se ocupa em examinar a mentalidade do negro para tentar evidenciar as formas de sincretismo nos riscados da umbanda. Nos anos de 1970 e 1980, encontramos a quarta fase, segundo Ferretti (2013): “o mito da pureza africana”, tendo, no caso dos domínios dos candomblés, principalmente do chamado Candomblé *Kétu* de origem (nagô/iorubá), como os detentores de uma pureza no contexto das religiosidades brasileiras. Segundo Ferretti (*apud* FRY, 2013, p. 96), “a pureza e mistura ou sincretismo são construções sociais surgidas em situação de disputa de poder e prestígio”, ou seja, podemos ver que uma parte busca olhar para as raízes africanas e “alguns afirmam mesmo que os africanismos nos terreiros são construções de intelectuais para encobrir a dominação” (*op. cit.*, 2013, p. 96). A última fase, iniciada na década de 1980, concentra-se em especificar mais o conceito, aplacar a ideia nostálgica de pureza e questionar a ideia “como máscara colonial” para explicar a dominação ou mesmo o entendimento de que o sincretismo foi e é uma forma de resistência. Nas formas contemporâneas de pensar o sincretismo, algumas noções como uma mera “justaposição”, “bricolagem” ou “colcha de retalhos” são reavaliados e criticados (FERRETTI, 2013).

Carvalho (1994) considera que, ao longo da história das civilizações, o que conhecemos como tradições religiosas constituíram-se através de processos de “incorporações, amálgamas, fusões, aglomerações, tensões internas, incompatibilidades simbólicas” (CARVALHO, 1994, p. 67), sendo que a palavra sincretismo é sempre utilizada para identificar essas conjecturas.

Se pensarmos a construção do conceito de sincretismo artístico brasileiro, encontramos, nos trabalhos realizados por teóricos, como os citados, um campo de debate para entender as produções como um depósito de conjunturas e de instâncias culturais. O evolucionismo, em Nina Rodrigues, apresenta uma visão que analisa uma produção que sofreu adulteração. Ferretti (2013) salienta que muitos preferem olhar o conceito de sincretismo como paridade de conceitos opostos, mistura opondo-se à pureza, africanidade opondo-se à brasilidade, sendo o conceito entendido pelo seu antagonismo, um oposto no qual predomina o puro em contraposição àquilo que se

mistura. Dentro dos estudos sobre o tema, existe a tentativa de estabelecer um caminho encontrando o seu grau de pureza ou se aproximando da sua forma mais pura.

Assim, os objetos africanos que foram estudados, por apresentarem um maior grau de pureza, tinham como contraponto os objetos miscigenados criados no Brasil. Se passarmos a isolar os objetos produzidos dentro do contexto da *yorubaland*, perceberemos que esse grau de pureza necessita ser relativizado. É só pensarmos em termos religiosos na relação do Sistema de Ifá, o oráculo divinatório utilizado pelos iorubás, e o Fáfá, o seu equivalente no universo dos fons, para percebermos a influência da geomancia islâmica<sup>49</sup>. No caso das produções visuais de Ifé, podem ser notados elementos da arte produzida pela cultura Nok e, posteriormente, a relação entre Oyó e a tradição Ilé Ifé, em que os elementos são assimilados. Entendemos que, entre os povos africanos, acontecia um sincretismo ou uma sincronia. O parâmetro da pureza foi adotado por pesquisadores brasileiros, como Arthur Ramos (1949), que buscaram uma forma pura nos objetos africanos, e não levaram em conta ou se consideraram não enfatizaram os aspectos sincréticos que ocorriam na própria *yorubaland*.

Assim, percebemos que o conceito precisa ser revisto e, ao mesmo tempo, a carga de descaso que lhe é relativa precisa ser evitada. Carvalho (1994) e Ferretti (2013) entendem que “o sincretismo ocorre na religião, na filosofia, na ciência, na arte, e pode ser de tipos muito diversificados (*op. cit.*, 2013, p. 99)”. Para evitar confusões ou mal-entendidos conceituais, o sincretismo artístico existe em diversas propostas, devendo ser estudado como tal, como nos diz Canevacci (1996):

[...] o que foi o solo extraordinário do encontro entre surrealismo e etnografia, na França, nos anos 20 e 30, apresenta-se agora como cruzamento possível, inovador e distorcido entre pesquisa, experimentação e crítica. Antes disso, em 1907, Pablo Picasso – que (como Modigliani, Braque e outros) pode ver as coleções etnográficas em Paris – pintou *Les demoiselles d’Avignon* e deu forma inventiva ao sincretismo artístico. (CANEVACCI, 1996, p. 14).

Assim também entendemos que, quando Susanne Wenger<sup>50</sup> e o seu grupo de artistas construíram a obra monumental na Floresta de Osogbo<sup>51</sup>, na Nigéria, deram uma

resposta artística e estética aos problemas políticos pelos quais passava o país no seu processo de independência de 1960. Isso como um refluxo da diáspora, vez que, para Canevacci (1996, p.8), “a diáspora é a mãe do sincretismo”. E, indo mais além nessa definição: “numa só palavra, o outro lado produtivo, criativo, não conciliador da diáspora é o sincretismo” (*op. cit.*, 1995, p.8), institui um conceito contemporâneo para o termo: “a clareza das oposições binárias retrocede a um passado maçante e excessivamente simplificado” (*op. cit.*, 1996, p.13).

Na visão de Valente (1977, p.11), discípulo de Arthur Ramos, o sincretismo<sup>52</sup> “se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Essa inter fusão “associa” e “combina” os elementos da cultura originária em uma nova proposta. Assim, o autor não entende o sincretismo com o mesmo sentido de “aculturação”, mas como um processo no qual as culturas se integram e interagem (muito embora o equívoco do preconceito contra os negros que seu texto exprime). Em um dado momento, os conflitos são acomodados para, em seguida, ocorrer, lentamente, a fusão, ou seja, sem um grau de consciência sobre os eventos, o seu mecanismo promotor e efetivo é a ação do tempo.

Mesmo Arthur Ramos (1949), que ampliou a abordagem do seu mestre Nina Rodrigues (1904), não conseguiu romper com a visão estereotipada na qual o sincretismo estabelece um valor binário entre superior e inferior ou mesmo a relação entre dominado e dominante. Contudo, o importante a observar é que a questão do sincretismo no campo das artes é, e sempre foi, um tema limitado em relação às pesquisas. Valladares (1976) é quem avança no entendimento do conceito, propondo que o espaço do terreiro pode ser um campo a ser especulado.

Dessa maneira, textos como os de Carvalho (1994), Ferretti (2013) e Canevacci (1996; 2013) são importantes para entendermos as formas sincréticas, embora a revisão que esses autores fizeram qualifique-as como desimportantes e “fora da moda” no debate atual sobre cultura brasileira.

Vejamos um exemplo: na coletânea de textos editados no livro *Histórias Afro-Atlânticas*: antologia, vol 2 (2018), entre os mais de 40 textos selecionados que apresentam uma panorâmica ampla sobre as questões negras e a arte diaspórica, não há

um único que enfrente e discuta a revisão do conceito de sincretismo. Esse exemplo ilustra como o conceito precisa ser inserido novamente no debate sobre arte, mas com o seu significado reavaliado e aplicado dentro da problemática da estética negra no Brasil. Refutamos a ideia de que o sincretismo é uma forma de apaziguar contradições, pois, diante da diversidade de aplicações que ele implica, essa análise acaba sendo simplista e não apresenta o grau de complexidade necessário.

Mas, porque fazer uma revisão do conceito de sincretismo? Achemos conveniente aprofundar esse debate devido à sua adequação ao nosso entendimento das esculturas presentes no Oduduwa Templo dos Orixás. Nas nossas pesquisas de campo, inserção e vivências e no diálogo com os devotos da Religião Tradicional Iorubá, quando informalmente perguntávamos para os fiéis se eles sabiam o que estaria representado nas imagens, frequentemente a resposta era de que aquelas esculturas eram a manifestação mais pura e ancestral dos Orixás, mas nem todas eles sabiam o que estava representado. Em momento algum, desconsideramos a visão dos devotos, porém, no âmbito das nossas pesquisas e no mapeamento da procedência e da ligação iconográfica entre as esculturas do Oduduwa Templo dos Orixás com as obras existentes na Floresta de Oxum em Osogbo, ficou evidente a relação das imagens de Mongaguá com o trabalho de Susanne Wenger, nos permitindo afirmar, sem a defesa de purismos, que as esculturas na Floresta de Oxum em Osogbo já tenham surgido como fruto de sincretismos.

Dessa forma, achamos adequado, diante da revisão desses textos, repensarmos também o conceito do sincretismo, por demais utilizado em pesquisas sobre religiões afro-brasileiras e escassamente utilizado nas questões estéticas. Isso porque, quando aparece, liga-se à ideia do *kitsch*, principalmente no debate estético conceitual da Umbanda.

Filiamo-nos à proposta feita por Ferratti (2013). No âmbito da pesquisa religiosa, em busca realizada em vários dicionários, ele elencou algumas palavras que recorrentemente definiam sincretismo. A partir delas estabeleceu as que apareciam com mais frequência nos usos e sentidos do termo e elaborou uma pequena escala na qual procurou definir níveis:

0 - separação, não sincretismo (hipotético);

1 - mistura, junção, fusão;

2 - paralelismo ou justaposição;

3 - convergência ou adaptação. (FERRETTI, 2013, p. 100).

Dessa maneira, “podemos dizer que existe *convergência* entre ideias africanas e de outras religiões sobre a concepção de Deus” (*op. cit.*, 2013, p. 100) ou mesmo a existência de “*paralelismo* nas relações entre os Orixás e os Santos Católicos” (*op. cit.*, 2013, p. 100), que visualizamos “*mistura* na observação de certos rituais pelo povo de santo, como o batismo e a missa de sétimo dia” (*op. cit.*, 2013, p. 100) e que inferimos “*separação* em rituais específicos de terreiros” (*op. cit.*, 2013, p. 100), como nos rituais fúnebres no candomblé (axexê), bastante singulares em relação a outras religiões.

A despeito de não existir um sinônimo exato para o entendimento do conceito de sincretismo, utilizando o modelo proposto por Ferretti (2013), migramos para a nossa experiência no Oduduwa Templo dos Orixás. Entendemos que o conceito nos ajuda em determinadas situações, principalmente os sinônimos zero, dois e três, pois, como adverte Ferretti, “nem todas estas dimensões ou sentidos do sincretismo estão sempre presentes, sendo necessário identificá-los em cada circunstância.” (*op. cit.*, 2013, p. 100). Em se tratando de vida cotidiana de uma casa de santo, todos esses sinônimos formam um conjunto que tenta descrever os sincretismos, que podem acontecer de maneira simultânea.

Nessa abordagem do conceito de sincretismo e aplicação dos sinônimos propostos, percebemos que a *separação* (o não sincretismo) no culto de Egungun, de Iyami Oxorongá e de Egbé, nas formas em que são professados no Oduduwa Templo dos Orixás, apresenta características específicas em relação às casas de Candomblé, Catimbó ou Umbanda que tivemos a oportunidade de visitar em nossa pesquisa: *Ilê Axé Bara Leji*, uma casa de candomblé em Brasília; *Seara Espírita Luz da Verdade Cabocla Jurema*, uma casa de umbanda e jurema em Brasília; e *Tenda de Umbanda Ogum Rompe Mato*, uma casa de umbanda também localizada em Brasília. Observamos que existe paralelismo ou justaposição (dois) entre a arquitetura do Oduduwa Templo dos

Orixás, com a arquitetura vernacular brasileira, com as construções que utilizam madeira e com algumas construções existentes também na *yorubaland*. Percebemos paralelismos entre algumas representações dos orixás que existem nos painéis e colunas de concreto, bem como nas esculturas em madeira dos assentamentos, com algumas representações em outras casas visitadas.

Deparamo-nos com a *convergência* ou a *adaptação* nas ideias desenvolvidas pelos artistas iorubás com a tecnologia da argamassa e do cimento como material para a elaboração dos Orixás, a partir das convicções artísticas de Susanna Wenger na reformulação contemporânea de representação de orixás. Isso porque, tendo a teologia iorubana como ponto de partida, ela convergiu essa experiência para as suas vivências artísticas anteriores em vários lugares na Europa, criando um centro irradiador na Floresta de Oxum em Osogbo, que chegou em Abeokutá e ao Brasil no Oduduwa Templo dos Orixás. Encontramos a própria ideia de convergência na fala do Babá King: “hoje você aprende que as diferenças não levam a divergências. É muito pelo contrário: é para levar a convergências, para se convergir, para ficar único, ficarem unidos.” (SÀLÁMÌ, 2019).

Como vamos tratar de arquitetura e esculturas, os conceitos de *paralelismo* e *convergência* serão aplicados como sinônimos de sincretismo. Quando abordarmos alguns aspectos dos rituais dos cultos, estabelece-se a ideia de *separação*, pois o que foi vivenciado refere-se à singularidade da casa em relação a outras formas de religiosidades afro-brasileiras professadas no Brasil. Nesse contexto, “apesar dos aspectos pejorativos que prevalecem, sincretismo é um fenômeno que existe em todas as religiões, está presente na sociedade brasileira e deve ser analisado quer gostemos ou não.” (*op. cit.*, 2013, p. 99-100). Entendemos, assim, que o sincretismo é um processo e não uma materialização estável e estática no tempo.

Peter Burke (2003, p. 50) nos conta que o “sincretismo foi originalmente um termo negativo utilizado para deplorar tentativas como aquela do teólogo alemão Georg Calixtus, no século XVII, de unir diferentes grupos de protestantes. Significava caos religioso”. Além do sincretismo, Burke (2003) também aponta que outros termos mais “positivos para processos semelhantes incluíam “harmonização” ou *conciliatio* para descrever as tentativas de alguns “scholars” da Renascença de reconciliar o paganismo

com o Cristianismo” (*op. cit.*, 2003, p. 51). No século XIX, adquiriu um conceito positivo nas pesquisas e estudos relacionados com a religião na Antiguidade clássica. Pereira (2004) salienta que “o sentido etimológico da palavra sincretismo é a *união de cretenses*, que, na sua extensão, significa *combinação pouco coerente* (diferente de ecletismo), *mistura de doutrinas de sistemas* de crenças distintas.” (PEREIRA, 2004, p. 18, grifo do autor).

Segundo Carvalho (1994), o sincretismo também é associado ao período das conquistas de Alexandre Magno e ao período posterior, quando fusões foram sendo realizadas. Carvalho (1994) também destaca os posicionamentos coerentes e centralizadores dos grandes discursos monológicos, que se opõem às misturas e processos que, aparentemente, não estão acabados, dos quais não conseguimos identificar a origem para os elementos que se fundiram nem o caráter heterogêneo desses elementos. O conceito teria origem em Plutarco<sup>53</sup>, quando exemplifica a união prática dos cretenses que, mesmo com ideias divergentes, uniam-se para combater o inimigo. Essa passagem de Plutarco “é rica em sugestões. Dela surge, em primeiro lugar, a ideia de reunião de ideias ou teses de origens não somente distintas ou heterogêneas, mas também divergentes, conflitantes entre si.” (CARVALHO, 1994, p. 68). Como os cretenses tinham uma péssima fama, o conceito passou a configurar como a união de dois ou mais perversos que não comungam de uma mesma ideia, mas se unem de maneira conjuntural para se opor a uma vítima. (*op. cit.*, 1994).

Carvalho (1994), amparado na referência de Plutarco, critica a ideia de Bastide (2000). Para Carvalho (1994), quando Bastide acreditava que “os negros disfarçaram os deuses africanos com a roupagem dos santos católicos” (*op. cit.*, 1994, p. 68), essa hipótese é diametralmente oposta à ideia de Plutarco, que “aponta para uma união “contra” o inimigo.” (*op. cit.*, 1994, p.68). Para Bastide, “era um processo de união “com” o inimigo”, um mimetismo com a cultura do dominador.” (*op. cit.*, 1994, p. 68). Ao longo da história se processaram grandes esforços em termos religiosos, relações de abertura e alteridade de uma religião para com a outra. Entretanto, com o passar dos anos, “observa-se, em praticamente todas as tradições, a manifestação de tendências, com maior ou menor intensidade ou duração, ao fechamento e à consolidação de um núcleo simbólico conservador, anti-sincrético” (*op. cit.*, 1994, p. 72). Aponta que, “no

caso do cristianismo, o Cristo é em si mesmo o seu maior símbolo auto-sincrético, sendo controlado não somente as reinterpretações do seu simbolismo, mas também as equivalências míticas formuladas a respeito da sua figura” (*op. cit.*, 1994,72).

Esse pode ser um bom exemplo relacionado com as tensões que se processam com os movimentos evangélicos ou essa unicidade pura de discurso sobre Cristo, que é denominado não sincrético, atacando o que é sincrético. Em nossa experiência em vários terreiros e templos, apesar dos aspectos heterogêneos existentes entre as religiosidades de matriz africana, percebemos o respeito e a alteridade entre os pressupostos teológicos divergentes entre elas. Assim,

[...] podemos dizer então que, por um lado, há uma espécie de história paralela – com convergências e divergências – entre a vida das ideias discursivas e a das ideias plásticas. Em alguns momentos, o que foi representado não passou de uma mera reprodução de um discurso que antes se havia feito canônico: em outros momentos, é a imagem que sugere uma expansão do campo mítico e simbólico que só alcançará sua contraparte discursiva mais tarde. E por trás desse complexo movimento de sincretismo está o exercício de controle imposto às ideias e suas imagens: é o modo como se constrói o cânon iconográfico que se torna crucial para se entender como se deu a “interpenetração de civilizações”. Essa questão se liga diretamente ao controle exercido sobre as imagens dos santos católicos certamente muito maior que o controle existente sobre as imagens de caboclos, pretos e velhos, exus, etc. (*op. cit.*, 1994, p. 81).

As imagens de Oduduwa Templo dos Orixás, se comparadas às imagens utilizadas nos candomblés, possibilitam perceber essa ausência de controle iconográfico de que nos fala Carvalho (1994). As imagens no Oduduwa Templo dos Orixás demonstram que, iconograficamente, elas estão vivas e em movimento. Nessa desenvoltura sincrética, retomam a aura de mistério, visto que, mesmo com uma descrição minuciosa, talvez não se encontre uma forma, um paralelismo claro e racional. Como podemos ver nas representações de Exu nos exemplos abaixo. Na figura 25, o orixá é apresentado todo em metal e com um caráter belicoso, com armas (lança e

tridente), em uma forma com nítida influência afro-brasileira, como as esculturas em metal de Mario Cravo Neto. A figura 26 é uma versão naturalista, segurando as suas cabaças e o seu porrete. Por fim, a figura 27 apresenta uma forma estilizada, portando apenas o seu bastão conhecido como ogó.



Figura 25- Representação de Exu no *Ilê Axé Bara Leji*, em Santo Antônio do Descoberto/GO. Fonte: Fotografia de Henrique Augusto Gabriel

Figura 26 - Representação de Exu no *Ilê Axé Bara Leji*, em Santo Antônio do Descoberto/GO. Fonte: Fotografia de Henrique Augusto Gabriel

Figura 27- Representação de Exu, Adebisi Akanji e Adesisa Nurudeen Adebisi, *Oduduwa Templo dos Orixás*, Mongaguá / SP. Fonte: Fotografia do próprio autor.

Como o sincretismo é dinâmico, devemos entender e estabelecer um valor e uma ligação com os postulados iconográficos. Podemos entender que, a partir de Osogbo, temos o início de uma jornada iconográfica em formação, que, apesar de instável, mantém alguns elementos reconhecíveis.

## Notas:

- 1- Segundo as autoras Dilma de Melo Silva e Maria Cecília Felix Calaça (2006, p. 51), “na literatura sobre o tema, encontram-se as denominações arte negra, arte afro-brasileira e afrodescendente. Inicialmente este trabalho considerará os três termos como sinônimos”. Adotamos, inicialmente, a mesma relação conceitual. Nos últimos anos, aconteceram algumas exposições significativas para debater o tema. Nos catálogos, encontramos textos relevantes que atualizam a discussão em torno da arte afro-brasileira. Algumas exposições foram fundamentais para reiterar a relevância que a produção artística ligada às matrizes africanas vem alcançando. O texto de apresentação do catálogo da exposição “Negros Índícios”, que aconteceu entre 7 de outubro e 17 de dezembro de 2017, na Caixa Cultural em São Paulo, analisa a trajetória da arte afro-brasileira no contexto da arte contemporânea no início do século XXI. (CONDURU, Roberto. Índices negros – entre o (in) visível e o futuro. In: CONDURU, Roberto. Negros Índícios: performance vídeo fotografia. Curadoria: Roberto Conduru. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017. p. 11-17.). A exposição contou com a participação de nomes como Dalton de Paula, Renata Felinto, Ayrson Heráclito, entre outros artistas importantes no cenário contemporâneo brasileiro no que diz respeito a obras desenvolvidas com performances, instalações, uso de vídeos e outros arsenais tecnológicos. Para uma visão mais diacrônica da produção, ver o texto de Claudinei Roberto da Silva, “Quem reagiu está vivo. Arte Afrodescendência: mapeando territórios”, no catálogo da exposição Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca (2016), com curadoria de Tadeu Chiarelli. (SILVA, Claudinei Roberto da. Quem reagiu está vivo. Arte Afrodescendência: mapeando territórios. In. CHIARELLI, Tadeu (org.). Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. Curadoria Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca, 2016. p. 27-36.). A exposição aconteceu no período de 12 de dezembro de 2015 até 27 de junho de 2016, na Pinacoteca de São Paulo. No acervo, obras de Mestre Valentim, Emanuel Araújo, Paulo Nazareth, entre outros artistas do século XIX, XX e XXI. Mas a exposição que teve mais visibilidade foi a Histórias Afro-Atlânticas, de 29 de junho a 21 de outubro de 2018. A exposição teve curadoria e textos de apresentação feitos por Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. Promovida por duas instituições culturais de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake, apresentou ao público mais de 200 artistas de países e períodos históricos diferentes. Além de núcleos mapeando vários momentos da produção artística promovida pela diáspora, as instituições editaram dois livros: o primeiro volume com as obras exibidas (PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (orgs.). Histórias Afro-Atlânticas: catálogo. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.1); e um segundo volume com uma antologia de textos fundamentais sobre os negros e a arte construída a partir das negociações promovidas pela diáspora (PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (orgs.). História Afro-Atlânticas: antologia. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.2). Esse grande evento foi um desdobramento de uma outra exposição

importante realizada em 2014, no Instituto Tomie Ohtake: Histórias Mestiças. A exposição também editou um catálogo (PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia Moritz. (orgs.). Histórias mestiças: catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014) e um livro contendo uma antologia de textos que refletem sobre a mestiçagem (PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). Histórias mestiças: antologia. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014). A curadoria ficou a cargo de Adriano Pedrosa e Lília Moritz Schwarcz. É importante destacar o valor das exposições em galerias ou museus como locais que demarcam, qualificam e dão visibilidade à arte da diáspora africana no Brasil.

- 2- Professor, dramaturgo e artista plástico.
- 3- Segundo a observação feita por Dilma de M. Silva e Maria Cecília F. Calaça (2006), os jesuítas que vieram para o Brasil tinham a intenção de difundir o catolicismo entre os nativos e os negros escravizados. Essa atitude teve como consequência a implantação da arte religiosa na segunda metade do século XVII como mecanismo de catequese. A mão de obra africana escravizada, oriunda de várias partes da África, devido às suas tradições culturais, tinha domínio do trabalho em bronze, ouro, ferro, metais diversos, o marfim e a madeira. Ver também a esse respeito: KELLY, Celso. Aleijadinho, o gênio mineiro. In. PEDRO, Manuel (org.). Arte no Brasil. São Paulo: Abril. 1979. vol. 1.p. 386-421. TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In. ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. vol. 1. p. 89-319. ACQUARONE, F. História da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939. GRAMMONT, Guiomar de. Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Nessa obra de Guiomar de Grammont, o texto é quase um manifesto, uma crítica à historiografia da arte brasileira e seu talento para o biografismo. Crítica à construção ilusória do indivíduo, do artista-herói e as representações que biógrafos e historiadores atribuíram ao Aleijadinho.
- 4- Apesar das transformações promovidas no Rio de Janeiro com o desembarque dos artistas franceses, a arte barroca e rococó perduraram. Alguns fatores foram importantes - o tamanho do território brasileiro, as condições dos sistemas de comunicação, a heterogeneidade econômica, a diferença entre as cidades do litoral e do interior, a topografia, entre outros aspectos – e demonstraram que o teor lusitano da arte colonial não foi substituído de maneira brusca, mas paulatinamente, pois, ao longo do século XIX, escultores, santeiros, mestres de obras e pintores continuaram trabalhando e produziram arte sacra em várias regiões do Brasil. Aprofundar a esse respeito em: TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. vol. 1. p. 89-319; TAUNAY, Afonso de E. A Missão Artística de 1816. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. (1º ed. 1956), que apresenta uma visão geral e biográfica dos artistas. Verificar também o catálogo da exposição Entre duas modernidades, que

- apresenta um bom apanhado da arte brasileira no século XIX, desde a chegada dos artistas franceses, e os desdobramentos do ensino acadêmico no Brasil: XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Entre duas modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes. Catálogo. Rio de Janeiro: Artviva, 2004; MARQUEZ, Luiz. O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In. ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira. São Paulo: Tenenge, 1988.
- 5- Chefiada por Joachim Lebreton, (ex-secretário de Institut de France), a Missão Artística Francesa foi integrada por vários artistas: Auguste-Marie Taunay (escultor), Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto) Charles-Henri Lavoisier e Louis Symphorien Meunier (discípulos e auxiliares de Grandjean de Montigny), Charles Simon Pradier (gravador de medalhas), Jean Baptista Debret (pintor), François Ovide (especialista em mecânica), François Bonrepos (escultor e ajudante de Auguste-Marie Taunay), Marc Ferrez e Zephyrin Ferrez (escultores e gravadores), Nicolas-August Taunay (pintor), Sigismund Neukon (músico) e os artífices Hippolythe Roy (carpinteiro), Jean-Baptiste Level (mestre ferreiro), Louis-Joseph Roy (carpinteiro), Nicolas Magliori Enout (serralheiro) e Fabre e Pelité (surradores de peles).
  - 6- Gravura feita em uma base de pedra desenhada com um lápis feito com tinta gordurosa ou com tinta oleosa. Quando o desenho é feito com lápis gorduroso, ele fica em relevo. Daí, mergulha-se a placa em uma substância ácida que atinge só as áreas que não ficaram protegidas pelo lápis. Realizado com a tinta oleosa, o desenho fica plano. Não permite a reprodução de muitas cópias, pois a nitidez do desenho desaparece facilmente.
  - 7- Ver sobre o conceito do estilo neoclássico na Europa: STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. No Brasil: SCHWARCZ, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Ver também: DIAS: Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.
  - 8- Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) foi um historiador da arte que questionou o modelo meramente biográfico da história da arte. É considerado um dos fundadores da teoria da história e teoria da arte. Estudou com afinco a história da arte grega, contrapondo o antigo e o moderno. Segundo Dana Arnold, Winckelmann “colocou a arte em seu contexto usando o máximo possível de fontes diferentes.” (ARNOLD, 2008, p. 52). Ver também: WINCKELMANN, J. J. Reflexões sobre a arte antiga. Porto Alegre: Movimento, 1993. [1755]; e também: \_\_\_\_\_ . Historia del arte de la Antigüedad. Madrid-Espanha: Akal, 2011. [1764].
  - 9- Essa possibilidade de trabalho no período colonial por parte de artistas negros e mulatos é ressaltada por José Roberto Teixeira Leite, pois “de qualquer modo é sabido que escravos – e, por conseguinte negros, pardos ou mulatos – foram numerosíssimos os que no período colonial se consagraram no Brasil às artes e aos ofícios, muitos chegando a galgar, através dessa prática, patamares mais elevados do edifício social.” (LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e

- mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII. In. ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 12-53.).
- 10- Pintor que atuou na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade de século XIX. Nasceu em Minas Gerais e faleceu no Rio de Janeiro. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, foi aluno de Debret. Pintou telas com cenas históricas e retratos.
  - 11- Surgiu em consequência das querelas entre dois grupos que se denominavam como “modernos”, que eram aqueles alunos que queriam a renovação do ensino na Academia, e os positivistas, que optavam pela manutenção metodológica do ensino e devoção ao cânone acadêmico. Entre os alunos “modernos”, estavam nomes que seriam importantes para a história da arte no Brasil, como Eliseu Visconti (1866-1944), Rafael Frederico (1865-1934), Fiuza Guimarães (1868-1949), entre outros. Do lado dos positivistas, Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e Décio Villares. Alguns professores apoiaram os modernos, como Rodolfo Bernardelli (1852-1931), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Zeferino da Costa (1840-1915). O debate não permanecia só no âmbito acadêmico, ocorrendo brigas e ataques físicos entre os oponentes. No auge dos desentendimentos, os modernos se retiraram da Academia e fundaram, no Largo de São Francisco, no centro do Rio de Janeiro, o Ateliê Livre. (LEITE, 1988).
  - 12- O estilo de Pedro Américo e Victor Meirelles é conhecido como romântico e acadêmico. O termo romantismo acadêmico apresenta princípios estilísticos gregários ao convencionalismo do academicismo e a liberdade, de certa maneira, do romantismo, já que compreende em si correntes e tendências opostas ou diferentes. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Monárquico: reações e transações. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, tomo II, vol. 5, 1970. [1960]
  - 13- Ver sobre o tema racial em: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Racismo no Brasil. São Paulo: Publifolha, 2012; GUERRA, Abílio. O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
  - 14- Desde o século XVII, os negros são, de alguma maneira, retratados. Assim fizeram os pintores seiscentistas de Mauricio de Nassau (1604-1679), como Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (c.1610-c.1666), até os artistas viajantes do século XIX. Ver também as imagens reproduzidas no livro A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899), de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Além de uma abrangente pesquisa visual, o livro aborda as várias técnicas utilizadas para a apreensão e registro dessas imagens.
  - 15- A pintura “A Mandinga”, de Modesto Brocos, é também conhecida com o nome de “Cena de Macumba” ou “Macumbeira”. Foi exibida, também, na Exposição Geral de Belas Artes, no edifício da Escola Nacional de Belas Artes, em 1895, recebendo elogio - “igualmente bem pintado e com muito caráter” - da crítica da época, publicado nas páginas do Jornal do Commercio, na edição de 1 de setembro de 1895. (NOTAS SOBRE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1 set. 1895, p.2.). Disponível em:

- [http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS\\_SOBRE\\_ARTE.\\_Jornal\\_do\\_Comercio%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro%2C\\_1\\_set.\\_1895%2C\\_p.2](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=NOTAS_SOBRE_ARTE._Jornal_do_Comercio%2C_Rio_de_Janeiro%2C_1_set._1895%2C_p.2). Acesso em 16 abr.2019.
- 16- As figas são um tipo de amuleto com a forma de uma mão fechada com o dedo polegar enfiado entre o indicador e o do meio, usadas para proteger contra o perigo, os espíritos maléficos e os maus agouros.
  - 17- As serpentes e cobras são consideradas animais votivos do orixá Oxumaré, nos terreiros de tradição iorubá. Entre os jejês, representa o vodun Dan. É uma divindade ligada às chuvas e à fertilidade do solo.
  - 18- No catálogo da exposição Para nunca esquecer: negras memórias/memórias, organizado por Emanuel Araújo (2002), encontramos a reprodução *fac-símile* do original da Revista Kosmos, Rio de Janeiro, ano 1, nº 8, 1904. Na edição Os africanos no Brasil (2008), o mesmo texto foi reproduzido no capítulo V, “Sobre vivências africanas – As línguas e as Belas-Artes nos colonos pretos”, p. 145- 162.
  - 19- Do ponto de vista antropológico, ver sobre determinismo biológico e geográfico em: LARAIA, Roque de Barros. Da natureza da cultura ou da cultura à natureza. In: LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 9-29. Do ponto de vista filosófico, determinismo seria “a opinião de que nada pode acontecer senão o que acontece, porque todo evento é o resultado necessário das causas que o precedem – que, elas mesmas, são o resultado necessário das causas que as precedem. O oposto é o indeterminismo.” (MAGEE, 1999, p. 228).
  - 20- É o “machado duplo, ou machado de gume duplo, tradicionalmente feito de madeira e ainda antropomórfico, revelando diferentes aspectos da vida heroica de Xangô.” (LODY, 2006, p. 195).
  - 21- Jean-Martin Charcot e Paul Richer eram médicos neurologistas franceses. Incluíam em seus estudos obras de artes. Outra grande influência de Nina Rodrigues foi um encarregado do Museu de História Natural da França, chamado Delafosse. Seu trabalho consistia em catalogar peças de arte recolhidas na África. Ver Nunes (2007).
  - 22- Oneyda Alvarenga, organizando postumamente os escritos de Mário de Andrade, não conseguiu encontrar a data da segunda leitura pública da sua conferência literária. (ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In. ANDRADE, Mario de. Música de feitiçaria no Brasil. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Pró-memória, 1983. p. 11-21).
  - 23- O despacho se concretiza na organização visual de alimentos (pipoca, doces, comidas feitas com azeite de dendê, farofa, etc.), bebidas (cachaça, vinho, espumantes, cervejas, etc.) e objetos (tecidos, velas, recipientes diversos, etc.), que podem ser colocados nas encruzilhadas, matas, cachoeiras, cemitérios ou ruas. Geralmente, é colocado em lugar aberto, ao ar livre. É organizado de acordo com as necessidades da divindade e da relação do cliente com as divindades, que podem ser Orixás (como no caso do candomblé) ou os espíritos dos mortos (como acontece na umbanda). Apesar de muitas vezes os despachos serem associados à magia e feitiçaria, sua

- função, dentro dos vários cultos de matriz africana, é muito mais plural. Ver Câmara Cascudo (2012) e Caccioatore (1977).
- 24- “Oferenda ou sacrifício animal, feito a qualquer orixá, no sentido primitivo”. Caccioatore (1977, p. 100); ver também: “ebó: oferta ou sacrifício cujo objetivo é remover ocorrências indesejáveis, prevenir contratas ocorrências e atrair o bem-estar. Designa também atos litúrgicos.” (SÁLAMI e RIBEIRO, 2015, p. 425).
- 25- O catálogo com os desenhos da exposição só seria lançado em 1983, nos 50 anos de comemoração da exibição dos desenhos. O catálogo foi patrocinado pela Funarte e Banco Crefisul.
- 26- A técnica da cera perdida é utilizada para fazer as esculturas em bronze. A forma é modelada em cera, sendo depois coberta com uma camada de gesso, barro ou qualquer tipo de material refratário. Através de um pequeno orifício, o bronze é derramado dentro do recipiente, derretendo a cera que escorre por um dreno, assumindo a forma por ela modelada. (MARCONDES, 1998).
- 27- Roger Fry (1866-1934) foi um crítico de arte, professor, conferencista e pintor inglês que renovou a teoria e a crítica de arte na Inglaterra. Trabalhou também como curador no Metropolitan Museum of Art, nos Estados Unidos, entre os anos de 1906-1910. Fundou as Oficinas Ômega, voltadas para a criação de objetos de uso cotidiano. Pintou telas abstratas e naturalistas no estilo dos artistas Bloomsbury, que consistia em uma associação informal de artistas, críticos e pintores que influenciaram de forma decisiva a vida cultural inglesa nas primeiras décadas do século XX. Além de Roger Fry, o grupo contava com a participação da escritora Virgínia Woolf (1882-1941), do crítico e teórico Clive Bell (1881-1964), entre outros. (CHILVERS, 1996).
- 28- Em 1938, Luís Saia (1911-1975) foi escolhido por Mario de Andrade para fazer uma inserção pelo Nordeste como pesquisador para o Departamento de Cultura, que era um órgão público mantido pela Prefeitura de São Paulo. Esse departamento havia sido fundado por Mário de Andrade com a intenção de promover pesquisas na área de folclore musical. Apesar de Luis Saia ter viajado para pesquisar música popular, seu interesse não se pautou apenas nas pesquisas musicais. Em um dado momento, ele se deparou com os “ex-votos” de madeira, figuras que não conhecia (os ex-votos são comuns na cultura popular brasileira desde o período colonial. São empregados como símbolos para demonstrar que um voto, graça ou pedido foi alcançado, sendo a peça produzida relacionada com o voto ou pedido). Recolheu várias peças nas capelas nos cruzeiros. No ano de 1944, encorajado pelo pintor Clóvis Graciano (1907-1988), publicou Escultura popular brasileira (1944), pela editora Gaveta, do próprio Graciano. Seu texto e as reproduções fotográficas se tornaram uma referência para os estudos sobre arte popular no Brasil, sendo considerado um estudo pioneiro sobre os ex-votos. (SAIA, 1974). Arthur Ramos, no seu artigo, menciona o texto de Saia, “como demonstrou num trabalho recente o escritor paulista Luís Saia, essas esculturas dos milagres refletem uma inegável influência da afro-negra

- revelável em muitos exemplos, como o corte africano de certos rostos prognatas.” (RAMOS, 1949, p. 206).
- 29- Mario de Andrade, que se mostrava um grande entusiasta da mestiçagem, publicou um texto sobre o Aleijadinho intitulado “O Aleijadinho e sua posição nacional”, no livro O Aleijadinho e Alvares de Azevedo (1935). Posteriormente, o mesmo texto foi publicado com correções feitas pelo autor e com o título alterado para “O Aleijadinho”, no livro Aspectos das artes plásticas no Brasil (1965). Esse texto foi fundamental para consolidar a figura de Aleijadinho, além de demonstrar o apreço e a defesa de Mário de Andrade da cultura mestiça. Critica os historiadores: “me espanta, mas é muito, ver a sinceridade mesquinha com que historiadores e poetas depreciam o mulato.” (ANDRADE, 1984, p. 15). Enaltece a obra de artistas mulatos: “os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a ‘maior mulataria’, se mostrando artistas plásticos e musicais.” (ANDRADE, 1984, p. 14). Diante do debate contemporâneo, a questão do mulato e da nacionalidade tem recebido muitas revisões, porém, para Mário de Andrade e para muitos outros modernistas, não só Aleijadinho, mas outros artistas mulatos são vistos como fundadores de uma arte essencialmente brasileira. Mário de Andrade sedimentou a imagem do herói barroco como um contraponto à arte acadêmica de tinturas francesa do século XIX. De certa forma, o modernismo brasileiro reinventou o barroco, atribuindo-lhe um senso de nacionalidade.
- 30- Ver QUERINO, Manuel. Os costumes africanos no Brasil. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 1988. [1938].
- 31- Fenomenologia “é uma abordagem filosófica, iniciada por Edmund Husserl (1859-1938), que investiga os objetos da experiência sem levantar o que poderiam ser questões irrespondíveis sobre sua natureza independente.” (MAGEE, 1999, p. 229).
- 32- Ver: JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. [1964].
- 33- Pontos riscados são desenhos feitos com giz no chão. Apresentam dinamismo compositivo e simbólico. Prática comum nos rituais de umbanda.
- 34- Abdias do Nascimento, em texto publicado em 1968, “A arte negra: museu voltado para o futuro”, reconheceu, logo no início do texto: “minha decisão de organizar o Museu de Arte Negra aconteceu durante a realização do 1º Congresso de Negro Brasileiro que o TEN promoveu no Rio em 1950, ao discutir-se a tese de Mário Barata sobre “A escultura de origem africana no Brasil”, reconhecendo que “o negro realizou na África e em parte da Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas”. O autor embrenhou-se pelas áreas geográficas e culturais africanas de onde vieram escravos para construir este nosso país. Menciona as diferenças que particularizaram a concepção plástica respectiva a cada área do continente negro e assinala três tendências predominantes: uma realista, outra geométrica e outra mais recente, a expressionista. Segundo Mário Barata, esta última talvez não passe de uma forma secundária, resultante do contato entre as duas primeiras. Concluiu seu texto lamentando a inexistência de um museu para o estudo e exame da “função que as peças de origem exercem na vida do grupo

- “racial” ou de toda a sociedade. (NASCIMENTO, 2019, p. 162-163). É interessante perceber que essas teses de Mario Barata já circulavam em 1950, antes da sua publicação em 1957.
- 35- Mario de Andrade, em texto publicado em 1935, no livro no O Aleijadinho e Álvares de Azevedo (Rio de Janeiro: R. A. 1935), intitulado “O Aleijadinho e sua posição nacional”, salientou a importância do artista e a relação deste com o caráter mestiço e mulato como aquele que subverte normas e cria algo original e não meramente um sistema de assimilação passiva. Em seu texto, Mário de Andrade disse espantar-se e “muito, ver a sinceridade mesquinha com que os historiadores e poetas depreciam o mulato” (ANDRADE, 1984, p. 15) e enfatizou a proeza da alteração dos padrões portugueses realizada pelos artistas mulatos, “mas abrasiando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura [...] mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo.” (ANDRADE, 1984, p. 42). A leitura que Mário de Andrade fez da obra do artista que burlava normas não estava em conformidade com as ideias de Mário Barata sobre os artistas mestiços e a tentativa de definir o que seria uma arte afro-brasileira.
- 36- Segundo Olga C. Cacciatore, o caboclo seria o índio que foi aculturado e civilizado, “mestiço de índio e branco” ou mesmo um “camponês de pele muito bronzeada. No genérico para espírito aperfeiçoado de ancestral indígena brasileiro, representando um orixá ou a si próprio, o qual ‘baixa’ nos candomblés de caboclo, macumbas, catimbós, terreiros de umbanda e outros com influência ameríndia.” (CACCIATORE, 1977, p. 74).
- 37- Conceito complexo e ambivalente, com leituras semânticas variadas no que diz respeito à análise da produção plástica. Porém, uma obra naturalista consiste, segundo Ian Chilversna, na “abordagem artística em que o artista procura representar os objetos tais como empiricamente observados e não segundo um estilo condicionado por preceitos intelectuais. Nesse sentido, a arte grega do período clássico é com frequência proclamada como a primeira arte genuinamente ‘naturalista’ e as produções da Renascença italiana são vistas como uma retomada do naturalismo. Aplicado a uma escola particular de pintura, o termo foi empregado pela primeira vez por Bellori (1672) a respeito dos seguidores de Caravaggio, numa referência a seu preceito de copiar fielmente a natureza, quer esta pareça bela ou vil.” (CHILVERSNA, p. 372-373).
- 38- Para Eliene Nunes, Clarival do Prado tinha uma intenção didática e educativa em seus textos. Nunes nos informa que o autor “publicou em jornais locais textos dirigidos ao grande público, mesclando as biografias dos artistas referidos com análises das obras a partir de sua resolução plástica. Trata-se de textos didáticos, cuja preocupação indisfarçada é com a formação e instrução de um fruidor capaz de apreciar os então artistas emergentes do ambiente cultural da cidade.” (NUNES, 2007, p. 114).
- 39- O autor destaca o papel de Luís Saia que observou “os ex-votos do Nordeste, esculpidos em madeira, que lhe pareceram sob influências da escultura africana” (VALLADARES, 2018, p. 26), demonstrando a originalidade da análise e a relação entre a tradição católica e a africana nas imagens populares. Menciona também os autores José Roberto Teixeira Leite (1930), que

- admitia uma arte “afro-americana” e José Valladares (1917-1959) que, em artigo dos anos de 1950, abordou as temáticas das obras, os materiais e o mercado dos artistas primitivos na Bahia.
- 40- O artista será aprofundado em termos iconográficos no subitem 2.2.7.
- 41- São espíritos de ancestrais africanos que foram escravizados no Brasil e “descem” nos adeptos da umbanda que, depois de processos iniciativos, podem receber nos seus corpos esses espíritos purificadores. São espíritos restritos aos cultos umbandistas realizados no Brasil. Ver Lopes (2005) e Caccioatore (1977).
- 42- Segundo Caccioatore (1977, p. 150), é “entrar no transe, “receber” o orixá ou a entidade, ser possuído por eles”. É comum, nos ambientes dos terreiros, dizer que “a entidade incorporou no médium” ou “o filho de santo está incorporado com um Caboclo”.
- 43- São tambores utilizados nos rituais e em vários momentos no candomblé, umbanda. Presenciei a sua utilização no culto tradicional iorubá realizado no Oduduwa Templo dos Orixás, em Mongaguá. Consiste em uma estrutura de madeira circular e oca, com a parte superior mais cilíndrica, adquirindo na parte inferior um formato de cunha. A extremidade com abertura maior recebe uma pele de animal estendida, presa e atarraxada com suportes de cordas, madeira e metal, que, além de prender a pele, serve para afinar o instrumento. São sustentados por estruturas de madeira ou metal, onde são encaixados permitindo a execução do músico. Podem ser tocados com as mãos e com varetas que recebem o nome de aguidavis. Apresentam três tamanhos diferentes: o maior é o RUM (mais grave), o médio o RUMPI (com registro médio) e o pequeno LÊ (agudo). Geralmente, são peles retiradas dos animais que foram oferecidos em sacrifícios e passam por rituais específicos antes de serem esticadas. Colhi a informação com alguns membros de um terreiro de candomblé em Brasília de que esses tambores são ligados e pertencem ao orixá Exu nos terreiros de candomblé de tradição iorubá. Servem para invocar os orixás, marcar os ritmos das músicas e também impulsionar as danças e, de acordo com as festividades, são ornamentados com tecidos diversos amarrados ao seu redor. Ver Cascudo (2005) e LODY, Raul e SÁ, Leonardo. O atabaque no candomblé baiano. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore / Instituto Nacional de Música, 1989.
- 44- É um instrumento musical utilizado no candomblé e no culto tradicional iorubá. Presenciei o seu uso em várias cerimônias no Oduduwa Templo dos Orixás, em Mongaguá. Segundo Caccioatore (1977, p. 265), consiste em “uma cabaça coberta com rede frouxa de fios de algodão, enfiados com búzios. De um lado, segura-se o cabo e do outro as pontas dos fios saídos da malha. Com movimentos de vai e vem, contrário, das duas mãos, obtém-se um barulho ressonante. Esse instrumento ainda é usado na África”.
- 45- É o local que funciona como um altar nos terreiros de umbanda, onde vários objetos sagrados são colocados, como os santos católicos, os orixás, as comidas votivas, velas, vasos com água e flores. Passou por inúmeras modificações e apresenta diferenças entre o candomblé e a umbanda: “antigamente era uma espécie de mesa coberta, onde ficavam os santos católicos para disfarce

- ante as perseguições policiais e, na parte de baixo, escondidos, os otás, vasilhas etc.” (CACCIATORE, 1977, p. 220). Ver também Raul Lody (2006).
- 46- Não é nossa intenção discutir conceitualmente o *kitsch*. Para aprofundar o assunto, ver: BROCH, Hermann. Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014. Ver também: MOLES, Abraham. O kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 47- Foi criado em Pernambuco. Estudou Filosofia na Universidade de São Paulo e Judaísmo na Universidade de Jerusalém. Na École de Hautes Études, em Paris, completou o seu doutorado. Sua tese abordou o pensamento e a religião na Babilônia. Seu interesse pela arte africana começou quando trabalhou no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Lecionou por dois anos na Universidade de Ifé, na Nigéria. Teve uma morte súbita em 1980, não finalizando o texto Arte Afro-brasileira. A bibliografia, por exemplo, foi acrescentada posteriormente.
- 48- É importante destacar que, nos últimos anos, seminários e debates têm sido realizados em torno do conceito de arte afro-brasileira, não sendo nossa intenção fazer esse mapeamento. Como o nosso recorte é histórico, procuramos textos que já foram debatidos e se inscreveram na recente história da arte afro-brasileira. Consideramos também dois textos importantes para o adensamento do debate sobre o tema: KABENGUELE, Munanga. Arte afro-brasileira: o que é afinal. AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 98-111; SALUM, Maria Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 112- 121. Além de Conduru (2007).
- 49- Para aprofundar o debate, ver: MAUPOIL, Bernard. A adivinhação na costa dos escravos. São Paulo: Edusp, 2017. [1943]
- 50- Ver mais sobre Susanne Wenger no capítulo 3.
- 51- Osogbo é uma cidade na Nigéria, capital do estado de Osun.
- 52- A primeira publicação que abordou o tema do sincretismo religioso no Brasil foi O sincretismo religioso no Brasil (1941), de Gonçalves Fernandes. Segundo Ferreti (2013), a publicação se aproxima de uma farta pesquisa jornalística, pela abordagem textual e pesquisa fotográfica. O segundo volume que abordou o tema foi o de Valente, em 1953.
- 53- Ver: PLUTARCO. Do amor fraterno. São Paulo: Edpro, 2019.

## Capítulo 2 - Iorubás: origens, Oduduwa e oralidade

*Os ingleses receberam sua civilização de Roma,  
os romanos da Grécia; a Grécia da Pérsia;  
a Pérsia da Caldeia; a Caldeia da Babilônia;  
a Babilônia e os hebreus do Egito; e os egípcios de Ilê – Ifé.*

F.A. Fabumi

Não é proposta principal do nosso estudo tecer detalhadamente a história dos iorubás. No entanto, é preciso abordarmos alguns pontos relevantes para o desenvolvimento do trabalho, pois esse solo histórico se constitui necessário para o entendimento dessa cultura que, devido à diáspora, difundiu-se em vários lugares das Américas. No caso brasileiro, na formação de terreiros de candomblé e umbanda, apresentou muitas implicações, principalmente na religiosidade e no que concerne aos espaços, à teologia e à produção de uma cultura material.

Dessa forma, buscamos apresentar um pouco do povo Iorubá, falamos de suas origens míticas/históricas, das consequências da colonização e de sua chegada ao Brasil, esboçamos um quadro geral para entender nosso objeto de pesquisa. Colaboraram para esse entendimento a apresentação de Babá King e dos motivos que o inspiraram para criar o Centro Cultural e o Templo do Oduduwa em Mongaguá. O propósito de Babá King, como veremos, foi criar no Brasil um ponto de referência para o culto dos Orixás da forma em que são reverenciados em sua terra de origem.

### 2.1. Sim, mas quem são os Iorubás?

Em Ribeiro (1996), encontramos que a ocupação da atual área correspondente à *yorubaland*<sup>1</sup> ou à terra dos iorubás foi efetuada por povos negros que habitavam as florestas do sul do Golfo da Guiné. Esses grupos se misturaram aos Hamitas, grupo étnico<sup>2</sup> e linguístico que vivia no sul do mediterrâneo e incluía, na mesma denominação, os grupos fulani e os líbios, instalados no norte da África. (FAGE; TORDOFF, 2014).

Em um dado momento, em ondas de migrações, esses grupos ocuparam as terras onde outros já viviam, mesclando-se com eles e dando origem não só aos iorubás, mas também aos igbos e hausas.

Para Meredith (2017), a mesma região teria sido ocupada por “povos nigero-congoleses no início do IV milênio a.C. e ia do rio Senegal, a oeste, até Camarões, a leste. A porção oriental era habitada por um subgrupo conhecidos como *benue-kwa*” (MEREDITH, 2017, p. 38). Esses autores demonstram que, desde tempos remotos, esse território de florestas e savanas do Golfo da Guiné já estava ocupado. William Bascom (1984) afirma que essa ocupação data do último milênio antes da era cristã, e que os grupos se miscigenaram com povos em movimentos migratórios oriundos da região do centro e nordeste africanos.

A terra dos iorubás é descrita por Sàlámì:

[...] ao classificar os acidentes geográficos da terra Iorubá, definem-se três regiões: ao sul, a região de deltas, penínsulas, pântanos e praias marítimas; ao norte, o cinturão, uma cadeia de montes rochosos e no centro, um aclave suave que atinge até 650 metros e forma, uma quase planície de terra avermelhada, rica em areia que, segundo consta, em era passada esteve submersa no mar. A costa é uma região úmida e chuvosa, com vegetação cerrada, rica em coqueiros. Na zona central há uma floresta densa com árvores sempre verdes, como iroko e orere (árvores sagradas) e outras de grande porte, como a tamarindo e o mogno, cuja madeira de lei pode quebrar um machado (SÀLÁMÌ, 1999, p. 15).

Nesse quadro natural, os povos que habitavam a região cultivavam, nas áreas de savana, milhete, sorgo e, nas partes das florestas mais ao sul, os inhames, o dendê, o quiabo, akee<sup>3</sup> e variados tipos de feijões (SILVA, 2011). Nos “atuais territórios de Gana e da Nigéria, onde existe uma interrupção da floresta tropical sem condições para o cultivo de cereais, houve uma tendência ao cultivo de vegetais que, provavelmente, deu origem aos inhames africanos.” (VISENTINI; RIBEIRO; PEREIRA, 2013, p.31-32).

Além desses produtos, havia o cultivo da pimenta, de alguns tipos de verduras, tomates, “obis” (noz de cola) e de frutas, como o abacaxi, a laranja e a banana. A habilidade e o conhecimento para o uso de ferro ampliaram a possibilidade da

fabricação de ferramentas, o que aumentou a capacidade de comercialização de produtos agrícolas desenvolvidos pelos camponeses. Além de grandes linhagens de artesãos, a forma de transmissão do conhecimento desses povos era de pai para filho, no trabalho com ferro, com o vidro e com as contas (SANTOS, 2017).

A África Ocidental foi de grande importância para o desenvolvimento de várias civilizações, desde muito antes da organização do calendário cristão. No século VI a.C., a civilização Nok ocupava a região e desenvolvia uma sofisticada arte estatuária. Nos séculos subsequentes, fatores internos (SILVA, 2011), como as formações de tribos, as disputas de poder, as relações comerciais e a expansão do islamismo, contribuíram, de forma salutar, para a construção cultural da África Ocidental e, em específico, para a criação de grandes reinos, como Songhai, Mali e Gana, na era cristã.

Os vários grupos das regiões florestais do Golfo da Guiné, os povos que, a partir do século XIX, se autodeterminariam iorubá, ocupariam a região da atual Nigéria, Benin e Togo, estabelecendo-se na região antes do primeiro milênio do calendário cristão. A organização política desses grupos que compartilhavam a mesma língua iorubá era em cidades-estados, com reinos independentes que mantinham uma prática comercial entre si, mas nunca chegaram a construir um estado unificado, como os Reinos Songhai, Mali ou Gana (OLIVA, 2005). Essas cidades-estados mantiveram, por longos séculos, comércios e intensos conflitos, porém, foi só no século XIX, que, apesar de guerras destruidoras, desenvolveu-se, em paralelo, um sentido profundo de identidade cultural. (FAGE; TORDOFF, 2014).

As comunidades aldeãs dinamizavam um sistema de trabalho, com um artesanato desenvolvido, além de uma urbanização bastante considerável da região, com centros urbanos como Benin, Ifé, Igbo e Kano. Saraiva (1987) salienta que esses grupos apresentavam dois tipos de organização política: um centralizado, como no caso dos reinos do Benin e Nupe, e o outro composto por várias cidades e povos com relativa independência, que, na tentativa de prover escravos para o mundo mulçumano, viviam em constante estado de atrito. Essa relativa independência, o atrito e o deslocamento de povos resultaram em uma cultura diversificada que, no campo religioso, proporcionou aspectos singulares no culto dos deuses.

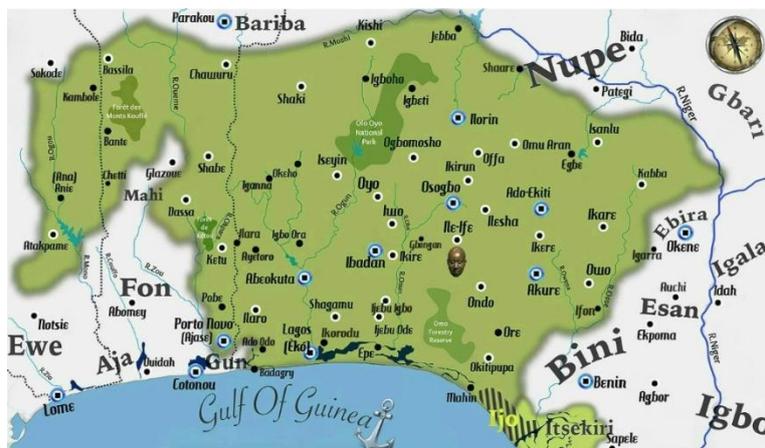


Figura 28 – Mapa das terras ocupadas pelos iorubás, conhecida como “Yorubaland”. Fonte: Barometer NG. Disponível em: <https://barometerng.com/yorubaland-initial-contact-with-islam-2/>. Acesso em 23 set. 2017.

### 2.1.1. Entre a mitologia e a história

A história política da *yorubaland* começa em Ilê Ifé<sup>4</sup> ou simplesmente Ifé, que se tornou uma das principais cidades-estados da África Ocidental. Considerada pelos Iorubás como o umbigo do mundo (SANTOS, 2017; SILVA, 2011; LOPES, 2011), ela se organizava em pequenas aldeias, com linhagens distintas e líderes definidos pela idade avançada ou por ligação com alguma ancestralidade importante. O que unia uma aldeia com um número significativo de população com outras aldeias menores e com baixa densidade demográfica era a crença compartilhada em um ancestral comum a todas elas, que poderia ser denominado como sendo o rei ou “o obá, etsu, onu, ovie ou qualquer nome que tomasse geralmente o homem mais rico do mini-Estado.” (SILVA, 2011, p. 476).

Entre os séculos IV e X, havia povoados que, tendo se desenvolvido ao longo das grandes rotas, adquiriram poder econômico. Assim, com o aumento considerável do intercâmbio comercial e cultural, de forma paulatina a aldeia se transformava em uma cidade-estado, tendo o poder de seu líder local ampliado com atributos sobrenaturais que legitimavam a sua sacralização e poder religioso. Nessas cidades-estados, os muros de barro eram erguidos como forma de proteção contra os inimigos e como maneira de proteger as populações que viviam no campo, sobreviventes da agricultura. Tais organizações administrativas encontravam, nos mitos, a sua história político-religiosa.

A personagem fundadora da monarquia dos iorubás corresponde à figura histórica e mítica de Oduduwa. Encontramos em Sàlámì (1999), Ribeiro (1996), Santos (2017), Lopes (2017), Oliva (2015), Ellis (2007), Jagun (2015), Silva (2011), relatos similares sobre Oduduwa, que mesclam sua história a um personagem histórico ao mesmo tempo em que apontam suas origens míticas. De acordo com Silva (2011, p. 179), “Oduduwa, filho e príncipe herdeiro de um dos reis de Meca, Lamurudu (ou Nmrod)”, teria tentado implantar, na teologia islâmica, o politeísmo, com um culto específico para cada divindade. Derrotado e perseguido, Oduduwa rumou, juntamente com sua gente, até Ilê Ifè, nas florestas do Golfo da Guiné, e fundou o seu reinado.

Esse mesmo relato inicial encontramos em Jagun (2015), que menciona que, a chegada de Oduduwa a cidade Òkèora, na *yorubaland*, liderando um grupo de imigrantes, encontrou a cidade em grande decadência. Instalado na cidade, reverenciou o rei local, o Àjàlà Owere, o Obàtàtá. Porém, devido a uma grande seca na região, Oduduwa e Àjàlà Owere, o Obàtálá, rumaram em direção a terras novas entre os rios Níger e Benue, com vales e montanhas generosas e água. Essa região

[...] era também um lugar estratégico, pois não ficava na rota das lutas tribais, nem era próximo demais dos belicosos ibos, estes mais a leste do Níger. Depois de tantas dificuldades, Obàtálá teria escolhido o nome da terra onde ergueriam sua morada Ilê Nfè (a morada permanente), de onde veio a contratação Ilê Ifé ou simplesmente Ifé. (JAGUN, 2015, p. 104).

Lopes (2017) ressalta ser Oduduwa, “o herói fundador do povo Iorubá”, tido como fundador de Ilê-Ifé entre os séculos IX e XII.” (LOPES, 2017, p.232). Ou seja, aqui aparece um dado importante, que situa a criação da cidade de Ilê-Ifé concomitante ao calendário ocidental medieval, localizando o personagem histórico no tempo e no espaço. Encontramos, também em Lopes (2017), Oduduwa referido como um príncipe oriundo do Antigo Benin e ligado ao povo edo.

Vários pesquisadores, como William Bascom (1984) e Robin Low (1973), concordam com a origem da cultura Iorubá em Ifé-Ilé, principalmente pelas escavações arqueológicas empreendidas por Léo Frobenius (1914). Outros pesquisadores que, ao

longo do século XX, trabalharam em sítios arqueológicos na região, descobrindo estatuetas e vestígios arquitetônicos na terra dos Iorubás, revelaram, “por meio dos testes com carbono 14, que suas origens remeteriam ao final do século IX ou início do século X.” (OLIVA, 2005, p. 157). O que fica evidente é que muitos autores apresentam o personagem histórico Oduduwa relacionado ao próprio mito fundador da cidade e da cultura Iorubá (SANTOS, 2017).

Apresentando outra hipótese, Ribeiro (1996) acredita que os Iorubás vieram do Oriente, onde se localiza Meca. Para o imaginário da época, entre os séculos IX e XV, tudo que vinha do Oriente só poderia ter vindo de Meca. Provavelmente, percorreram um longo caminho que passaria pelo Alto Egito ou Núbia. Segundo Ribeiro (1996),

[...] sendo súditos do conquistador egípcio Nmrod de origem fenícia, o teriam seguido em suas guerras de conquista, rumo à Arábia, onde teriam se estabelecido durante algum tempo; da Arábia teriam sido excluídos em virtude de praticarem cultos fundamentalmente pagãos, ou ainda, uma forma deturpada de Cristianismo Ocidental. (RIBEIRO, 1996, p. 87).

Sàlámì (1999 *apud* ATANDA, 1980) menciona que Oduduwa, o patriarca mítico do povo Iorubá, teria vindo de uma cidade pertencente ao Império Egípcio, tendo rumado para as terras Iorubás e encontrado inúmeros povoados. Porém, Sàlámì (1999, p. 17) destaca que “a explicação ancestral, entretanto, o apresenta como o primeiro ocupante de uma terra inabitada”. Ao mesmo tempo, essa mesma versão relacionada com a ancestralidade remonta ao embate com as populações pré-existentes, vez que, segundo Verger (1997), Oduduwa guerreara contra Obàtálá, o rei dos Ibos. É dito também que “Oduduwa (ou Oodua), *o grandioso que criou a existência*, e seu séquito de desbravadores teriam sido os sobreviventes de um dilúvio.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.17).

É ponto comum, então, nas narrativas míticas e entre alguns historiadores, que Oduduwa e os seus seguidores se estabeleceram em Ilé-Ifé. Nas disputas contra Obàtálá (conhecido no Brasil como Oxalá), saiu vencedor, sendo Oduduwa aquele que governou primeiramente Ilé-Ifé, o seu *ooni* (governante).

Assim, Oduduwa unificou as populações das pequenas aldeias em torno de Ilé-

Ifé, cidade sagrada para os iorubás e para os seguidores da religião dos cultos dos orixás. Ilé-Ifé seria o lugar onde o mundo começou e, ao mesmo tempo, o centro espiritual inicial. Depois da morte de Oduduwa, seus filhos dividiram o reino, criaram várias cidades, fragmentando e regionalizando o poder, estabelecendo a noção de um estado descentralizado. Para Jagun (2015, p, 173), Oduduwa seria “a cabeça da vida, de onde se desenvolve a existência e o destino”. Reinou com paz e, ao mesmo tempo, conciliou-se politicamente com várias tribos, desenvolvendo boas práticas comerciais, transformando Ilé Ifé em uma grande cidade e elo entre as áreas de savanas, de florestas e daquelas em direção ao litoral. Segundo a tradição oral, as cidades de Ijebu Odé, Ilexá, Ondó, Akê, Aruké e outras foram fundadas por filhos de Oduduwa e “quando vários reis invocam um antepassado comum – no caso, Oduduwa – há entre eles uma relação de irmãos.” (SILVA, 2011, p. 483).

Por volta do século XVI, com a decadência de Ilé Ifé, outras localidades emergiram, como a cidade de Oyó, que se transformou em um grande império iorubano entre os séculos XV e meados do século XIX. Muitos relatos afirmam que seu dirigente não descenderia diretamente de Oduduwa, mas de um ex-escravo de Oduduwa. Porém, a tradição oral apresenta Oduduwa como sendo o primeiro oni<sup>5</sup> e, na sequência, o seu filho “mais velho, Obalufom, e depois, seu filho caçula, ou neto, Oraniã. E depois por Obalufom II.” (SILVA, 2011, p. 484). Conta-se que Oraniã, o descendente de Oduduwa mais glorificado, depois de comandar Ifé, instalou-se no Benin, sendo o seu primeiro Obá (líder), tornando-se também o primeiro rei ou Aáàfin da cidade de Oyó. Jagun (2015) apresenta Oraniã como um filho de Ògum, que foi criado por Oduduwa. Em uma outra versão, apresenta o rei do Benin como um filho de Oraniã com uma mulher da região, que teve os filhos Ire e Efon Alaaye, considerados netos de Ogum e cultuadores do espírito ancestral do avô “de modo que *Ogum mejeje Ire* tornou-se uma expressão comum ali”. (SÀLÁMÌ *apud* FABUNMI, 1999, p.17).

Mesmo diante de tantos processos desarticuladores, tanto internos como externos, os iorubás, como ressalta Woortmann (1978), apresentam, como estrutura unificadora, a manutenção, através da oralidade, dos elos entre o pensamento histórico e o mítico, que se fundem e são difundidos em vários reinos, passando por várias cidades da *yorubaland* tanto no passado como no presente, e percorrendo os *candomblés* de

tradição nagôs no Brasil ou, em última instância, no Oduduwa Templo dos Orixás. Nesse longo percurso, percebemos a capacidade desses diversos reinos e cidades em se reconhecer culturalmente como iorubás, conjugando história e mito, onde “os mitos são mudados por necessidades históricas” (WOORTMANN, 1978, p.12) ou por contingência política, quando “os eventos históricos são absorvidos pelo mito.” (*op. cit.*, 1978, p.12).

O historiador Robert Smith (1969), conhecedor e estudioso da história dos líderes, dos reis e dos mitos da *yorubaland*, acredita que encontramos conexões para uma real existência dos personagens míticos. Como observa Oliva (2005), todas as pesquisas relacionadas com as dinastias e mudanças históricas teriam como núcleo catalisador a cidade de Ifé-Ilé, onde Oduduwa, como chefe, estabeleceu as estruturas da realeza.

Examinando o trabalho de historiadores que não compartilham da proximidade entre mitologia e história, citamos Robin Low (1973), que, com ressalvas, recorreu à tradição oral para edificar uma narrativa histórica sobre os iorubás. Para o autor, a par das fragilidades que a tradição oral dos iorubás possa apresentar, os trabalhos desenvolvidos por arqueólogos em Ilé-Ifé, os artefatos encontrados e os objetos com finalidades rituais e políticas atestam a importância de Ilé-Ifé como o primeiro local a instituir uma monarquia e realeza que, depois, se relacionaria ao culto dos orixás.

Tradição oral e história tecem assim suas pontes: as esculturas encontradas em vários períodos da história dos iorubás afirmam a importância dessas representações para o entendimento não só da cultura ou da arte, mas também atestando, materialmente, a possibilidade de existência de linhagens estabelecidas na trajetória desse povo.

A importância de Oduduwa como patriarca civilizador do povo iorubá e como mito os confunde constantemente. Associando o personagem histórico à divindade cultuada no Oduduwa Templo dos Orixás, vislumbramos que, além de ser o nome a identificar o templo, Oduduwa é a síntese e, ao mesmo tempo, a metáfora que estabelece uma ligação intrínseca entre o templo localizado no Brasil com o personagem/mito que deu origem aos Iorubás. Evidencia a tradição e o ajuntamento entre as práticas religiosas tradicionais que ocorrem na *yorubaland* e restaura a

importância de Oduduwa para os iorubás e o culto aos orixás.

Nas casas de matriz africana que visitamos, Oduduwa é pouco mencionado. Acreditamos que, de forma geral, ele não apresenta, nos terreiros de candomblés e de umbanda, qualquer manifestação para honrar a sua presença divina, se comparado com outros orixás, como Oxalá ou Xangô. Oduduwa é raramente lembrado, não possuindo um culto específico. Assim, através do Oduduwa Templo dos Orixás, sua imagem e importância são novamente reinseridas como personagem histórico e divindade que vêm se juntar a outros orixás cultuados no Brasil. Porém, como os iorubás não separam a noção entre personagem mítico e histórico no interior do seu imaginário e teologia, a presença restaurada no Brasil como orixá e mito fundador reivindica a presença de uma linhagem ancestral e tradicional, histórica e mítica, reestabelecendo a ligação com a origem mais primária dos iorubás, com o seu deus/personagem fundador.

Podemos considerar que Oduduwa Templo dos Orixás se constitui como um templo de Religião Tradicional Iorubá, que, enquanto teologia, se relaciona com o culto aos orixás já praticado aqui, porém apresentando peculiaridades, como um panteão bem mais amplo relacionado às divindades cultuadas, à organização espacial e aos rituais. Introduz, dessa maneira, outra alternativa para se cultuarem os orixás, sendo a sistematização do seu culto diferente de outras religiões de matriz africana praticadas no Brasil. Entre as singularidades, é a presença anual de grupos de sacerdotes e sacerdotisas iorubás praticantes dos cultos de mistérios iniciativos dos orixás na *yorubaland*, que, inserindo no Brasil contemporâneo essa modalidade, tornam o Oduduwa o templo difusor e irradiador de uma cultura e religiosidade iorubá expandida no contexto da contemporaneidade ocidental.

Os orixás chegaram ao Brasil por meio de mulheres e homens, que, no passado, encontravam-se na condição de escravizados. Trouxeram suas práticas religiosas e encontraram formas de dinamizá-las nas terras brasileiras, dando origem ao Candomblé e à Umbanda. Com o passar dos anos, muitos fundamentos foram perdidos e/ou transformados, muitos orixás esquecidos e mesmo práticas rituais diluídas. Dessa maneira, em Mongaguá, o Oduduwa Templo dos Orixás se transforma em uma mini-Ilé Ifé em terras paulistas, atuando como centro difusor de uma tradição ritual perdida, inspirando-se nos caminhos percorridos pelos ancestrais iorubás, e se posicionando no

contexto das religiosidades de matriz africanas no Brasil contemporâneo, da mesma maneira que se colocou seu ancestral Oduduwa quando fundou Ilé Ifé. Isto é, escrevendo mais um capítulo no tempo presente sobre a relação dos orixás entre as terras da diáspora e as terras brasileiras.



Figura 29 “Oduduwa” – Ilé Ifé / Nigéria. Fonte: Lac Lic Services. Disponível em <https://laclicservices.com/blog/oduduwa/>. Acesso em 10/3/2019.

Figura 30 – “Oduduwa” – Adébísí Àkànjí e Adébísí Nurudeen Adésísà, Oduduwa Templo do Orixás, Mongaguá / SP. Fonte: Fotografia do autor.

Diante da nossa convivência no Oduduwa Templo dos Orixás, podemos perceber que existe um grande respeito pelas concorrentes religiosas que, há mais de três séculos, aqui foram se assentando. A diferença a marcar é outra abordagem para o culto aos orixás, que se alinha com a figura mítica/histórica de Oduduwa, enfatizando, para os devotos de orixás ou não, aquilo que se processou historicamente na *yorubaland*.

### 2.1.2. Abeokutá, a cidade

A partir da realeza de Oduduwa, os seus descendentes se fragmentaram e se regionalizaram, porém, mantiveram a mesma linhagem, que é histórica e que se tornou

fator preponderante para consolidar as tradições locais, como nas cidades Ilé Ifé, Oyo, Ibadan, Osogbo e, no caso de Oduduwa Templo dos Orixás, as tradições que foram difundidas em Abeokutá.

Depois da morte do patriarca Oduduwa, seu reino foi dividido entre seus filhos, aos quais foi atribuída a criação dos vários subgrupos iorubá. Assim, coube a Ogum Funminire a fundação de Lagos e a Omonidé, mãe dos filhos de Oduduwa, a fundação de Abeokutá. A cidade de Abeokutá se integra, assim, à linhagem do patriarca Oduduwa. Como mencionado, a *yorubaland* era formada por vários subgrupos e etnias. Ao sul do Império de Oyó, se estabelecia a etnia Ègbá, composta pelos primeiros habitantes da região onde surgiu a cidade de Abeokutá. (SÀLÁMÌ, 1999).

O século XVIII foi conturbado e palco de mais de 60 anos de guerras durante as quais o povo Ègbá resistiu para manter sua independência mesmo achacado por secas e ataques belicosos. O nome “Abéòkúta” significa “embaixo da rocha”, pois os Ègbás se escondiam sob uma pedra contra os ataques estrangeiros. “A rocha a que se refere o nome da cidade é chamada Olúmo, cuja tradução possível é o “Senhor da Construção.” (JAGUN, 2015, p.190). Olúmo, para os Ègbá, é uma pedra sagrada, reverenciada e cultuada. É interessante observar que a importância da pedra Olúmo para a cidade de Abeokutá é tão potente que inspirou a criação de um Oriki (evocação) a ela dedicado. Olúmo, que protegia seus habitantes física e espiritualmente, é uma pedra-símbolo, que realiza a ligação entre o mundo natural e o espiritual. Para os Ègbás, diz o Oriki:

#### **Oriki Abéòkúta**

Abéòkúta ilu ẹgba  
 Ilu fi gbogbo ilẹ s’okuta  
 Okuta o wọn n’ile wa  
 Awa I’ omọ Olumọ  
 Abe Olumọ  
 Ibi a fio ri mọ si

#### **Oriki (evocação) Abeokuta**

Abeokuta, a cidade dos Ègbá  
 A cidade é cercada de pedras

A pedra é abundante em nossa terra  
 Nós somos filhos de Olumo  
 Embaixo da pedra Olumo  
 Onde nos escondemos (nas épocas de invasão)<sup>6</sup>

Nesse “Oriki”, as pedras que existem em Abeokutá são saudadas devido à sua abundância e, ao mesmo tempo, à sua capacidade infinita de proteção aos Ègbás.



Figura 31 – Cidade de Abeokutá, Nigéria. Fonte: Steemit. Disponível em: <https://steemit.com/myvillage/@flysky/my-village-photo-competiton-3-sbd-open-for-all-register-today>. Acesso em 28 dez. 2019.

Em decorrência dos ataques constantes do daomeano Rei Gezo, as 153 aldeias espalhadas no vale do rio Ògún se uniram e edificaram núcleos regionais. Ibadan e Abeokutá desempenharam um papel decisivo como novos centros povoadores e fonte de atração para migrantes de várias partes das terras dos iorubás. Fage e Tordoff (2014) destacam que, conquanto esse momento tenha apresentado novas possibilidades para dinamizar a economia da região, a política era caótica, principalmente nutrida com guerras e conflitos entre grupos étnicos incentivados pela disputa e controle da venda de

escravos. A despeito de todos esses problemas, os vários grupos iorubás mantinham uma coesão étnica e propósitos culturais comuns. A cidade de Abeokutá “era dotada de um governo republicano como refúgio para os iorubás do Sul que fugiam de um modo geral das guerras.” (FAGE, TORDOFF, 2014, p. 356).

Segundo Jagun (2015), os conflitos que assolaram a região promoveram o deslocamento de um contingente populacional que elevou Abeokutá à condição de cidade e, nela, o líder dos Ègbás teve habilidade para construir um poder hegemônico por um longo período, mantendo uma boa política com a presença de representantes britânicos, missionários anglicanos e com a igreja católica, que ali fundou uma de suas principais sedes na África.

Em fins do século XIX, Abeokutá ou “Egbaland”, independente em 1893, e Lagos se tornaram as duas cidades mais importantes do Sudeste da *yorubaland*. Santos (2002) relata que a origem de Abeokutá se arrola também com outro grupo étnico conhecido como Ànàgò, um subgrupo iorubá “saído da área de Ifé e tendo fundado em seguida diversos povoados na província de Abéòkúta.” (SANTOS, 2002, p.29).

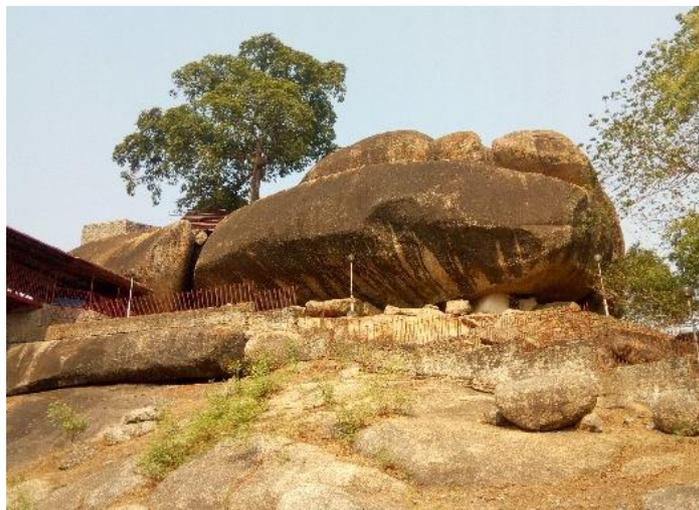


Figura 32 – Pedra Olúmo, Abeokuta, Nigéria. Fonte: TravelFeed. Disponível em: <https://travelfeed.io/@gandhibaba/a-visit-to-olumo-rock-abeokuta-nigeria-travel-photography>. Acesso em 28 dez. 2019.

Asiwaju (2011) destaca que o Daomé (Danxome), depois de se tornar um reino independente (1820), promoveu frequentes invasões nas terras dos iorubás, no decorrer do século XIX. A ascensão ao poder do Rei Gezo, que governou o Daomé por um longo

período (1818-1858), provocou a reorganização interna da *yorubaland*. Com uma administração bem mais centralizada que os vários grupos iorubás (ASIWAJU, 2011, p.825), Gezo mantinha uma economia estruturada fortemente no tráfico de escravos, mais tarde desestabilizada pelos movimentos abolicionistas. Mesmo enfrentando essas resistências, Gezo manteve lucrativo comércio de escravos com os portugueses. Seu poderio é atestado por Meredith (2017):

[...] em 1851, Gezo, o rei do vizinho Daomé, decidiu conquistar Abeokuta, demonstrando sua capacidade militar com um desfile de um exército de 16 mil soldados pelas ruas da capital Abomei. Entre as tropas exibidas havia um contingente de 6 mil mulheres conhecidas pelos europeus como Amazonas. Os reis do Daomé as usavam como guarda-costas reais desde o século XVIII, mas Gezo tinha expandido seu papel, transformando-as em força de combate formidável. (MEDERITH 2017, p. 231-232).

Os Ègbás de Abeokutá, informados sobre as intenções de Gezo, armaram-se com suprimentos e munição e, diante do iminente ataque, conseguiram expulsar os daomeanos. As investidas não eram só uma estratégia de proteção do reino, mas uma caça constante de homens a serem vendidos como escravos. Entre o período de 1850 e 1860, as estratégias de ataques tinham como foco o recém-formado “Estado ègbá-iorubá.” (*op. cit*, 2011, p.826). A tensão atingiu o auge quando os ègbás aumentaram a força das suas potências militares e a sua influência política até na região oeste da *yorubaland*. Assim,

[...] o confronto travado na cidade awori de Ado-Odo, em 1844, e a derrota final do Daomé, estariam à origem de futuros rancores. Conquanto as duas ofensivas lançadas diretamente pelo Daomé contra Abeokuta, em 1851 e 1864, tenham se saldado por retumbantes derrotas, a expedição punitiva conduzida contra os egbados, aliados dos egba, desdobrou-se, em 1862, na destruição de Isaga e na devastação da região circundante. As incursões daomeanas nos territórios ioruba do alto-Ogum manter-se-iam durante os anos de 1880 e o início dos anos de 1890, não cessando realmente senão após a derrota imposta ao reino pelos franceses, em 1892. (ASIWAJU, 2011, p.826).

Esses conflitos, ao longo do século XIX, entre o Daomé e a parte oriental da

terra dos iorubás, além da redução populacional, impuseram às populações a condição de homens e mulheres escravizados e vendidos para os campos de algodão e açúcar do Novo Mundo. Os territórios dos iorubás, destruídos e com a população reduzida, não ostentavam mais seu esplendor anterior ao século XIX presente nas suas cidades-estados - “a própria antiga capital Oyó e outras, como Igbobo, Ikoyi, Igbon, Iresa, Oje foram destruídas. Mais além, a mesma sorte abateu-se sobre outras cidades iorubás, como Sabe, Kétu, Owu.” (ASIWAJU, 2011, p.827). Os conflitos devastadores explicam “estas ‘cidades em ruínas’, observadas em país Iorubá pelos viajantes do século XIX.” (*op. cit.*, 2011, p.827). Diante desse quadro, um intenso êxodo populacional oriundo da região norte devastada se direcionou e impulsionou a criação de novos e inúmeros estabelecimentos ao sul, como foram os casos das cidades de Ibadan, Abeokutá, Okeadan, Aiyede, tornando essas localidades, outrora desabitadas, regiões de densidade populacional significativa no final do século XIX.

Meredith (2017) apresenta também outro dado relativo à formação de Abeokutá: a “cidade havia se tornado um destino para centenas de libertos iorubás baseados em Serra da Leoa que queriam voltar para *Iorubulândia* e apelavam à sociedade Missionária para se juntar a eles” (MEREDITH, 2017, p.231, grifo meu). Os missionários ingleses viam que aquela região poderia ser um polo de difusão do cristianismo que, mais tarde, se irradiou por toda a África. Meredith (2017) destaca que os missionários em Abeokutá conviveram com conflitos intermináveis. É importante avultar que, em meados do século XIX, os ingleses, dominando toda a região oeste da *yorubaland*, implantaram as suas divisas culturais. Como salienta Brunshwig (1974), a doutrina de Paul Leroy-Beaulieu, teorizada na segunda metade do século XIX, propunha que

[...] uma colonização baseada em quadros de pessoal e em capitais, em técnicos que ensinariam aos habitantes do país os processos modernos de aproveitamento da terra, construiriam estradas, vias férreas, barragens, introduziriam culturas novas e a pecuária racional. A fome desapareceria, as doenças recuariam. As populações, progressivamente instruídas, se organizariam, gozariam de uma autonomia interna semelhante à dos domínios britânicos, teriam seus governos, suas alfândegas, seus exércitos. (BRUNSHWIG, 1974, p. 22).

Essas observações coloniais não valorizam as culturas e as estruturas sociais locais, “cuja colaboração era tida como certa” (BRUNSCHWIG,1974, p. 23) para a implantação da civilidade. Na certeza de que a civilização estava no Ocidente, qualquer outra parte da África, incluindo a terra dos iorubás, aspiraria a se elevar para absorver e perpetuar essas benesses civilizatórias.

Por outro lado, a maneira como os daomeanos dinamizavam o sistema de escravidão encontrou, em contrapartida, a organização identitária dos iorubás. O fato é que, entre os séculos IX e XVI, desde o aparecimento de Ilé Ifé como potência e o próprio Império de Oyó, consolidaram-se determinadas práticas culturais que iam desde o tipo de administração, organização política, relações sociais, econômicas (como o comércio, agricultura), ao uso da linguagem, às práticas religiosas, às narrativas históricas e míticas comuns. Porém, só em meados do século XIX, os Iorubás passaram a se reconhecer enquanto grupo e cultura. Assim, a colonização britânica e a implantação de estruturas políticas, as relações comerciais com outras partes do mundo e a presença dos missionários anglicanos alavancaram, de certa forma, a identificação de grupos distintos, como Ègbá, Ijebu ou Ijexá, como sendo Iorubás.

Para Pierre Verger (2002), “o termo ‘ioruba’ parece ter sido atribuído pelo Haussa exclusivamente ao povo de Oyó (VERGER, 2002, p.15), como uma forma de reação ao avanço do islamismo adotado por povos vizinhos da região, como os Haussa. É importante observar que a região, desde a Idade Média, convivera com a presença árabe e mulçumana expandindo-se em direção às florestas do Sul. Ao mesmo tempo, o islamismo vinha sendo adotado por vários grupos étnicos que eram entrepostos das rotas comerciais. A partir do século XVI, a presença islâmica passou a concorrer com a presença intensa de vários povos europeus que montaram e estruturaram o sistema moderno de escravidão. Assim, desde os séculos XIX e XX, a presença inglesa se tornou sistemática na terra dos iorubás, e os missionários sentiram a necessidade de sistematizar um alfabeto e organizar um sistema educacional para a tradução e a leitura da Bíblia de acordo com os preceitos do anglicanismo.

Verger (2002) relata que Samuel Ajayi Crowther, oriundo do reino de Oyó, havia nascido em Oxogum. Vendido como escravo em Lagos pelos Fulani, foi liberto por grupos britânicos de missionários que reprimiam o tráfico de escravos. Estudou em

Serra Leoa, depois, na Inglaterra, e quando retornou a *yorubaland*, na posição de bispo anglicano, redigiu seu *Vocabulário Iorubá* (1852). No ano de 1830, auxiliou o Reverendo John Raban a publicar um vocabulário denominado como “eyo”, segundo o qual a palavra iorubá denominava um grande país que era constituído por cinco regiões: Oyó, Egbwa, Ibarupa, Ijebu e Ijexá. A partir da sua formação educacional, o catequista iorubá Samuel Ajayi Crowther se dedicou, de maneira intensa, a traduzir a Bíblia para o iorubá, formatando o dicionário iorubá-inglês.

Verger (2002) destaca que, na literatura anterior ao século XIX, em relatos de viajantes e mapas antigos, a região era conhecida como “Ulkumy”. Nos anos 1730, a denominação “Ulkumy” é substituída por “Ayo” ou “Eyo”, numa clara alusão a Oyó, sendo que o termo iorubá “efetivamente chegou ao conhecimento do mundo em 1826, através de um livro de Capitão Clapperton”, tendo sido “encontrado em manuscrito, em língua árabe, trazido por ele do “Reino de Takroor (atual Sokoto).” (VERGER, 2002, p. 14). Em fins do século XVIII, os povos daquela região eram também chamados de nagôs. Os termos “nagô”, “ango” ou “inango”, como referência aos futuros iorubás, foram encontrados nas “correspondências dos comandantes dos fortes ingleses, franceses ou portugueses de Uidá, sem substituir, entretanto, o ‘Ayo’ ou ‘Eyo’.” (VERGER, 2002, p. 13). Como menciona Santos (2002)

[...] da mesma forma que a palavra *Yorubá* na Nigéria, ou a palavra *Lucumi* em Cuba, o termo *Nagô* no Brasil acabou por ser aplicado coletivamente a todos os grupos vinculados por uma língua comum – com variantes dialetais. Do mesmo que em suas regiões de origem todos se consideram descendentes de um único progenitor mitológico, *Odùduwá*. (SANTOS, 2002, p. 29).

Como Santos (2002), Verger (2002) também assinala o esforço para unificar culturalmente diferentes regiões em torno do conceito de iorubá, reforçando o orgulho pessoal e a ligação com as suas origens e tradições. Todavia, esse espaço não minimizou as rixas entre determinados grupos. Mesmo com a passagem do tempo, elas não se aplacaram, “pois, cada um desses grupos prefere ser Ègbá, Ifé, Ijebu ou Ijexá a ser Iorubá.” (VERGER, 2002, p. 15).

De certa maneira, em nossa experiência nos últimos quatro anos no Oduduwa

Templo dos Orixás, pudemos verificar que o culto aos orixás na *yorubaland* desenvolveu nuances bastante significativas em cada região, o que pode ser relativo à importância que o orixá ocupa no panteão ou aos procedimentos que determinam a forma do seu culto. Essa diversidade chegou aos candomblés brasileiros. Assim, torna-se fundamental, para o pesquisador, entender a diversidade da *yorubaland* e mapear a qual região o terreiro se vinculou, sua origem iorubana, para compreender seus fundamentos e práticas religiosas.

No nosso caso, a prática professada e a concepção cosmológica estão completamente conectadas com a cidade de Abeokutá, cidade de onde veio o Babá King, seu principal sacerdote. Por essa razão, faz-se necessário entendermos, historicamente, a região dos iorubás e a “diversidade na unidade” a ela atrelada como meio para uma melhor compreensão da concepção teológica do Oduduwa Templo dos Orixás.

O culto aos orixás e aos seus ancestrais demonstrou, ao longo do tempo, resistência, pois, historicamente, teve que administrar uma convivência que ora esbarrava na expansão do islamismo, ora no cristianismo anglicano:

[...] os próprios missionários começaram a acreditar que a igualdade potencial de todos os homens perante Deus não significava que os negros convertidos pudessem ser aceitos como cristãos responsáveis segundo o modelo europeu. Por volta de 1864, Henry Townsend, o pioneiro da ação missionária em Abeokuta, opôs-se à designação de Crowther para bispo argumentando que os africanos tinham reconhecido que os europeus eram dotados de um talento especial para ser empregue em benefício dos mesmos africanos. Por altura da morte de Crowther em 1891, os africanos estavam a ser corridos dos mais altos cargos da igreja e do estado na África Ocidental. Ninguém acreditava nas suas tentativas de adaptar as suas sociedades, às novas condições, os novos senhores preferiam tratar directamente com *selvagens ignorantes*. (FAGE, TORDOFF, 2014, p. 363-364).

Ou seja, a convivência entre negros e brancos não era pacífica. Assim, no momento em que a cidade de Abeokutá se firmava como centro econômico, político e cultural, processava-se também, em toda a *yorubaland*, não só uma reação ao avanço do

cristianismo e das práticas administrativas britânicas como uma formação identitária iorubá, mesmo que essa identidade fosse controversa em toda a *yorubaland*. As práticas religiosas tradicionais disputavam espaços entre si devido à regionalização dos cultos dentro da própria *yorubaland* e também contra outros imperativos do cristianismo na presença intensa de missionários que sistematizaram a língua iorubá para efetuar a catequese anglicana.

Os conflitos e as guerras recompuseram a sociedade como um todo com novas estruturas de governo. Os monarcas outrora dominantes em terras iorubás deram lugar aos guerreiros. Os obás ficaram enfraquecidos, sendo substituídos por chefes militares conhecidos como “balogun.” (ASIWAJU, 2011, p. 828). Em Abeokutá, ocorreu a criação de uma federação, liderada por Sodeke, que implementou novas formas administrativas de caráter independente, com forte influência do sistema administrativo britânico. O poder dos reis, sensivelmente abalado, abriu caminho para a imposição de uma estrutura social nascida e adaptada do modelo britânico. Essas transformações se agravaram por uma nova configuração migratória impulsionada por guerras, que tiveram por consequência uma significativa modificação cultural. Assim, no interior do século XIX, num período tão turbulento, grupos oriundos da *yorubaland* chegaram ao Brasil. (SANTOS, 2002; JAGUN, 2015).

Com as intervenções inglesas e os conflitos internos, as ações tornaram-se cada vez mais agressivas por parte dos ingleses que, em 1893, implantaram o protetorado da Costa da Nigéria; em 1900, conquistaram o Reino do Benin (1901); e, posteriormente, promoveram a criação do protetorado do Sul, causando a decadência dos iorubás no domínio político. (JAGUN, 2015). Porém, a religiosidade e os costumes foram mantidos e chegaram ao Brasil. Esse quadro histórico foi fundamental para o desenvolvimento dos candomblés de tradição nagô ou iorubá na Bahia.

### **2.1.3. Os Iorubás e o Candomblé**

Na formação dos circuitos do tráfico negreiro que ocorreu entre os séculos XVI e XIX (DORIGNY, GAINOT, 2017), o primeiro circuito foi o do Atlântico Norte, a

base do sistema negreiro europeu. Saíam da Europa, percorriam as costas da África comprando os escravos, e os direcionavam, posteriormente, para as Américas, onde eram vendidos. Em seguida, os navios, munidos de produtos coloniais, retornavam à Europa. As transações utilizando moedas eram escassas, pois pagava-se tudo com mercadoria.

O segundo circuito, o do Atlântico Sul, foi realizado como se existisse uma linha reta imaginária entre a África e as Américas. “Os navios partiam do Brasil, em direção a Luanda, Porto Novo ou Uidá” (DORIGNY, GAINOT, 2017, p.28), levavam produtos locais trocados na costa africana e compravam cativos de guerra para serem vendidos na condição de homens escravizados no Brasil.

O terceiro circuito era formado pelo comércio no Oceano Índico, onde os homens escravizados eram comprados nas regiões costeiras da África Oriental e Madagascar. É importante ressaltar que todas as grandes potências europeias da época participavam do sistema de tráfico de escravos: Portugal, Inglaterra, Espanha e França se destacaram. (DORIGNY, GAINOT, 2017).

A grande parte dos Iorubás que chegou ao Brasil, no século XIX, veio de cidades como Oyó, Abeokutá, Lagos, Ibadan, Kétu, entre outras localidades. Um dos motivos foi a derrota de Oyó pelos exércitos mulçumanos e fulanis, no ano de 1830. Desse abalo, surgiu um grande número de homens que pertencia ao exército de Oyó e que foi capturado e transformado em prisioneiros e enviados ao Brasil como homens escravizados. (JAGUN, 2015).

Os africanos eram aproveitados, no Novo Mundo, nas grandes plantações e monoculturas, pecuária, metalurgia, sendo as regiões do Caribe e do Brasil as que mais os receberam. No caso do Brasil, o tráfico chegou ao apogeu no século XIX, entre os anos de 1830 e 1840. Além dos portugueses e outras nações europeias que dominavam esse tráfico, existia também a influência de vários atravessadores, os “pombeiros”. Tratava-se de um grupo composto por mestiços, ex-escravos que tinham livre trânsito e que buscavam gente escravizada no interior para vendê-la nas feiras, nas costas africanas. Eram africanos aportuguesados. (SOUZA, 2012). Não só o comércio interessava, mas também o controle da costa, mediando o tráfico e o comércio de

escravos. No final, os Jejês das regiões do Benin, Daomé, Mahi, Sogbô e Heviossô, juntamente com os Iorubás, compuseram os capítulos finais do sistema de escravidão. (DORIGNY, GAINOT, 2017).

Santos (2002), Souza (2012), Santos (2017) e Rodrigues (1964) destacam que a relação entre a região costeira da atual Nigéria e do Benin (antigo Daomé) com o Brasil foi de violência e, ao mesmo tempo, de trocas culturais. À medida que tantos africanos chegavam ao Brasil, outros conseguiam retornar para vários pontos da África em situações diversas:

[...] nessas zonas costeiras, os imigrantes estabeleceram-se em comunidades, evitando, portanto, as entradas pelo interior, com exceção dos que integravam os grupos Yoruba e Haussa, que se instalaram não só em Lagos, mas também em cidades do interior, como Abeokuta. Muitos imigrantes tinham sido “negros de ganho” no Brasil, ou seja, escravos que viviam nas cidades, exercendo livremente uma profissão (pedreiro, marceneiro, calafate etc.) e dividindo o ganho com os senhores. (RALSTON; MOURÃO, 2011, p. 883).

Esse tipo de relação produtiva interferiu intrinsecamente nos desdobramentos culturais entre a *yorubaland* e o Brasil. Por mais que tenham retornado à África ocidentalizados, as profundas influências culturais eram percebidas em várias instâncias da vida cotidiana. Verger (1997) aponta que, quando os missionários católicos chegaram ao Golfo da Guiné, perceberam o respeito que existia pela religião adquirida no Brasil e, em paralelo, a dedicação aos antepassados africanos. O padre Latife, por exemplo, acrescentava que os “brasileiros só eram cristãos porque tinham sido batizados, o que não os impedia de invocar as divindades negras.” (RALSTON, MOURÃO *apud* VERGER, 2011, p.892).

Do lado de cá, o movimento religioso dos iorubás se intensificava no Brasil entre a segunda metade do século XIX e início do século XX. Junto com os seus segredos ocultos, esses homens e mulheres traziam consigo produtos, como cauris (búzios), nós de cola (obi), sabão da costa, objetos em madeira utilizados nos cultos, panos da costa, óleo de palma e azeite de dendê. (RODRIGUES, 2008). Desse movimento, conforme assinalam Ralston e Mourão (2011), vários tipos de produtos

sacros chegaram e, paulatinamente, foram reformulados no Brasil. Esse comércio de produtos, à medida que o tempo passava, foi-se intensificando, devido principalmente ao aumento do número de devotos. Fausto (1997) destaca que nenhum tema promoveu tantas controvérsias como aquele ligado à travessia do Atlântico ou do Atlântico Negro, desde o debate relacionado à distinção pela cor da pele, nacionalidade, tempo de vida no país de origem, quanto o relacionado aos homens escravizados que trabalhavam nas fazendas e que tinham liberdade para produzir gêneros alimentícios usados para o seu sustento e para a venda em mercado (FAUSTO, 1997). Na visão de Fausto (1997), nas cidades, esses pequenos camponeses e os escravos alforriados ajudaram a movimentar a cultura africana no Brasil e, em última instância, na Bahia, com assimilação também da cultura europeia.

Os africanos escravizados e depois libertos dos quais nos fala Fausto (1997) encontram apoio no relato de João José Reis: “na antevéspera do Natal de 1858, um grupo de africanos libertos se reuniam num batuque no bairro da Cruz do Cosme, periferia de Salvador. De repente, a casa foi cercada pela polícia e invadida; pessoas foram presas e objetos cerimoniais de Candomblé apreendidos.” (REIS, 2008, p.21). Segundo Reis, no desenrolar dos acontecimentos, um agente da alta hierarquia questionou o ataque realizado por pura perseguição, visto que a região do bairro da Cruz do Cosme era rural e “tinha em suas roças um grande número de africanos libertos que viviam da lavoura.” (REIS, 2008, p.23). Nessas roças, as comunidades mantinham as tradições alimentares próximas de suas origens, cultivando inhames para consumo e venda. Essa prática foi apresentada por Fausto (1997) e Reis (*apud* GOMES, 2008, p.23) como um tipo de roça com composição de bairro, como um “campo negro”, local marcado por conflitos ou competições, mas também por trocas, negociações e solidariedade daqueles grupos que se estruturavam dividindo-se entre a prática de uma agricultura de subsistência compartilhada com a venda do que era colhido nos pequenos mercados da cidade.

Para Hall (2017, p.199), “durante o século XIX, a maioria dos iorubás, listados como nagôs, acabou na Bahia”. Os iorubás que apareciam nos documentos portugueses e franceses do século XIX como nagôs apresentavam entre si “laços religiosos antigos” (HALL, 2017, p.199), como os Jejê (conhecidos também como fon, Daomé, arara, ajá,

mina-popó ou, simplesmente, como mina). Esses laços antigos, segundo Hall (2017), se referem a cultuar os mesmos deuses ou, senão, as mesmas divindades próximas.

A presença dos iorubás e a proliferação de vários Candomblés em Salvador no século XIX demonstram, no caso de um pequeno texto, irônico e depreciativo das ações dos adivinhos, sua presença e o desentendimento que os grupos dominantes tinham de sua cultura:

### **A presença de Ifá ou Fá na Bahia**

Munido de seu Fá e mais preparos,  
Ei-lo transplantado o limiar da salla;  
Logo que o chefe o vê, se levantando,  
Com respeito acento assim lhe fala:

Mandei-o chamar papae,  
Para você adivinhar,  
Quem acção tão desumana  
Foi capaz de praticar

O preto revestiu-se de ar grave,  
A pele de carneiro estendeu,  
Tomou seu ojá e o mocan,  
E um pouco de eipon bebeu.

Passou a mão na testa meditando,  
O Changô invocou;  
Metter na mão do chefe dois obis  
E o Fá semeou.

Depois de bem cumprida meia hora  
De milongas disse o preto  
Que declara quem era,  
Porém em um lugar secreto

E o que lá se passou entre os dous  
Ninguém pode saber;  
O caos é que logo  
A três homens mandou ele prender.<sup>7</sup>

O texto constata que, na Bahia do século XIX, circulavam, no ambiente da cidade, as práticas divinatórias e oraculares. Nos séculos anteriores, vários africanos que chegaram à colônia portuguesa como negros na condição de escravizados tinham origem em Angola, Congo ou Banto. Foram incorporados aos processos de preparar a

terra para plantio tiveram seus núcleos familiares desmantelados e direcionados para várias regiões para o trabalho nas grandes lavouras da região Sudeste, estados de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro, com sistemas de comunicação precários. (SANTOS, 2002).

Já os que chegaram posteriormente e ficaram conhecidos como Sudaneses, que seriam os Jejê do Daomé, também conhecidos como (Fo), e os Nagôs (iorubás), foram absorvidos e incorporados às áreas urbanas e áreas rurais próximas às urbanas. Dentro desses grupos, os Iorubás da região africana de *Kétu* tiveram influência fundamental para o surgimento dos Candomblés *Kétu* na Bahia:

[...] foram os *Kétu* que implantaram com maior intensidade sua cultura na Bahia, reconstituindo suas instituições e adaptando-se ao novo meio, com tão grande fidelidade aos valores mais específicos de sua cultura de origem, que ainda elas constituem no baluarte dinâmico dos valores afro-brasileiros (SANTOS, 2002, p.28).

Com esses valores, em pleno decorrer do século XIX, vemos implantar, na Bahia e em outras regiões do Nordeste, associações, sociedades e comunidades onde se processava o culto aos orixás e aos ancestrais de tradição iorubá. As roças implantadas nas áreas rurais próximas aos centros, ocupando esses terrenos, receberam o nome de terreiros, “termo que acabou sendo sinônimo da associação ao lugar onde se pratica a religião africana.” (SANTOS, 2002, p.32). Parés (2007) salienta que, no momento em que se desenvolvia o sistema de tráfico de escravos, o termo “nação” também era utilizado para denominar grupos de nativos africanos, designação que, até os dias de hoje, é utilizada no Candomblé para definir a origem do terreiro, como “nação angola”, “nação kéto”, “nação jejê”, gerando os candomblés de tradição angolana, nagô ou iorubá, ou Fon ou jejê-mahi, com grande afluência na cidade de Salvador.

#### **2.1.4. Nigéria**

Segundo Ribeiro (1996) e Sàlámì (1999), a população Iorubá ocupa uma parte significativa da Nigéria e, em proporções mais modestas, o Togo e a República do Benin, o antigo Daomé. Não ocupa apenas o baixo Niger, mas também áreas para o

norte, a terra dos Nupes. A Nigéria situa-se na África Ocidental e tem uma das maiores populações negras do mundo.

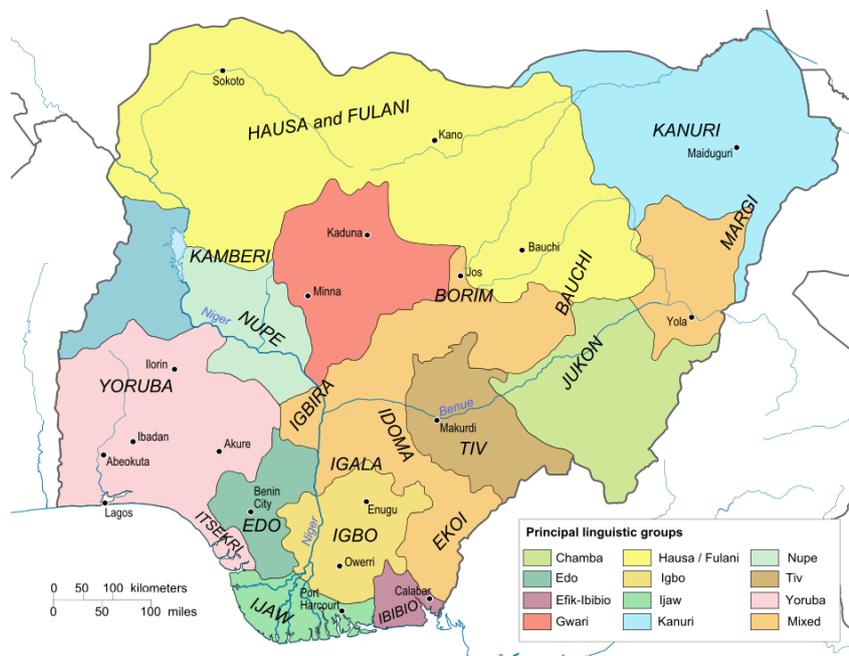


Figura 33 – Grupos étnicos na Nigéria. Fonte: Tracing African Roots. Disponível em: <https://tracingafricanroots.wordpress.com/ancestrydna/african-results/nigerian-results/>. Acesso em 23 set. 2017.

Os iorubás habitam, predominantemente, os estados de Ogun, Oyo, Ondo, Kwara e Lagos, convivendo com vários grupos étnicos, como edo, efik, fulani, hausa, ibibio, igbo, ibo, igbomina e nupe. Cada um desses povos guarda sua religiosidade, costumes, sistemas linguísticos e administrativos. Dos grupos étnicos citados, os com população mais numerosa são os Ibó, Iorubá e Hausa. Sàlámì esclarece que “sabemos ter sido de natureza política a divisão dos estados nigerianos” (SÀLÁMÌ, 1999, p.16), que não considerou divisões e conflitos étnicos. Assim, “a conquista daomeana de parte das terras Yorubá levou a população aí existente, bastante numerosa aliás, a miscigenar-se em parte com os Fon, de modo que a linha divisória entre estes dois grupos se tornou pouco nítida.” (*op.cit.*, p.16).

A Nigéria tornou-se independente em 1960. Todavia, desde 1930, o país vivia momentos conturbados decorrentes das políticas britânicas que o dividiram em três regiões, com vários grupos étnicos muitas vezes rivais entre si. Por isso, “devido a

inexperiência política, a corrupção, e as rivalidades pessoais, regionais, políticas e étnicas semearam o desentendimento naquela frágil federação.” (MURRAY, 2007, p.149). Em 1966, ocorreu um golpe de estado, organizado por vários militares jovens, avigorando décadas de instabilidade política.

Os iorubás, até os dias atuais, se organizam em subgrupos conhecidos como Ègbá, Ihadau, Ondo, Oyo, Ijessa, Ijebu, Ifé, Ilorin, dentre outros. Nesse contexto,

[...] se olharmos a Nigéria dos presentes dias, perceberemos que os resultados da colonização britânica e as faces internas da África, dos períodos anteriores e posteriores à independência, são bastante marcantes. As complexas estruturas do pensamento, os padrões de estética e arte, as relações cotidianas na economia e na política, assim como as convulsões étnico-religiosas, os golpes políticos e as dificuldades e desigualdades econômicas são frutos de um duplo movimento desencadeado pelo casamento das heranças coloniais com elementos oriundos das tradições presentes há séculos por lá. (OLIVA, 2005 p. 148).

Esses grupos originários da região enfrentaram e enfrentam até hoje problemas que se acentuaram devido ao processo de descolonização - exemplificado no embate entre as tradições históricas e as influências das estruturas políticas, administrativas e religiosas, implantadas pelos colonizadores europeus, como observou Oliva (*ibid.*). Na Nigéria, os “*oloye*”, “*oluwo*” e “*bale*” governam de acordo com as designações que lhes são atribuídas pelo poder ancestral e, até hoje, usam de forças vitais invocadas para propiciar proteção - eles consultam os oráculos para saber sobre a eminência de algum perigo ou catástrofe. Essa forma de administração ancestral convive com a concepção ocidental de governo implantada pela colonização britânica, se bem que, na *yorubaland*, os governos originários inspiram mais confiança que o governo resultante da relação com o Ocidente -embora competindo com o modelo de governo ocidental, as formas de poder e governos tradicionais são dotadas de mais autoridade e firmeza do que aquelas implantadas pelos britânicos. (SÀLÁMÌ,1999).

Percebe-se, então, que a tradição e a modernidade nos termos ocidentais

imprimem tensões. Se o governo moderno, de acordo com os modelos ocidentais, cuida da administração mais ampla do Estado, aliado a uma política de relações exteriores, o líder tradicional atua de forma mais intensa e expressiva no âmbito da comunidade. Para Sàlámí (1999), existe uma relação ambivalente entre o governo moderno e centralizador, que quer se internacionalizar, com as tradições dos povos originais. Todavia, os princípios culturais tradicionais foram mantidos e transmitidos pela cultura que não foi completamente afetada pela força da colonização. Um bom exemplo dessa dualidade é a questão da poligamia: por mais que as estruturas monogâmicas entrem no país, a poligamia não é completamente destituída.

Outro problema enfrentado pelo processo de ocidentalização e modernização é a industrialização nigeriana. Como todo processo de modernização, ela promove ruptura e morte de formas de vida tradicionais. A industrialização impacta a sociedade no que diz respeito às novas modalidades de trabalho. Para atender uma demanda de mão de obra, necessita-se de graus de escolaridade e de conhecimentos tecnológicos específicos, contrapondo-se aos conhecimentos ancestrais estabelecidos pelos clãs.

Outra questão na qual se constata a tensão entre modernização e tradição é o da posse da terra: sendo uma sociedade de caráter patriarcal, as terras podem ser “concedidas pelo ‘bale’ ou ‘oba’, de posse transmitida hereditariamente”. (SÀLÁMÌ, 1999, p.20). Quando uma propriedade é requisitada para a criação de alguma construção pública, cabe ao “bale” ou “oba” definir as concessões e desapropriações. Todo o trabalho voltado para a agricultura, plantio e colheita, é articulado pelo chefe da casa que trabalha em colaboração com os seus filhos homens. Se uma família não possui um número significativo de homens para desenvolver as tarefas de plantio e colheita, outros homens de outras famílias são convocados, não recebendo nenhuma remuneração. Porém, a solidariedade deve ser retribuída na primeira oportunidade e o grupo que recebeu o auxílio irá devolver a ajuda participando da nova colheita ou tarefa similar. O senso de comunidade, bem coeso, pode ser percebido em pequenos gestos de agradecimento e amabilidade, como no caso dos homens que se dispuseram, dentro da noção do voluntariado, a trabalhar sem nenhum estipêndio. Quando efetuam o seu labor, são convidados pelo dono a participar das refeições. A experiência transforma-se em uma forma de trabalho compartilhado.

Para preparar o solo, os iorubás praticam a queimada, “entretanto, respeitam as árvores anciãs e zelam para que não sejam derrubadas ou incendiadas. As cinzas da mata queimada, consideradas bons fertilizantes, são pulverizadas sobre o solo.” (SÀLÂMÌ, 1999, p.20). Além do trabalho no campo, existem os trabalhos nas cidades como artesãos, fabricantes de roupas, tintureiros - estes com a técnica de àdire, desenvolvida em Abeokutá: “àdire é a palavra que serve para identificar todo tecido estampado, seja ele tingido, seja pintado. O berço desta técnica é a cidade de Abeokutá.” (JAGUN, 2015, p.148). Outros trabalhadores, como os praticantes de medicinas tradicionais, executadas por um do grupo de adivinhos (que consultam oráculos para verificar as condições de saúde), são reconhecidos como profissionais atuantes na sociedade. Além desses, Ribeiro (1996) destaca o trabalho feito com forja e o realizado em madeira, com esculturas e utensílios de uso cotidiano. As profissões apresentam seus guardiões espirituais. De maneira regular, profissionais de uma mesma atividade se reúnem para cultivar a divindade protetora relacionada à profissão.



Figura 34 – Os Estados que formam a Nigéria. Fonte: La historia con mapas. Disponível em: <https://www.lahistoriaconmapas.com/atlas/country-map10/nigeria-map-states-capitals.htm>. Acesso em 28 dez. 2019.

As mulheres, em algumas regiões da África, como na Libéria ou na República dos Camarões, cuidavam também da agricultura. Com o passar do tempo, essa atividade

foi ficando restrita aos homens, sendo o trabalho feminino ligado aos processos desenvolvidos depois da colheita, como pilar, moer e transformar o que foi colhido para ser armazenado e estocado. Ribeiro (1996) e Sàlámì (1999) descrevem que outras modalidades das atividades femininas se relacionavam ao comércio: mulheres poderiam revender o que foi produzido pelo grupo ou produtos provenientes de outros lugares. Outra especificidade é que elas se reuniam em corporações chamadas “ajó”. Depois de um exercício mercantil em um mercado ou feira, uma parte do lucro seria revertida para um fundo compartilhado. De maneira alternada, cada mulher, em um dado momento, teria o direito de se beneficiar desse fundo.

Com a introdução de práticas culturais ocidentais, as mulheres, ao mesmo tempo em que se ocupavam com o cuidado das crianças pequenas ou do corte de animais, como caprinos, aves e ovinos, se encaminharam também para a universidade ou trabalharam em investimentos próprios. Em “alguns casos, equipara[ra]m-se aos homens na política e na obtenção dos cargos da administração pública, constituída na maneira ocidental, embora seja nesse campo que enfrentam os maiores obstáculos.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.21).

Apesar das tensões entre as práticas tradicionais e a ocidentalização, as perspectivas tradicionais prevaleceram em determinados grupos. Sàlámì (1999) e Ribeiro (1996) apontam que a educação da criança é relacionada com a aplicação prática de seu aprendizado no cotidiano, sempre procurando sanar suas necessidades. Crianças e avós observam atentamente o ofício desenvolvido pelos seus pais e podem colaborar nos serviços domésticos na casa, como buscar lenha, por exemplo. Na adolescência, já se encontram aptas a desenvolver uma atividade e, se observaram atentamente os adultos, as meninas officiarão as ocupações ligadas às suas mães e os meninos, à dos seus pais, que serão gratificados por isso. O menino que, na idade de 10 anos, demonstra domínio para exercer tarefas executadas por adultos se transforma em uma referência, orgulho para toda a família. Como o processo religioso perpassa a vida da criança e do adolescente, a formação moral e ética é transmitida pelos enunciados contidos em poemas, canções e provérbios tradicionais.

Quanto à questão administrativo-política tradicional e originária nos tempos mais antigos, ela gira em torno da figura do “Obá”, o rei, que tem o poder ancestral de

possuir a Coroa. Ele lidera um núcleo maior, como uma cidade ou um centro com núcleos menores ao redor. Já no povoado, o “balé” cuida da administração. Para Ribeiro (1996), o “Obá” seria o fundador do povoado e é aquele que possui o direito sobre a terra - seria o guardião ou zelador do povoado. Sàlámì (1999) destaca que vários reis conhecidos como “omo Oduduwa (filhos de Oduduwa) dizem ter recebido sua coroa de Ilé-Ifé” (SÀLÁMÌ, 1999, p. 23). Os chefes de bairro seriam os “oloye”. De acordo com o tamanho da cidade, mediam a relação entre o “Obá” e os chefes ancestrais locais ligados a uma linhagem pré-existente de agricultores da região. Para facilitar a administração de uma grande área, esses chefes locais ganham autonomia para resolver os problemas de seu bairro. São conhecidos como “Oluwo”, pois, mesmo não pertencendo a uma família real, ele exerce poder de mando, “já que nem todos os bairros contam com um Obá coroado.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.23).

A importância do “Obá” não se restringe apenas ao âmbito administrativo, sendo ele um sacerdote que tem acesso aos Orixás e aos ancestrais. É responsabilidade do “Obá” zelar pela vida espiritual e material da sua localidade, recorrendo aos Orixás em caso de necessidade, como, por exemplo, manter o equilíbrio dentro da comunidade. Pode pedir o apoio e a intervenção dos deuses em diversas circunstâncias: em épocas de seca prolongada, pode evocar a força de Xangô para que venha a chuva; para os conflitos internos e a ausência de compreensão e comunicação entre os membros da comunidade, ele pode invocar Exu; para desvendar situações obscuras, ele pode pedir auxílio ao oráculo de Ifá/Orunmilá; para que as caçadas se efetivem de maneira satisfatória e objetiva, reverência Oxóssi; no caso de epidemias e doenças, pede ajuda a Obalúwáiyé; prosperidade econômica e comercial, recorre a Ajé, entre outros orixás.

O “Oba” e “Oluwo” administram a saúde pública e o comércio. Se o problema for de ordem espiritual, ligado à saúde, o “Obá” convoca o “Ologum”, um médico que utiliza métodos tradicionais para efetuar a cura, sendo que “os babalorixás, ialorixás e o ologum, por sua vez, devem avisar aos reis quando se aproximam calamidades.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.24). Além da esfera pública, o “Obá” interfere no plano privado, podendo atribuir para si a função de juiz na solução de conflitos familiares, realizar casamentos e decidir iniciações. Segundo as tradições, o “Obá” quase não aparece em público, sendo os Ijoyes, seus ministros ou representantes do público, que exercem o

papel de porta-voz. Possuem, também, poder de voto para escolher um novo Rei, quando o “Obá” vem a faltar.

É nesse quadro de tensão de ordem política e cultural comum em ex-colônias, que veio para estudar no Brasil, nos anos de 1980, Síkírù Sàlámì. A instabilidade política de então provocou a saída de nigerianos em direção a várias partes do mundo, constituindo uma outra diáspora africana, que Guerreiro (2010) denomina de terceira:

[...] a terceira diáspora é o deslocamento de signos – textos, sons, imagens, - provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra. Potencializado pela globalização eletrônica e pela web, coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas – ícones, música, filmes, cabelos, gestos, livros. Uma primeira diáspora pela via da escravidão ocorreu, na história moderna, com deslocamentos do tráfico atlântico... uma segunda diáspora se dá pela via dos deslocamentos voluntários com o retorno de ex-escravos para a África e o vai e vem em massa de povos negros, com a imigração dos jamaicanos e nigerianos para Londres, de cubanos e sul-africanos para New York; de martinicanos e benineses para Paris, de angolanos para o Brasil. Esses deslocamentos resenham a ambiência cultural do mundo atlântico. (GUERREIRO, 2010, p. 10).

É na terceira diáspora de Guerreiro (2010) que se estabelece a conexão entre o passado e o presente, a ancestralidade e a tecnologia. Esse tipo de ressignificação africana não é novidade e se relaciona, por exemplo, com trabalhos precursores que perceberam essas implicações culturais, como o trabalho de Janheinz, Jahn (1990), que mostra que uma nova cultura africana despontava já no século XX. Esse movimento foi analisado na obra *Muntu* (1958), quando entende a África como um campo que orchestra a defesa das suas tradições, mas, ao mesmo tempo, é uma África, no nosso caso *yorubaland*, que transita pelo mundo ocidental provocando interferências culturais na música, nas artes plásticas, na literatura e nas diversas formas de religiosidades. Ele entendeu o diálogo entre a cultura africana e o mundo e fez essa ponte abrindo caminho para olhares mais contemporâneos sobre a África e a cultura diaspórica. A terceira diáspora dos nigerianos chegou ao Brasil para reintroduzir os cultos ancestrais aos orixás como atualmente são cultuados na *yorubaland* e, mais especificamente, na cidade de Abeokutá.

Neste estudo, podemos relacionar o deslocamento de Sikiru Sálámì e tantos outros africanos à terceira diáspora, pois fazem parte desse momento de grandes migrações voluntárias ocorridas após os anos de 1960, fruto da descolonização africana. Por outro lado, ao longo do desenvolvimento do trabalho, tivemos contato com o pensamento de Síkírù Sàlámì (Babá King), através de entrevistas, participando das atividades presenciais no Oduduwa Templo dos Orixás, assistindo às suas videoaulas, postagens nas redes sociais, bem como o intercâmbio que tivemos com escultores jovens nigerianos em conversas pelas redes sociais, como o Facebook e WhatsApp. Essa conectividade nós a veremos na atuação de Babá King na sua terra Nigéria e no Brasil, na Espanha e Eslovênia, localidades por ele sincronizadas.

### 2.1.5. Síkírù Sàlámì, o Babá King, Professor King

Síkírù Sàlámì nasceu na Nigéria, no estado de Ogun, na cidade de Abeokutá.



Figura 35 - Estado de Ogun, Nigéria. Fonte: NewSpot Nigeria. Disponível em: <https://www.newspotng.com/12-yr-old-killed-in-lagos-abeokuta-road-crash-5-injured/ogun-state-map/>. Acesso em 28 dez. 2019.

Pertence à linhagem Kenta e também é conhecido como o Babalorixá Adésina Síkírù Sàlámì, o Babá King. Chegou ao Brasil em 1983 para estudar, e, devido à sua

formação acadêmica, ficou conhecido como Professor King. Durante sua longa permanência no Brasil, desenvolveu atividades múltiplas que convergiram para o culto aos orixás, seja como professor, pesquisador ou sacerdote do Oduduwa Templo dos Orixás. Para tal, fundou, na cidade de Mongaguá, no litoral de São Paulo, um centro cultural e um templo. Em entrevista realizada no Oduduwa Templo dos Orixás para a nossa pesquisa, relatou:

[...] eu cheguei aqui no Brasil em 1983 e, em princípio, eu vim para estudar. Eu acabei estudando português em 1983 e, em 1984, 1985 e 1986, eu fui estudando até me formar. Eu me formei e depois eu fiz o mestrado e o doutorado. Essa é a primeira fase [...]. Em 1988 eu comecei a dar aula de iorubá na USP, que era um curso de extensão cultural. Comecei a dar esse curso e, por coincidência, foi o ano em que eu criei o Centro Cultural Oduduwa e o Templo dos Orixás. Foi em 1988, faz 30 anos [...] Em princípio, eu não tinha uma ideia elaborada de onde eu tinha que chegar, aonde eu queria chegar. Eu só sabia que eu precisava fazer o meu trabalho para que fosse o melhor trabalho, e que fosse um diferencial dentro do orixá no Brasil. (SÀLÁMÌ, 2019).

Desde os anos de 1990, suas pesquisas têm se dedicado à tradição iorubá. Através de editora própria, criada em 1988, publicou vários livros: *A mitologia dos orixás africanos* (1990), *Cântico dos orixás na África* (1991), *Ogum: dor e júbilo nos rituais da morte* (1997), organizado a partir da sua dissertação de mestrado, e *Poemas de Ifá e valores de conduta social entre os Yorubá da Nigéria (África do Oeste)* (1999), de sua tese de doutorado. Sua formação acadêmica de graduação, mestrado e doutorado foi realizada na Universidade de São Paulo. Sobre esse momento, ele lembrou:

[...] então eu comecei a fazer pesquisa sobre África e comecei a levar algumas pessoas para a África em 1988. E nisso eu fui muito criticado, muito perseguido, dentro da própria USP, por alguns professores da USP que não achavam aquilo algo sério ou que pudesse convencê-los de que realmente valia a pena. Porque o pesquisador é assim: ele sempre acha alguma coisa. Então, fora a questão acadêmica, eu tinha esse incômodo dessa divergência. (SÀLÁMÌ, 2019).

Menciona a questão do debate sobre “reafricanização” do culto dos orixás no Brasil, que começou nos anos 1980 e se prolonga até os dias de hoje:

[...] E qual é esse processo de reafirmação? Não era para mudar absolutamente, era só para que as pessoas pudessem ter uma noção de como que hoje é na sua originalidade, já que havia uma divergência imensurável dentro de cada casa de candomblé. E, além das diferenças, eu sentia mais divergências do que diferenças. (SÀLÁMÌ, 2019).

Tentando definir o que considera diferenças e divergências entre o Candomblé e o culto dos Orixás de sua procedência, observa que “diferenças acontecem pelo conhecimento de cada um: você aprende de um jeito, eu aprendo de outro jeito, ela aprende de outro jeito. Isso são diferenças.” (SÀLÁMÌ, 2019). As divergências são percebidas nas críticas: “forma de as pessoas criticarem as casas, de que é assim, ou não é assim. Então sempre tinha alguma coisa, na opinião das pessoas, errada.” (SÀLÁMÌ, 2019). Motivado por essas questões, deu início às suas pesquisas para oferecer mais fundamentos que pautassem melhor o entendimento do Candomblé e o culto os Orixás a que ele se vinculava. Buscava, portanto, uma fundamentação teológica para sustentar suas posições. Seus livros conectavam-se às formas de culto dos orixás mais atualizadas aos valores éticos desse culto e às suas transformações simbólicas e iconográficas. Organizavam-se em “itãn” (histórias), “oriki” (evocações), poemas e orações. E a leitura desses textos permite acessar o universo religioso tradicional iorubá no Brasil.

Juntamente com os seus escritos individuais, desenvolveu parcerias com a pesquisadora Ronilda Iyakemi Ribeiro, publicando vários artigos e o livro *Exu e a ordem do universo* (2015). Nesse volume, analisam essa divindade controversa, pois o contato com o cristianismo, tanto na África como no Brasil, originou uma imagem distorcida de Exu, relacionando-o ao demônio cristão. O livro se propõe a corrigir essa associação pejorativa, reposicionando a imagem de Exu, abordando-a sob a perspectiva da tradição iorubana. Além de apresentar Exu como aquele que representa a ordem, a disciplina e a organização, os textos compilam também vários “itãn” e, “oriki”, poemas e orações relacionados ao orixá.

Além dos seus livros, King traduziu e publicou obras de autores contemporâneos, como P. A. de Dopamu, autor do livro *Exu: o inimigo invisível do homem* (1990). As publicações e as viagens à África lhe proporcionaram um contato

mais efetivo com as questões em torno dos orixás e da Religião Tradicional Iorubá, para sanar as divergências existentes entre os seguidores das matrizes africanas no Brasil.

Em suas palavras:

[...] Eu até entendo isso porque é uma extensão da própria realidade cultural e social do ambiente brasileiro, mas também sempre achei que aquilo era uma afronta até ao próprio legado dos escravos, não, é?, legado dos orixás na construção e constituição da sociedade brasileira. E tivemos uma opção, que foi a opção de conhecer a África, não é?, orixá tal como é na sua originalidade. Hoje você aprende que as diferenças não levam a divergências. É muito pelo contrário: é para levar a convergências, para se convergir, para ficar único, ficarem unidos. E então eu introduzi em 1988 alguns cursos. (SÀLÂMÌ, 2019).

Para demonstrar as possibilidades diferentes de cultuar o orixá, instituiu os seus cursos presenciais com temas variados - como ébos, jogo de búzios, estudos sobre orixás como Ifá e Egbé, sobre Iyami Oxorongá, dentre outros -, e que, atualmente, evoluíram para as plataformas *on-line*, com cinco cursos ministrados até o momento. O curso inaugural foi “Ori: orixá pessoal e guardião do destino” (2018), que, assim como os demais, é composto por videoaulas e apostilas que podem ser utilizadas *on-line* ou impressas como material complementar para o entendimento e para o acompanhamento dos cursos. Na sequência, vieram os cursos: “Ifá e a prática do Jogo de Búzios” (2018); “Xangô: orixá da vitória e da justiça (2019); “Oxum: orixá do amor e do progresso” (2019); e “Abiku e Egbé: a dinâmica do axé da vida” (2019).

Para o desenvolvimento do nosso trabalho, fizemos os cursos como forma de pesquisa. Eles, geralmente, abordam os aspectos sobre o orixá estudado, explicitando as formas de cultuá-lo, os seus aspectos plásticos, mitológicos, cânticos, rezas, comida sagrada, entre outros elementos. Os vídeos têm uma duração de 20 a 60 minutos, sendo os cursos compostos de 9 a 25 aulas.

A posição assumida frente às discussões e pesquisas que sustentam sua prática religiosa pode ser entrevista em seu depoimento:

[...] quem sou eu para falar de umbanda? Quem sou eu para falar de candomblé? Então, o objetivo do Oduduwa sempre foram dois: primeiro colocar a África no seu sentido mitológico, da devoção, de tudo; e, segundo,

colocar a filosofia dos orixás, o pensamento dos orixás. Eu sempre falei: não é possível que continuemos falando que Exu comia bode preto. Essa era minha luta. E não é. Exu é tão rico que é uma ofensa falar que Exu come bode preto. Exu é tão sublime, é tão infinitamente grande na sua essência, que não pode falar que ele arruma amor, arruma namorado, arruma namorada. (SÁLÂMÌ, 2019).

Na entrevista que fizemos com a Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá, ela relata sua experiência inicial com os ensinamentos de Babá King:

[...] e então eu achei um texto do Babá King, que eu achei fantástico e que tratava da concepção da alma. Eu achei aquilo fantástico [...]. Eu não sabia que babá King tinha um templo. Eu não sabia. Eu não sabia que ele tinha tudo isso que ele tinha [...]. Aí eu comecei a procurá-lo. Liguei para um Centro Cultural. Quando entrei no site do centro cultural, eu nunca havia me atentado de que lá era um templo também. Eu só vi um Centro Cultural. “Eu vou entrar num Centro Cultural”? Entrei, pedi para a secretária dele, a Sílvia, um horário, e nunca tinha um horário, nunca tinha horário. Daí eu entrei na página do Facebook, e uma pessoa que era do grupo: disse: “Seja bem-vinda!” E eu não a conheci pessoalmente [...] “Ah! Que bom que você entrou no nosso grupo. Você conhece o Oduduwa?” Eu falei: “Não, desse tal de Oduduwa. Você conhece o Babá King?” Ela falou: “Conheço. É o meu Babalorixá”. Aí que eu descobri que ele era um Babalorixá. Eu perguntei: “Você pode marcar para mim uma hora com ele? Eu preciso tanto clarear minha cabeça com relação a uma série de coisas”. Ela disse: “Sim, vamos. Vou ver com ele agora. Só que vai ser muito difícil. Dezembro”, já era dezembro. “Estamos em plena atividade; as africanas estão aqui”. Eu não tinha ideia do que ela estava falando. “Os africanos? O que é tudo isso?” Ela disse: “Eu estou em Mongaguá”. Aí eu disse: “Será que ele não pode me receber aí, porque, se for o caso, eu vou aí”. Ela disse: “Eu vou falar com ele, mas eu acho muito difícil, porque ele não recebe ninguém nesse período”. Eu disse: “Tudo bem.” Daí ela foi falar com ele. Ela me ligou logo em seguida e falou: “Lena, ele falou que amanhã pode. Você pode vir aqui amanhã?” Eu falei: “Posso”. (IYÁ-LENA, 2016).

Destacamos, aqui, a importância que as redes sociais têm na difusão e divulgação das pesquisas e estudos de King assim como para o conhecimento do Centro Cultural e Templo em Mongaguá. Vejamos as impressões da Iyalorixá, quando de sua consulta com Babá King:

[...]vi um templo, lindo, maravilhoso. Cheguei já apaixonada com tudo o que os meus olhos estavam vendo. Estava havendo rituais [...] parei para olhar as iniciações e eu fiquei encantada, porque eu não vi uma esteira, não vi ninguém sentado no chão, aliás eu vi esteira, mas não vi ninguém sentado no chão, ninguém sendo humilhado. Eu vi liberdade [...] E quando eu cheguei ao Oduduwa, eu encontrei o Babá King de bermuda e camiseta, parecendo um menino. Eu nem acreditava que era ele. Uma simplicidade. Ele não estava montado. Ele não estava cheio de fios de ponta. Ele estava de chinelo, bermuda e camiseta, e me recebeu muito bem. Aquilo foi me tocando, e a simplicidade com a qual ele falava, a forma como ele falava [...]. Aí eu fui conversar com o Babá King e lhe perguntei o que era aquilo. Aí ele me explicou que era um culto ao orixá. E, então, cada informação que eu ia captando, eu ia acrescentando no meu “HD”, fazendo uns *links* com aquilo que eu não queria mais. Então, desde aquele dia que eu entrei, que busquei o jogo a primeira vez, que eu busquei o Babá King, desde aquele grande encontro, para mim, eu me senti completa. Parece que toda aquela angústia por estar em busca, pelo que eu estava atrás, pelo que era isso, eu vivia uma busca, e não encontrava, não encontrava, pronto. Acalmou dentro de mim, e entrou uma calma, uma paz na minha vida. Foi assim. (IYÁ-LENA, 2016).

Atualmente, a Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá é uma sacerdotisa que coloca sua formação permanente junto ao Babá King. Outro ponto interessante para entendermos a figura do Babá King pelo olhar do outro foi o seu encontro com Mãe Stella de Oxóssi. Segundo Babá King:

[...] eu a conheci em 1988 na Universidade Federal de Minas, em Belo Horizonte, onde eu fui chamado para dar uma palestra sobre folhas. Ela estava aí e, depois da minha palestra, me chamou, conversou comigo, que tinha gostado da minha palestra, e assim nós ficamos amigos, ao ponto de eu editar um livro para ela. E quando eu

lancei o livro *Mitologia dos Orixás* e o *Cântico*, ela me deu todo o apoio, achou aquele trabalho muito importante para a comunidade do terreiro brasileiro. Então, quando eu vi o apoio da Mãe Stella desde o começo, então, se uma pessoa na condição dela consegue dar uma autenticidade da necessidade de reproduzir a África, e não impor a África [...] (SÀLÁMÌ, 2019).

O encontro com a maior sacerdotisa de candomblé de tradição iorubá viva deu a Babá King uma posição no Brasil da época. No livro de Babá King *Cânticos dos Orixás na África* (1991), Mãe Stella de Oxóssi, ou Ode Kayode, assina o prefácio. Com um olhar esclarecido, a sacerdotisa teceu vários comentários sobre a atuação do Professor King / Babá King e sua obra no contexto do culto aos orixás. Segundo Mãe Stella, o livro era de um “jovem africano” (SANTOS, 1991, p. 1) que veio reescrever a história de matriz iorubá no final do século XX, um século de “tanta revolução física, de um povo sofrido” (*op. cit.*, p. 1) que chegou à “Bahia, posteriormente [se] espalhando por todo o território brasileiro.” (*op. cit.*, p. 1). Enfatizou que a tradição de culto aos Orixás “deve ser mantida. Daí um moço nigeriano de Abeokutá, inspirado pelo Odu, Odu que rege o século XX” (*op. cit.*, p. 1), publicou um livro com uma série de informações “compensadoras para aqueles que chegaram ao ocidente sem saber como nem para que vieram.” (*op. cit.* p. 1).

Destacou que os escritos de Babá King revigoram o que estava em “decomposição por enxertos impróprios.” (*op. cit.* p. 1). Mas o que surpreende é a conclusão, na qual Mãe Stella expressa uma ideia muito importante: “de uma forma didática, de acordo com os tempos atuais, nenhum ser humano pode, no culto aos Orixás, desprezar a forma escrita.” (*op. cit.* p. 2). Mãe Stella percebeu dois sentidos: o primeiro de reconhecer a importância dos escritos de Babá King sobre os Orixás; o segundo de, sem desprezar ou negar a grande função e a importância que a oralidade exerce no culto, esclarecer que, pela escrita, as religiões de matriz africana podem ter mais um meio para enfrentar o Ocidente eurocentrado, de lutar contra o racismo e preservar aquilo que pode perecer.

Em relação a isto, Babá King se coloca:

[...] porque são duas questões: uma questão é o professor, a parte intelectual, [de] quando eu fui estudar, fazer o mestrado e o doutorado, para justamente ter a oportunidade de falar dos orixás com embasamento acadêmico. Porque, infelizmente, o saber só tem valor no mundo da escrita quando se tem alguma titulação. As pessoas vão reconhecer que eu falo. Mesmo que o sujeito fale besteira, ele é um doutor, e ainda o aplaudem no final. E a pessoa pode ser um gênio, mas, se ele falar alguma coisa e não tiver essa carga acadêmica, não vale absolutamente nada, não consegue nem encontrar caminho pra chegar às possíveis pessoas que poderiam apreciar o seu saber, como deveria ser na questão acadêmica. (SÀLÁMÌ, 2019).

Por outro lado, independentemente de ser um projeto de “reafricanizar” os cultos aos orixás no Brasil para além da oralidade, outra mediação pode ser efetuada pela escrita e, principalmente, pelos escritos de quem entende do assunto: o seu pensamento e as formas convencionais de educação se transformam em formas de luta, de respeito e de visibilidade.

## 2.2. Oralidade

Não é intenção de nossa pesquisa discutir antropologicamente o que seria o mito ou proceder a uma revisão de textos históricos ou antropológicos sobre o tema. Porém, a relação entre mito e história estabelecida pelo antropólogo italiano Gilberto Mazzolini (1992) vem ao encontro das ideias de mito, história e arte que queremos adotar neste trabalho. Analisando as fontes históricas e orais que construíram as relações entre mito e história, Mazzolini entende que a realidade, quando explicada pelo mito, extrapola o *logos*, a racionalidade, e entra no campo da subjetividade, das reelaborações poéticas, das construções permanentes das relações, enquanto a história procura estabelecer logicamente os eventos da realidade, estabelecendo o debate entre a veracidade do fato e a sua construção mítica. Para Ki-zerbo (2011), o mito é uma “representação fantástica do passado” (KI-ZERBO, 2011, p. 24), que geralmente, “domina o pensamento dos africanos na sua concepção do desenrolar da vida” (KI-

ZERBO, 2011, p. 24). Desse modo, o mito direciona a dimensão histórica e, na definição de Ki-Zerbo, implica dois tipos de construção: a sua “intemporalidade e a sua dimensão essencialmente social.” (KI-ZERBO, 2011, p.24).

A percepção da temporalidade não se compromete com o ritmo do destino do indivíduo, mas atua como um compasso, exercendo a marcação rítmica que ordena a vida da coletividade. Para Ki-Zerbo (2011), o tempo não é como um rio que corre de uma fonte que reconhecemos até a sua foz que conhecemos, pois, a concepção do tempo, para vários povos africanos, “engloba e integra a eternidade em todos os sentidos.” (KI-ZERBO, 2011, p.24). A ancestralidade ou as gerações anteriores não se desmancham ou são esquecidas. Isso porque, no tempo presente, de diversas formas e em diversos sentidos, elas se encontram sempre, sendo contemporâneas e influentes no presente. Dessa maneira, a causalidade se relaciona com o passado, o presente e o futuro em uma multiplicidade de direções.

Obenga (2011) destaca que, regra geral, as pesquisas históricas se pautam na técnica que imprime importante valor aos documentos escritos produzidos por uma sociedade. De certa forma, essa noção é compartilhada por todos os países ocidentais. Por exemplo, o que manteve desconsideradas, durante muito tempo, as pesquisas sobre os povos africanos pelos historiadores ocidentais foi a ausência de fontes escritas. Obenga (2011) observa que o descrédito das fontes orais se dá pela possibilidade de elas não serem verdadeiras. Mas quem garante a veracidade de um documento escrito? Os documentos escritos também não podem ser falsos ou falsificados? Não podemos aceitar que, devido à ausência de textos escritos, não se possa escrever ou considerar a história africana um campo de pesquisa. Os avanços consideráveis da pesquisa arqueológica podem ser observados como um exemplo de superação desse descrédito. Assim,

[...] sustentados por uma nova e profunda necessidade de conhecer e compreender ligada ao advento da era pós-colonial, os pesquisadores fundaram definitivamente a história africana, embora a construção de uma metodologia histórica ainda prossiga. Setores imensos de documentações foram revelados, permitindo aos pesquisadores formularem novas questões. (OBENGA, 2011, p.60).

Com o avanço das ciências físicas modernas, com os métodos de datação de artefatos do passado (teste do carbono 14 e método potássio argônico), dinamizaram-se os estudos em relação à grande variedade de fontes que podem ser encontradas no contexto da história africana. Cabe ao historiador entender que o seu trabalho não se limita a estabelecer fontes, mas a entender e retirar sentidos “de uma sólida cultura pluridimensional do passado humano. Porque a história é uma visão do homem atual sobre a totalidade dos tempos” (OBENGA, 2011, p. 60) e a dimensão histórica africana dialoga com as ciências naturais, nitidamente, e com as ciências humanas, como a sociologia, antropologia, história, arte, entre outras.

Vansina (2011) salienta que, em várias civilizações africanas, como a do Saara ou da África Ocidental, desde o século XVI, e mesmo com a introdução da escrita, a palavra falada tinha grande expressão, até porque poucas pessoas sabiam escrever. E também alerta que seria um erro reduzir uma civilização que usa a palavra falada pelo motivo da ausência de domínio da escrita a uma civilização sem história, perpetuando “o desdém dos letrados pelos iletrados que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra.” (VANSINA, 2011, p. 139). Isso demonstra, segundo Vansina (2011), um total descaso com a cultura oral, visto que, como disse um estudante iniciante de uma tradição esotérica: “o poder da palavra é terrível. Ela nos une, e a revelação do segredo nos destrói” (VANSINA, 2011, p. 139), ou seja, a revelação de um segredo desestabiliza a identidade de uma sociedade amparada na oralidade.

A fala no interior de uma sociedade oral não representa apenas um suporte que intermedeia a comunicação cotidiana, mas contém um meio eficaz de preservação da sabedoria da ancestralidade venerável naquilo que Vansina (2011) chama de “elocução-chave”, pois a natureza da tradição oral é a transmissão, de uma geração para outra, daquilo que se testemunhou. Devido à complexidade, como podemos ver em Ki-Zerbo (2011), Obenga (2011) e Vansina (2011), não se torna fácil definir a tradição oral. Se tivermos um documento escrito, estamos diante de um objeto, como um manuscrito ou um mapa. Em contrapartida, um documento oral pode ser apresentado com diferentes abordagens, como um testemunho que pode ser interrompido, realinhado, corrigido e alterado no seu sentido. Para Vansina (2011), o trabalho com a

oralidade necessita de cautela, pelo fato de o depoimento ser um pouco arbitrário - nas “declarações feitas por uma pessoa sobre uma mesma sequência de acontecimentos passados”, temos que observar se o declarante não adquiriu “novas informações entre as diversas declarações. Porque, nesse último caso, a transmissão seria alterada e estaríamos diante de uma nova tradição.” (VANSINA, 2011, p.140-141).

Na análise de Bá (2011), a tradição oral africana está viva. Assim, não há como entrar na história e no espírito dos povos africanos sem considerar esse tipo de conhecimento “transmitido de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos.” (BÁ, 2011, p.167). Para Bá, depois das grandes guerras, a noção da fragilidade da oralidade comparada com a linguagem escrita foi tomando outras dimensões e a oralidade veio adquirindo sustento e importância para os trabalhos que os etnólogos realizam. Observa que as críticas à oralidade vinham da dúvida sobre a veracidade dos testemunhos em contraparte com a escrita. Mas observa também que essa forma de abordagem não esgota o problema, pois ambas – fala e escrita - não passam de testemunhos humanos “e nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração em geração.” (BÁ, 2011, p.168).

A palavra falada, para várias tradições africanas, é testemunha de valores morais profundos e possuem vínculos com o sagrado, contendo forças divinas e ocultas impregnadas. Sendo a tradição oral “a grande escala da vida” (BÁ, 2011, p.169), nela tudo se relaciona em todos os aspectos de maneira ampla, expandindo, recuperando e relacionando história, relatos mitológicos, cosmogonia, lendas, teologia. Nessa amplitude, a tradição oral considera a vida vivida e vivenciada. Como não existe uma forma separada entre o espiritual e o material, no contexto dos iorubás cada pequeno detalhe se direciona para um sentido de unidade entre a matéria e o espírito: “é religião, ciência, arte, história, divertimento e recreação.” (SÁLÁMÌ, 1999, p.30).

Sálámí (1999) e Leite (1992) ressaltam que a não adoção da escrita por várias sociedades negro-africanas não seria um sinal de analfabetismo, como também demonstrou Obenga (2011), e o pesquisador não pode adotar uma atitude posicionando-se “de modo a observar a realidade com visão periférica, ao apreciar a África-objeto.”

(SÀLÁMÌ,1999, p.30). Encarando-a como um objeto, ele pode falhar pelo fato de a escrita não ser utilizada na sociedade, mas também porque a entende como não desenvolvida, numa posição de inferioridade. O pesquisador deve, sim, adotar “a visão interna, que lhe permite observar a “África-sujeito.” (SÀLÁMÌ, 2011, p.30). E é analisando a África-sujeito, internamente, que ele passa a entender a dimensão da “palavra falada”, como ela personifica a cultura e a história, estabelecendo ligações entre os planos materiais e espirituais e as relações cambiantes entre o pensamento abstrato e a sua correlação com as manifestações da cultura materializada na prática cotidiana.

A oralidade, no contexto africano e, mais especificamente, entre os iorubás, apresenta o papel de situar o homem na sua realidade. Nessa relação, a “palavra falada” apresenta uma “origem divina, nela se reconhece[ndo] um poder sagrado criador, capaz de preservar e destruir.” (RIBEIRO,1996, p.97). E se a “palavra falada” emana da força do divino, impõe-se como o principal elemento da concepção e criação do mundo, como um dom que, na sua acepção e antecedência, torna-a um veículo cuja emissão apresenta, na sua exterioridade, o seu vínculo com as forças e as energias vitais. (SÀLÁMÌ, 1999). Para demonstrar a força vital dessas “palavras faladas”, para animá-las e retirá-las, de alguma forma, do seu estado de inércia, elas necessitam da oralidade. Através da fala, elas adquirem movimento, quando são emuladas, cantadas, impulsionadas pelos compassos rítmicos marcados, pois todo movimento só pode ser alcançado devido à matemática que marca o compasso do ritmo. A fala, então, deve materializar a dinâmica, a marcação inerente à matemática contida no ritmo. (BÁ, 2011).

Vansina (2011) estabelece as formas que considera fundamentais para o entendimento das tradições orais.

		<i>conteúdo</i>	
		<i>fixo</i>	<i>livre (escolha de palavras)</i>
<i>forma</i> }	<i>estabelecida</i>	poema	epopeia
	<i>livre</i>	fórmula	narrativa

O “poema” qualificaria tudo aquilo que é decorado, apresentando uma estrutura desenvolvida e normatizada, podendo ser textos para serem recitados ou canções para serem entoadas. A “fórmula” qualificaria ou rotularia os provérbios, as orações, charadas, genealogias, que podem ser decorados, porém não se subordinam a uma composição regida por regras, como no caso dos poemas, permitindo apenas que sejam mantidas as normas da gramática estabelecida. Para Vansina (2011), as fórmulas fixas, de certa maneira, são as mais preciosas, devido à precisão com a qual elas são transmitidas, ligando-se ao seu princípio originário e divino e não como um meio para conter informações históricas. Na “epopeia”, existe a liberdade segundo a qual o artista pode escolher as palavras retiradas de um conjunto pré-determinado do qual ele pode inferir as rimas do seu texto, modificar a emissão dos tons e a separação e a ênfase silábicas. Vansina (2011, p. 143) adverte que esse caso “não deve ser confundido com as peças literárias longas, de estilo heroico”. Por fim, a “narrativa” seria o rótulo para todas as formas de narrativas históricas organizadas de forma consciente, com inúmeras possibilidades de combinação, reelaboração, ampliações e mesmo reajustes históricos.

No caso dos iorubás, o “Odu”, segundo Sálámi (1999), é constituído por um cruzamento entre três formas estabelecidas por Vansina (2011), por conter, ao mesmo tempo, poemas, narrativas e fórmulas (que seriam as orações), como maneira de perpetuar a memória coletiva, e, dentro das práticas sociais, manter uma ação social salutar, pois apresentam importância múltipla no seu “papel normativo e pedagógico, modelando condutas e veiculando crenças, valores da moral vigente e usos e costumes. (SÁLÁMI, 1999, p.32).

Ribeiro (1996) também destaca a importância que os nomes apresentam. Todas as coisas possuem nomes específicos e carregados de significado, que podem ter relação com as circunstâncias nas quais a criança nasceu, com eventos domésticos, cidades, seres, não sendo palavras abstratas, mas significados claros. Podem receber nomes também como referência aos orixás, como *Esubiyi*: Exu deu nascimento a este; ou Xangô, como *Sangogbami*: Xangô me socorreu; ou Oxum, Osundare: Oxum me favoreceu. (RIBEIRO, 1996). Ribeiro (1996) também relata que, além do nome, as pessoas possuem um “Oriki” que facilita a identificação.

Sàlámì (1999) inclui que o estudo dos gêneros utilizados pela oralidade iorubá é rico. Elucidando essas riquezas, temos a seguinte divisão dos enunciados orais: “Oriki” (evocações), “Orin” (cantigas), “Orin- Esa” (cantigas em homenagem aos ancestrais masculinos), Orin-Efé (cantigas em homenagem aos ancestrais femininos), “Adura” (rezas) e Iba (saudações).” (SÀLÁMÌ, 1999, p.32).

### **Oriki (evocações)**

Ribeiro (1996) ressalta que “Oriki” é uma palavra formada por “ori +ki” que apresenta o significado de “saudar ou louvar (ki) o ori ou a origem do nomeado. ” (RIBEIRO, 1996, p. 102). Enfatiza a origem de quem está recebendo a saudação. São palavras fortes que contêm poder e força vital. Verger (1992) também enfatiza a importância do Oriki como “saudações em forma de versos nas quais são evocados simbolicamente as virtudes e os feitos da pessoa ou do Orixá que se quer reverenciar.” (VERGER, 1992, p.12). Esses relatos adquirem valor documental, com bênçãos recebidas dos Orixás ou ajudas que foram concedidas. Se estão relacionados a um Orixá, como propõe Verger (1992), as qualidades e os feitos dos Orixás são enaltecidos. De acordo com as conotações e reverências, “acredita-se que tais referências farão com que o chamado seja infalivelmente ouvido e as oferendas, recebidas. Assim sendo, servem simultaneamente para louvar e para pedir auxílio ao Orixá.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.33). A palavra Okiri pode também ser substituída por Pipe (chamado). Sendo assim, podemos dizer “Oriki Sango” ou “Sango Pipe”, “Oriki Oyá” ou “Oyá Pipe”, sendo que, para alguns Orixás, como Iemajá, Oxum ou Obá, se utiliza apenas “Oriki”.” (SÀLÁMÌ, 1999). Vejamos um Oriki:

#### **Oriki Odùdúwà**

Odùdúwà iba.  
 Bàbá mi a dá ìwa.  
 Odúà, a mu ìwá gun.  
 Olóotu Ifẹ.  
 Jagun-jagun, a jí wò oju ojo.  
 Bàbá mi jí lówúrò kùtùkùtù.  
 O bẹ ẹ, yeri yeri.  
 Lòde Ifẹ.  
 Oloóre ti ki nje ebi o pa eni.  
 Olorò, a pórò senu omọ èdá.  
 A da èbi, da àre.  
 Alaşẹ Ifẹ.

Odúà.  
 A jagun sẹgun,  
 O gbọ gbaa-ibọn lojú ogun, kó saa.  
 Odùdúwa o furu bi oyé lóke,  
 O jagun o ko ẹrú.  
 Òrìṣà ẹni nwá ire.  
 Aláṣe, a wí bẹ ẹ bẹ.  
 A ro bẹ rí bẹ.  
 Olóogun gbẹge.  
 Odùdúwà gbéra nḽe ko dide.  
 Ki o dide owo.  
 Ki o tún dide ọlà fún mi o o.

### **Oriki (evocação) Odudua**

Ó Odudua, saudações!  
 Meu pai, que cria o comportamento.  
 Odua, que faz as pessoas terem boa conduta.  
 O harmonizador da cidade de Ifé.  
 O guerreiro que, ao acordar, volta os olhos aos céus.  
 Meu pai que, ao acordar pela manhã,  
 anda ativamente  
 por toda a cidade de Ifé.  
 O benfeitor, que não deixa as pessoas passarem fome.  
 O próspero, que semeia a prosperidade na vida dos seres.  
 O bom juiz, que julga a favor ou contra.  
 O senhor do axé da cidade de Ifé.  
 Odua,  
 O vitorioso que guerreia e vence.  
 Ele ouviu o som da espingarda na guerra e não fugiu.  
 Odudua, que aparece no ar como uma nuvem.  
 Ele guerreou e trouxe muitas pessoas como escravas.  
 Orixá daqueles que procuram a sorte.  
 Tudo o que ele fala acontece, o senhor do axé.  
 Tudo o que ele pensa acontece.  
 Aquele que possui magia ativa.  
 Odudua, levante da terra!  
 Que você levante com dinheiro  
 e que levante, também, com prosperidade para mim.<sup>9</sup>

Percebemos, nesse Oriki para Oduduwa, alguns aspectos relevantes. O primeiro fala sobre aquilo que ele preza nos seus devotos, i.e., não é à toa que ele “cria o comportamento” e ajuda os seus devotos a terem uma “boa conduta”, trazendo, dessa maneira, sorte e prosperidade. Segundo, que é um orixá que observa tudo, com valores elevados, como corajoso e vitorioso dirigente de Ifé. Ao mesmo tempo em que ele harmoniza, não teme – não ‘foge’ - quando ouve “o som da espingarda na guerra”. E,

terceiro, o personagem histórico se mistura com a divindade: ele governa o plano material “anda ativamente / por toda a cidade de Ifé”, bem como o espiritual, “que aparece no ar como uma nuvem”.

Da mesma forma que os sacrifícios são importantes, o Oriki apresenta o mesmo nível de significância. Isso porque é através dele que a presença dos Orixás ou ancestrais é evocada. Quando é recitado de maneira evidente e contundente, com entonação segura, pode levar um iniciado ao transe. Existem também duas denominações de Oriki que dizem respeito ao indivíduo. O Oriki-Orile é aquele que estabelece uma relação com a linhagem familiar ou feito para um membro de destaque. A intenção seria demonstrar aspectos da linhagem, localizando sua origem e seus feitos, abrangendo muitas etapas da vida dos homenageados, como a profissão e as suas práticas cotidianas singulares. Entre os iorubás, essa modalidade de oralidade ocupa lugar de destaque, ocorrendo desde o nascimento, passando pelo casamento e os rituais funerários. No interior da cultura, homens detentores desse tipo de conhecimento são convidados a recitá-lo em momentos especiais.

Além do Oriki-Orile, existe o Oriki-Amutorunwa, recitado em casos de nascimento e, em especial, no nascimento de gêmeos. Uma observação feita por Sàlámì (1999) é que, nos rituais de morte de homens velhos, o Oriki-Órile é realizado pelas mulheres da família. E, no caso de conquistas,

[...] os Oriki-Orile são entoados para que a pessoa, ouvindo os feitos dos ancestrais e sentindo-se protegida por eles, possa sentir-se mais forte e tenha mais coragem para enfrentar dificuldades e riscos. Nas perdas são entoados como forma de consolo. Nas viagens são entoados pelos anciões como forma de benção, lembrando as origens familiares, daquele que vai partir em viagem rememorando suas profissões e os Ewo (interdições) familiares. (SÀLÁMÌ, 1999, p.34).

O Oriki-Orile, que se estabelece como uma forma de reconhecer as linhagens, vincula-se ao Ila-Oju, às marcas encontradas no rosto de várias etnias, cujos desenhos permitem saber a qual linhagem uma pessoa pertence. Ribeiro (1996) menciona a existência de Oriki para animais, para cidades e seus habitantes e suas terras.

Quando o Oriki é entoado, ele pode ser acompanhado pelo som, cadência ou marcação de “tambores falantes”: bata, bembé, gangan, ogidgbo, igbin, gbedu etc.” (SÀLÁMÌ, 1999, p.35). Acompanhados de tambores falantes ou não, quando um Oriki é entoado, todos o acompanham de maneira solene, concentrados, por reconhecerem a força vital saudada e evocada.

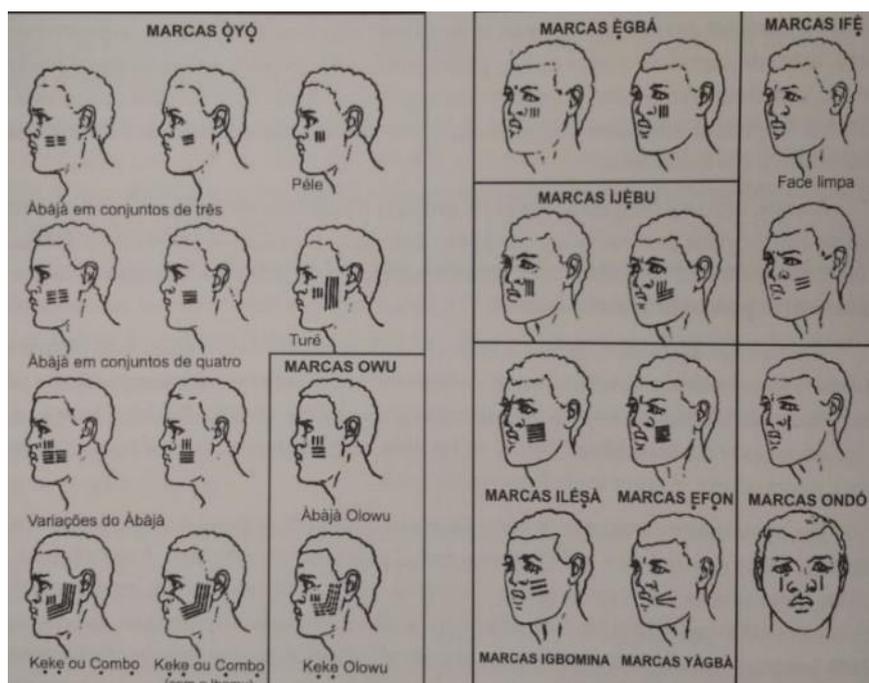


Figura 36 – Exemplo de “Ìla Oju”, marcas faciais. Fonte: Jagun (2015, p. 146).

### Orin (cantigas)

Sàlámì e Ribeiro (2011) mencionam que os “Orin” são formas de louvação aos Orixás, de maneira branda e cantadas nas festas e celebrações, não se desvinculando das informações presentes nos Oriki (evocações). É um ponto de intersecção entre as atribuições dos Orixás apresentados nos Aduras (rezas) e a estrutura musical dos Oriki. Como no caso anterior dos Oriki, pode ser cantado apenas com uma voz solo sob o coro de vozes, com o acompanhamento ou não de tambores falantes. Seus textos registram tanto o lado sagrado como o profano relativo à vida dos Orixás, não desconsiderando o caráter didático e de ensinamentos. O Orin é conduzido pelo Àyàn, que executa funções múltiplas. Para desempenhar a função de “Àyàn”, são necessárias a origem e a linhagem ligadas a essa profissão. Vejamos um Orin, do Orixá Okô:

### **Orin Òrìṣà Oko**

Òrìṣà Oko.  
 O loyin.  
 O loro.  
 Èrin ni o rin ko mi.  
 O loyin.  
 O loro.

### **Orin (cantiga) Orixá Okô**

Orixá Okô,  
 você possui o doce da vida,  
 você possui o amargo da vida.  
 Ao encontrar-se comigo, abra o seu sorriso para mim.  
 Você possui o doce da vida,  
 Você possui o amargo da vida<sup>10</sup>

Temos um Orin bem simples, cuja repetição de versos expressa sua musicalidade. Okô é um orixá que cuida da agricultura, trabalha em prol do sustento dos homens. Deve ser reverenciado com muito respeito, pois ele conhece o lado “doce” e “amargo” do mundo, períodos do plantio e da colheita, mas também de secas e ausência de provimentos, grandes estiagens, demonstrando, na própria letra, que o Orixá conhece as ambivalências da vida. Canta-se para ele para que o seu “sorriso” possa trazer para a vida do devoto prosperidade e boas colheitas para o bom provimento da comunidade.

Os Orins ostentam duas denominações: o primeiro, “Orin-ewi-esà”, é direcionado aos ancestrais masculinos e relacionado ao culto de Egungun. São entoados pelos sacerdotes do culto conhecidos como Olójè e podem ser acompanhados por um coro feminino e por tambores falantes; o segundo, Orin-èfè, é cantado em homenagem a Gèlèdè, ou seja, aos ancestrais femininos. Da sua entoação podem participar adultos e crianças.

### **Orin Gèlèdè**

Pe-ntúka awo ògúlùtu  
 Pe-ntúka awo ògúlùtu o o  
 B’eyin ba balè  
 Pe a tú ka o o  
 Pe-ntúka awo ògúlùtu  
 Pe-ntúka awo ògúlùtu

B'eyin ba balè  
 Pe a tú ka o o  
 Gèlèdè re o, awo àgbaàgba

### **Orin Cantiga de Gèlèdè**

Quando algo cai e quebra, revela-se o seu segredo de seu interior.  
 Quando algo cai e quebra, revela-se o seu segredo de seu interior.  
 Quando um ovo cai no chão  
 se despedaça.  
 Quando algo cai e quebra, revela-se o seu segredo de seu interior.  
 Quando algo cai e quebra, revela-se o seu segredo de seu interior.  
 Quando o ovo cai no chão  
 se despedaça, revelando o segredo de seu interior.  
 Aqui está Gèlèdè, o segredo das sábias<sup>11</sup>

Esse “Orin” estabelece uma analogia com a sociedade Gèlèdè que, além de cultuar as grandes forças femininas ancestrais da teologia iorubana, é uma sociedade secreta como outras existentes na religião tradicional Iorubá. A cantiga estabelece entre essa sociedade e o ovo uma analogia: sabemos o que o ovo tem dentro, mas teremos certeza disso somente quando o quebrarmos e vislumbrarmos o seu interior. A mesma relação é estabelecida com o iniciado no culto de Gèlèdè. Quando se inicia, estabelece um pacto para manter o segredo inquebrantável das grandes forças femininas. Como diz a canção, “revelando o segredo” o devoto passa, agora, gradativamente, a ter acesso ao “segredo das sábias”, ou seja, das mães ancestrais.

Entendemos que a canção pode ser também um aviso, pois o “segredo das sábias” não deve ser revelado. Assim, o pacto não pode ter a mesma fragilidade de uma casca de ovo. Quando membro/devoto, por inconseqüência ou desobediência, revelar o segredo e quebrar o pacto, sabe, previamente, que será punido. “Orin-èfé” significa, literalmente, “cantigas de deboche”. Acompanhadas por tambores falantes e por danças, são usadas para tornar públicas as transgressões cometidas durante todo o ano. Entre um período de festividades e o período seguinte, os cultivadores de Gèlèdè observam, durante todo o ano, atentamente, as transgressões das normas comunitárias para elaborar os “Orin-èfé.” (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2011, p.372).

### **Adura (rezas)**

Na sequência, apresentamos os “Adura”, que são uma forma de conexão para

trazer axé e, dessa maneira, usufruir dos seus benefícios. Para que essas bênçãos possam ocorrer, é necessário trabalhar com os “Adura”, porque eles contêm referências aos elementos da natureza que o Orixá domina. Forma de agradecimento e, ao mesmo tempo, um vínculo para aplacar a ira de inimigos, roga-se ao Orixá para enviar o seu poder e cólera contra os inimigos. Pode ser também utilizado para pedir aos ancestrais que afastem o mal, as desavenças, a ausência de sorte, as doenças de uma comunidade. Nos batizados e casamentos, são recitados pelos homens mais longevos. À medida que vai sendo rezado, o grupo presente vai respondendo “Àṣẹ”, palavra que afirma a força e consagra tudo o que está sendo recitado.

### **Adura Ori**

Kò sí òrì à àà  
 Tíí n̄ dáá nii gbèè  
 Lèyìn orí ẹni ii  
 Orí pèlẹ oooo  
 Atètè n’iran  
 A tètè gbé é ni kò f’órisà  
 Kò sí òrì à tí ó tóo  
 ni íí gbè  
 Bí kò e orí ẹni ii  
 Orí pèlẹ oo  
 Atètè n’iran  
 Atètè gbé é nii kò f’órisà

### **Adura (reza) Ori**

Não há um único orixá no panteão dos orixás  
 Que possa apoiar o homem  
 Sem consentimento de seu Ori  
 Meu Ori, eu te saúdo!  
 Aquele que é o primeiro a se lembrar do homem  
 A divindade que leva o homem até os outros orixás  
 Não há um único orixá capaz de apoiar o homem  
 Sem o consentimento de seu Ori  
 Meu Ori, eu te saúdo!  
 Aquele que é o primeiro a se lembrar do homem  
 E que rapidamente o leva de encontro ao seu orixá<sup>12</sup>

Esse “Adura” deixa bem clara a importância do orixá “Ori” na teologia iorubá. Sem “Ori”, ou seja, sem o consentimento da nossa própria cabeça, não podemos fazer nada, como é sugerido claramente no verso: “sem consentimento de seu Ori”, não podemos conseguir nada. A conexão entre a cabeça do ser humano em harmonia com

“Ori” possibilita levar os clamores a outros Orixás. A dinâmica do culto iorubano envolve, impreterivelmente, o “Ori” do devoto, que deve ser sempre cultuado e reverenciado. Geralmente, os “Adura” são entoados pelos anciãos ou sacerdotes para trazer e perdurar o Axé (a força vital). Quando rezadoo “Adura”, podemos agregar-lhe outros elementos, como a água, utilizada no final e derramada no chão. As pessoas presentes molham as mãos nessa água e as passam na cabeça, testa e umbigo, ressaltando os pontos do corpo que se conectam com o Axé. O Obí (noz da cola) também pode ser utilizado, sendo dividido entre os presentes que o comem em pequenos pedaços. (SÀLÁMÌ, 1997).

### **Ìbà (saudações)**

É a maneira conhecida para saudar os Orixás, ancestrais, sacerdotes, anciãos e mestres. Eles são recitados antes de uma oferenda a um Oriki. Com os “Ìbà”, os rituais são iniciados com o objetivo de conseguir apoio, auxílio e força para que o ser humano consiga efetivar seu destino na terra com longevidade. Podemos considerar como um gesto de respeito que reforça o vínculo com o Axé dos Orixás, o respeito aos anciãos e a permissão dos ancestrais para a realização de alguma ação. (SÀLÁMÌ, 1997).

### **Ìbà Ègbè**

Músò  
Èrè n’yò sènsèn  
Músò  
Èrè ò, Èrè ò, Èrè ò!

### **Ìbà (saudação) Ègbè**

Músò (saudação a Egbé)  
Egbé, traga alegria aos seus devotos  
Músò (saudação a Egbé)  
Egbé, eu te saúdo!<sup>13</sup>

Observando a Ìbà de Egbé, percebemos que é uma locução simples e respeitosa com a qual nos referirmos ao orixá Egbé. É breve, mas, ao mesmo tempo, apresenta um tom de reverência para saudá-lo. Egbé é o orixá que cuida das mais amplas relações entre os grupos (sociedades), tanto no plano terreno como no espiritual, com o objetivo

de equilibrar e sintonizar as sociedades nos dois planos.

No caso do Orixá Ogum, temos duas modalidades de oralidades iorubás: uma é “Ìrémòjé”, cantigas de lamento que fazem deferência aos caçadores falecidos, cantadas sempre em cerimônias de passagem, como nos rituais fúnebres, quando um caçador morre. O “Ìrémòjé” expressa o renascimento depois da morte, a esperança de uma vida no Órun (mundo espiritual) após a morte. Os Ìrémóje acessam, de maneira poderosa, a força vital do orixá e só podem ser entoados à noite, podendo ser acompanhados por instrumentos percussivos, como a “bata” e o “dundun”, seguidos pelo agogô; a outra modalidade é o “Ìjálá”, entoado pelos devotos de Ogum em festividades e rituais. A diferença é que os “Ìjálá” são cantigas de exultação, de alegria, entoadas em festas de casamentos, batizados, ou quando os caçadores saem para caçar. (SÀLÁMÌ, 1997).

## Notas:

- 1- Adotamos os termos *yorubaland* ou terra dos iorubás para enfatizar a região ocupada pelos iorubás até os dias de hoje, independentemente da divisão política da África a partir do processo de descolonização em meados do século XX. Outro motivo é porque, ao longo da pesquisa, os adeptos da Religião Tradicional dos Orixás aplicavam sempre essa palavra quando se referiam à região de onde vieram ou residem.
- 2- Ribeiro (1996 *apud* Perkins & Stembridge, 1977) destaca que os hamitas são descendentes de Ham (em hebraico moderno) ou Cam (em português), sendo um dos filhos de Noé, irmão de Sem, que deu origem aos povos semitas, e Jafé, que originou os Jafetitas. Os hamitas seriam um “ramo da raça mediterrânea” (RIBEIRO, 1996, p. 84). Para Fage e Tordoff, o termo é inconveniente, já que hamitas “devia empregar-se não para designar um tronco étnico, mas sim um grupo de línguas semelhantes, incluindo o egípcio antigo e as línguas berberes do resto do Norte da África” e não “confundir a raça com a língua.” (FAGE; TORDOFF, 2014, p.18).
- 3- Um fruto pequeno da mesma família do guaraná.
- 4- Hoje, a cidade de Ifé se encontra no Estado de Oxum, na Nigéria.
- 5- Aquele que toma posse de algo.
- 6- Ver Ribeiro (1996, p. 103).
- 7- Ver Reis (2008, p. 329). O autor transcreveu o texto do jornal *O Alabama*, de 3 de setembro de 1867, p.7. Destacou que manteve a grafia original. Na nossa transcrição, mantivemos a ressalva de Reis.
- 8- Ver Vansina (2011, p. 142).
- 9- Ver Sàlámì (1991, p. 51-52).
- 10- Ver *op. cit.* (1991, p. 123).
- 11- Ver *op. cit.* (1991, p. 131).
- 12- Ver Sàlámì (2018, p. 25).
- 13- Ver Sàlámì (2019, p. 55).

### Capítulo 3 – Arquitetura e Paralelismo

*O espaço em que se olha, em que se examina,  
é filosoficamente muito diferente do espaço em que se vê.*

Gaston Bachelard

O contato com o ritual de Ifá no Oduduwa Templo dos Orixás só nos foi possível através da orientação e indicação dos sacerdotes Babá Fernando, dirigente de um terreiro localizado em Santo Antônio do Descoberto (GO), nas proximidades de Brasília, no período entre 2007 e 2015, e da Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá.

O *Ilê Axé Bara Leji* é um terreiro de candomblé de tradição iorubá, ligado ao *Ilê Axé Opô Afonjá*, tradicional terreiro de candomblé *kétu* de Salvador. Como existem muitas nações no candomblé brasileiro, procuramos entender o que seria um terreiro de candomblé iorubá relacionado ao candomblé *kétu*. Constitui-se em uma linha de candomblé inspirada nos rituais oriundos da cidade Kétu, na *yorubaland*, Nigéria. Nas visitas feitas ao *Ilê Axé Bara Leji*, registramos os espaços do terreiro em um conjunto de fotografias e percebemos que sua organização segue a tradição estabelecida pela nação de candomblé *kétu* da Bahia. Procuramos investigar as origens baianas dos espaços de candomblé para depois desenvolver nosso trabalho sobre a arquitetura e as esculturas no Oduduwa Templo dos Orixás.

Na revisão bibliográfica feita em capítulo anterior, que compreendeu os textos de Nina Rodrigues (1904) até Marianno Carneiro da Cunha (1983), pudemos observar um interesse maior pelos objetos e rituais em detrimento dos espaços sacros. Quando inquiremos sobre as questões dos espaços dos terreiros, encontramos uma produção menor, capítulos de obras. Sobre essa produção é que construímos a pequena e modesta genealogia que se segue, considerando os desenhos e as descrições encontrados em Carneiro (2008), Bastide (2001) e Lody (1988).

Elegemos textos de antropólogos e sociólogos, pois não encontramos textos de arquitetos relacionados ao tema no período que pretendíamos analisar.

Os textos analisados são esparsos, sem a sistematização de coletâneas que os reúnam. Segundo Pereira, “se notarmos as ementas das disciplinas dos cursos de arquitetura, não traz[há] debates sobre a grande diversidade de modelos arquitetônicos fora dos modelos europeus e norte-americanos.” (PEREIRA, 2011, p. 1). Pereira (2011) também menciona que produções arquitetônicas como as de origem indígena, asiática e africana são pouco abordadas. Se consideramos essas observações, algumas pesquisas na área da história da arte, mesmo que singelas, demonstram mais interesse pelo tema que a história e a teoria da arquitetura. Em relação à arquitetura afro-descendente, há, “no Brasil, apenas um livro” que trata parcialmente o “tema: *Arquitetura Popular Brasileira*, de Günter Weimer” (*op. cit.*, 2011, p. 1). Mesmo com essas restrições, apresentamos as nossas observações sobre os textos que foram muito importantes para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

### **3.1. Edson Carneiro: a planta do barracão, o edifício principal**

Resolvemos desenvolver uma genealogia a partir de alguns livros considerados clássicos na literatura sobre o candomblé baiano. Como as publicações sobre arquitetura em terreiros são exíguas, procuramos, historicamente, encontrar um fio condutor para entender a organização espacial dos terreiros de Candomblé. Ressalvamos que as ilustrações encontradas em Carneiro (2008), Bastide (2000) e Lody (1988) não são detalhadas e minuciosas como se fossem um projeto arquitetônico saído da “prancheta” de um arquiteto. Elas nos interessam como registros, porque permitem entender a espacialização dos ritos e porque têm um valor histórico.

Os relatos referentes ao uso de determinadas áreas como demarcação de locais específicos para os negros cultuarem suas divindades africanas remontam ao período colonial e são encontrados em documentos e textos de viajantes que aludem às primeiras práticas registradas no Brasil. Diogo de Vasconcelos (2014) relata que, no ano de 1726, Don Frei Antônio de Guadalupe, considerado o primeiro bispo a visitar a atual

região de Minas Gerais, publicou um documento com suas observações sobre a catequese, a inclusão dos negros na cristandade e a atuação dos padres. Segundo ele:

[...] que alguns escravos, principalmente da costa da mina, retêm algumas relíquias de sua gentildade, fazendo ajuntamento de noite, com vozes e instrumentos, em sufrágio de seus falecidos, ajuntando-se em algumas vendas, onde compram várias bebidas e comidas, e depois de comerem, lançam os restos nas sepulturas; recomendamos aos reverendos vigários que de suas freguesias façam desterrar esses abusos, condenando em três oitavas para a fábrica aos que receberem em suas casas e ajudarem essas superstições. (VASCONCELOS *apud* GUADALUPE, 2014, p.61).

Esse documento é um dos primeiros registros sobre os espaços ocupados pelos negros, seus objetos e suas práticas e ritos e que, para o Bispo, seriam superstições. Hoornaert (1977) relata que os escravos dançavam durante o dia, nas festas realizadas nos adros das igrejas, e, à noite, se voltavam para os seus cultos. Nas louvações noturnas, com o seu batuque, não deixavam as pessoas dormirem tranquilamente, como os peregrinos, como atesta o caso famoso do “peregrino da América”:

[...] (O dono da casa) perguntou-me como eu havia passado a noite? Ao que lhe respondi: bem de agasalho, porém deslavado. Por que não pude dormir toda a noite. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me que causa tivera? Respondi-lhe que lhe fora procedido do estrondo dos tabaques, pandeiros, cauzás, botijas e castanhetas, com tão horrendos alaridos que se me representou a confusão do inferno. E para mim, me disse o morador, não há coisa mais sonora para dormir com sossego. (HOORNAERT *apud* PEREIRA, 1977, p.43).

Notamos, portanto, desde o período colonial, a importância da música como um identificador das áreas de culto. Para Hoornaert (1977), os senhores escravocratas, entre os séculos XVII e XVIII, não possuíam recursos para limitar as ações dos negros. A igreja católica, por sua vez, também não exercia, por falta de meios, uma repressão mais incisiva, procedendo com certa benevolência em relação aos cultos dos africanos. No século XIX, segundo Reis (2008), com as mudanças no sistema econômico, essas

práticas, gradativamente, foram sendo objeto de intolerância na medida em que eram associadas aos agrupamentos de negros marginalizados.

A Bahia ocupa um lugar central no século XIX na construção de locais de culto - que também se desenvolveram em menor escala em Pernambuco e Maranhão (CARNEIRO, 2008, REIS 2008). Os serviços domésticos nas cidades absorviam volumosa mão de obra vinda, principalmente, de *yorubaland* e do Daomé e, “já em pleno século XIX, deu a Bahia o modelo aos cultos surgidos, mais tardiamente” (CARNEIRO, 2008, p. 10), em outros lugares do Brasil. Sigamos abaixo a descrição de Carneiro (2008) a respeito desse modelo.

Os terreiros no século XIX, na Bahia, existiam dentro do “quadro urbano ou, no máximo suburbano, com uma ou outra exceção no quadro rural.” (CARNEIRO, 2008, p.11). Para manter as áreas de culto, eram necessários certa liberdade e um pouco de dinheiro. Embora a vida dos africanos em situação de escravidão fosse muito precária, a cidade propiciava o encontro e a colaboração entre as gentes, o que era mais difícil nas áreas rurais. Carneiro (2008) ressalta que, nessas condições, os homens e as mulheres escravizados fundavam, também no século XVIII, as Irmandades do Rosário e outras devocionais, como a de São Benedito. Dessa maneira,

[...] o novo culto viveu, precariamente, sujeito aos azares da repressão policial, até a Independência e as agitações consequentes, feito e desfeito várias vezes. A fundação do Candomblé do Engenho Velho, na Bahia, provavelmente, em 1830, marca o início de uma nova fase na existência do culto organizado de origem africana. (CARNEIRO, 2008, p.11).

Assim, é a partir desse marco e da propriedade do termo, e recorrendo a Carneiro (2008), que elaboramos uma genealogia das plantas do terreiro do Engenho Velho, encontradas também em Bastide (2000) e Lody (1988). A essa genealogia, indicamos características mais genéricas sobre a formação dos Candomblés na Bahia entre os séculos XIX e XX.

Segundo Carneiro (2008), o nome inicial para os lugares de culto seriam “roças”, “aldeias” ou “terreiros”. Cada indicação determina o tipo de culto praticado, por exemplo: “aldeia” relaciona o Candomblé aos cultos ameríndios e de caboclos,

designação atribuída aos ancestrais indígenas, figura 37. No século XIX e, de certa maneira, até os dias de hoje, em alguns casos, eles se localizavam, apesar de próximos a áreas urbanas, em lugares de difícil acesso, como o “Engenho Velho e o Gantois, que ficam à beira da linha do bonde, mas, ainda assim, dentro do mato.” (CARNEIRO, 2008, p.35).

Descrevendo as casas e as habitações dos Candomblés, Carneiro (2008) observa que eram, geralmente, aglomerados de casas pobres, na sua grande maioria feitas de barro, estruturas de madeira, que, eventualmente, podiam receber uma caiçã<sup>1</sup>. Piso de barro batido, raras vezes de cimento ou tijolos. As mulheres deveriam dançar em cima do chão batido, nunca sobre o assoalho.



Figura 37 – Exemplo de uma aldeia onde se cultuam os caboclos e os ancestrais ameríndios, no *Ilê Axé Bara Leji*. Fonte: Fotografia de Henrique Augusto Gabriel.

As paredes finas geralmente não tocavam o teto e sua espessura se determinava pelas peças de madeira que lhes davam sustentação. O telhado mantinha estrutura em madeira para as coberturas que ora podiam ser feitas com palhas, ora com folhas de zinco. As janelas e portas, simples e rústicas, pouco altas e estreitas, com acabamento precário, não facilitavam a boa ventilação e a iluminação internas. (CARNEIRO, 2008).

O centro do terreiro era uma área edificada denominada barracão. Carneiro (2008) ressalta que, nos Candomblés mais simples, o barracão se encontrava nos “fundos da casa, coberto de palmas verdes” (*op. cit.*, 2008, p.36), ou poderia ser também identificado como a “sala de visitas”. (*op. cit.*, 2008, p.36).

No caso do Engenho Novo, a casa foi feita para o Candomblé, de maneira que o barracão fazia parte do corpo da casa, como ocorre também no Gantois, “ou constitui uma construção independente, como no Bate-Folha, no Beiru”. (*op.cit.*,2008, p.36). Considerando sua configuração espacial, o barracão era retangular com poucas portas, duas ou três, algumas janelas e, ocasionalmente, “um grande espaço aberto entre a parede e o teto, protegidos pelos beirais da cobertura de palha”. (*op. cit.*, 2008, p.36-37).

Carneiro (2008) observa que objetos ritualísticos eram inseridos na construção e podiam ser chifres de bois, arcos, recipientes de barro para água e outros relacionados aos Orixás que protegiam a casa. As paredes podiam ter pinturas, no juízo estético de Carneiro (2008) classificadas como “primitivas” - acrescenta que, no Engenho Velho, existiram pinturas que representavam pilões prateados em honra ao Orixá Oxalá. Apresentavam cortinas de palha, ou feitas com papéis coloridos, com desenhos, como estrelas do mar para homenagear Iemanjá. Compondo o ambiente, cadeiras e poltronas para os dirigentes dos terreiros e visitantes importantes. Nesse ambiente do barracão, uma área delimitada com madeira servia de lugar para os atabaques. Em certo lugar do recinto, um altar podia ter imagens dos santos católicos que correspondiam aos santos cultuados na casa. (CARNEIRO, 2008).

Para compor o espaço junto às paredes, bancos de madeira para os participantes e convidados. Na parte da assistência<sup>2</sup>, os homens ficavam de um lado e as mulheres, de outro; para convidados importantes de outras casas destinava-se a área central. Entre esses dois espaços reservados, uma grande área vazia destinada à dança dos devotos incorporados ou não pelos Orixás. Quando algum convidado importante chegava em um dia de festa, os atabaques mudavam os ritmos e batiam saudando o visitante que deles se aproximava com reverência. Em um barracão, “toda espécie de assentos se encontram [encontravam]” (*op. cit.*,2008, p. 37): de uma “cadeira primitiva incômoda, de alto espaldar, até o sofá de vime e a poltrona moderna” (*op. cit.*, 2008, p. 37), nos dias de

feita, se aglomerava, no seu interior, “uma multidão incalculável”. (*op. cit.*, 2008, p. 37). Carneiro (2008) também ressalta existirem cadeiras e estofados para as altas hierarquias masculinas, os Ogãs<sup>3</sup>, e as femininas, as Equedes<sup>4</sup>, no caso do Engenho Velho.

Segundo ele, quando o terreiro se instalava em um espaço mais amplo, como uma roça, além do barracão havia outras construções: pequenas casinhas que podiam variar de tamanho com um ou dois cômodos, além de várias árvores sagradas. Esses *Ilé Orixá*<sup>5</sup> eram dedicados aos Orixás: uma casa para Exu, outras para os Orixás que protegem a casa, como Ogum e Oxóssi. Além dessas construções, uma gameleira branca dedicada a Íroko, enfeitada com tecidos na cor branca ou vermelha, amarrados no seu tronco com um grande laço. Uma configuração interessante dos primeiros Candomblés e adotada até os dias de hoje é que os assentamentos de Orixás, como Oxalá e Iemanjá, eram feitos dentro da casa. Outros Orixás, como Oxum, em uma fonte de água e Oxóssi, próximo do mato.



Figura 38 – Ilé Orixá, Casa de Xangô, no *Ilê Axé Bara Leji*. Fonte: Fotografia de Henrique Augusto Gabriel.

Um dado coletado por Carneiro (2008) indica que, entre as regras para a construção dos barracões, devia-se evitar um engenheiro, por exemplo. As construções deviam ser realizadas, de preferência, por um mestre de obra. No alicerce, o dirigente do terreiro depositava, nas valas, vários axés: “água dos axés, bichos de pena, moedas

correntes, jornais do dia, água benta, flores”<sup>6</sup> (*op.cit.*, 2008, p.38). Descreve os elementos utilizados, mas não exatamente o seu significado e salienta que um dos motivos disso seria o fato de que eles se relacionariam aos segredos sobre os fundamentos realizados na fundação das construções.

Nas roças baianas de meados do século XIX, moravam sempre os velhos e as crianças, sendo seu líder residente na cidade (CARNEIRO, 2008). Porém, nelas, em períodos de iniciação/confirmação de Ogãs, a movimentação era grande, com a presença de hóspedes e filhos da casa. Alguns Ogãs e filhos possuíam casas nas proximidades dos barracões. O autor salienta que, no Gantois, o barracão principal era chamado de Casa Grande, com várias casas de filhos construídas nas suas proximidades; no caso do Engenho Velho, existiam cerca de 20 casas nas imediações. A casa apresentava múltiplas utilidades na vida cotidiana, com os filhos frequentando-a regularmente, para limpá-la, dar de comer aos Orixás, fazer bori (alimentar a cabeça). Relata que alguns candomblés baianos eram aproveitados como postos para o alistamento eleitoral, geralmente indicado pelo mando local, e esse favor poderia reverter em benefício para o Candomblé, diminuindo a repressão policial. (CARNEIRO 2008).

As casas descritas por Carneiro (2008) não apresentavam conforto ou segurança. Eram feitas com barro e troncos de árvores, sem nenhum elemento escultórico e o barrocaía pela ação do tempo, deixando a parede com buracos. Os quartos eram pequenos e sem luz, quentes e abafados. No verão, a poeira cobria os espaços e, no inverno, o chão de barro batidogelava os pés. O ambiente adquiria um aspecto lamacento e úmido. O barro produzia limo e, só no barracão e nos quartos dedicados aos Orixás, os espaços apresentavam um cuidado mais apurado. Nas casas, existiam também restos de objetos, que se espalhavam pelos espaços. Os quartos não possuíam camas, mas estrados ou esteiras de palha, e seus habitantes dormiam no chão. Muitas casas possuíam luz elétrica, mas outras usavam candeeiros a querosene, que deixavam o ambiente marcado com fumaça preta. Nos assentamentos, eram colocadas velas e, quando ocorriam festas em lugares de difícil acesso, colocavam lanternas acesas com fogo à base de dendê para indicar o caminho. Nesses dias festivos, os presentes podiam ver os “atributos dos Orixás entre os ornamentos: o xaxará de Omolu, o machado de

Xangô, a espingarda de Oxosse, bonecos e brinquedos de criança de Oxum” (*op. cit.*, 2008, p. 37) e os fiéis, diante desses assentamentos, abaixavam-se e encostavam a mão na terra para, na sequência, a colocar na testa humildemente, saudando suas divindades.

### 3.1.1. Candomblé do Engenho Velho

O primeiro terreiro de candomblé a surgir em Salvador foi do Engenho Velho nos anos de 1830. A construção localiza-se em uma elevação e a casa, nesse tempo, acompanhava a linha do bonde do Rio Vermelho, com a ala esquerda voltada para este lado. Nos anos de 1940, quando Carneiro (2008) observou a sua construção, percebeu que uma escada de pedra cimentada ia acompanhando o dinamismo da topografia até a porta da entrada principal. Em volta da escada existiam vários assentamentos e residências dos filhos da casa. A construção principal media “33,90 metros de comprimento por 10,20 metros de largura onde está localizado o barracão e 9,80 metros do lado oposto, ou seja, no extremo limitado pela sala de jantar. ” (*op. cit.*, 2008, p.44). A planta se dividia em duas partes com uma área maior para o barracão. Além das áreas originais, também havia um anexo para ser utilizado como cozinha.

A descrição desses espaços por Carneiro (2008) (em anexo a ilustração de uma planta, figura 39) pode ser considerada uma das primeiras pesquisas a demonstrar a configuração dos espaços dos candomblés e sua arquitetura.

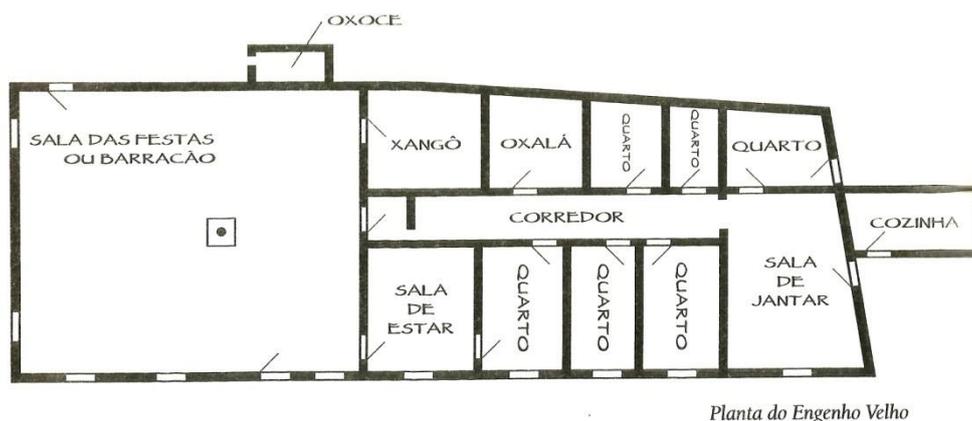


Figura 39 - Planta do Engenho Velho, Salvador, Bahia. Fonte: (CARNEIRO, 2008, p. 44).

Um grande corredor entre 12 e 15 metros serve como o centro de ligação entre os vários recintos da construção. Ao longo do corredor existem várias salas de acordo com as necessidades do grupo, como os quartos para os filhos da casa e quartos de santos. Ao lado direito do barracão, na parte superior do corredor, tem-se o quarto, sem janelas, de Xangô, o patrono da casa, conectado diretamente ao barracão. Na sequência, encontra-se o de Oxalá, cuja porta é voltada para o corredor que conecta todos os cômodos da casa. Assim, tem-se, depois do quarto destinado a Oxalá, três quartos utilizados em dias de recolhimento dos filhos para o período de iniciação. No lado esquerdo, uma sala de estar e três outros quartos, tendo a sala conexão direta com o barracão. O longo corredor termina em uma sala de jantar que tem adjacente uma cozinha, que, porém, não se comunicam diretamente. O corredor longo é isolado do barracão por uma parede com 1,65 m de altura, de maneira que os quartos de santos e de filhos da casa não são devassados a partir de uma visão do barracão.

Na parte superior no lado externo, um pequeno cômodo é dedicado a Oxóssi. Esse programa e seu ordenamento, como observa Carneiro (2008), respondem à funcionalidade cotidiana e do culto.

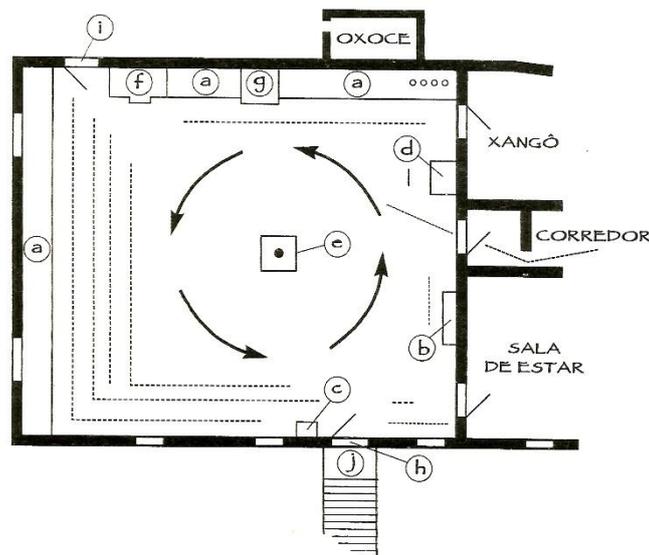


Figura 40 - Ilustração que mostra o movimento das apresentações e o detalhamento sobre a ocupação do espaço do barracão no Engenho Velho. Fonte: (CARNEIRO, 2008, p. 45). Na figura 39, temos o barracão como era até 1948. A metragem do barracão seria de 11,65 metros de comprimento por 10,20 metros de largura, e Carneiro (2008) estabeleceu o esquema que se segue para análise.

- A. Área reservada aos assistentes femininos.
- B. Altar católico.
- C. Assento de Exu.
- D. Cadeiras de confirmação dos Ogãs.
- E. Coluna central.
- F. Lugar reservado à orquestra de atabaques.
- G. Cadeira de confirmação das Equedes.
- H. Porta sobre a ala esquerda.
- I. Porta sobre a ala direita.
- J. Escadaria. (*op. cit.*, 2008).

O barracão tem cinco janelas e três portas para as áreas internas, figuras 40, e duas para o exterior. Em torno do mastro central (E), dançavam os filhos e as filhas da casa em sentido anti-horário

Essas descrições e o levantamento de Carneiro (2008) são um importante trabalho para o desenvolvimento das pesquisas sobre os espaços sacros dos iorubás construídos no Brasil. Assim, considerando esse trabalho minucioso de Edson Carneiro em *Candomblés da Bahia* (1948), Roger Bastide publicaria *O Candomblé da Bahia* (1958) dez anos depois e analisaria o espaço do terreiro como um todo, um micromundo, avançando as considerações e as reflexões descritas por Carneiro em relação aos espaços sagrados.

### **3.2. Roger Bastide: a área do terreiro ocupada: barracão, Ilê orixá, casa dos mortos e mata**

Para Bastide (2001), o terreiro seria a expressão da “ africanização da pátria de exílio, ou, de preferência, o candomblé como um pedaço da África” (BASTIDE,2001, p. 73). Analisou a Casa de Minas no Maranhão, de tradição Jejê. Apesar de ser de outra nação, descreveu que determinados procedimentos são similares em relação à fundação

do edifício e o seu assentamento: “naquele chão foram ocultos objetos trazidos da África, semelhantes aos que se acham no peji, no chão do triângulo simbólico. ” (BASTIDE *apud* PEREIRA, 2001, p.74). Então, em termos litúrgicos e sobre a ocupação dos espaços, encontramos um elemento comum a essas construções sacras, ou seja, que, no momento da estrutura da fundação, são colocados fundamentos ritualizados de acordo com a necessidade da divindade cultuada e da tradição em que ela se encontra inscrita - para Bastide, “pedaços da África plantados no Brasil. ” (*op.cit.*, 2001, p. 74).

Bastide (2001) lança mão de uma ilustração, figura 42, que, embora não identifique o terreiro que ela representa, utiliza-a para comparar a distribuição das casas de orixás nos terreiros do Brasil com as cidades na Nigéria. Comparou a porta de entrada de um terreiro, figura 41, à entrada de uma cidade Iorubá. Como Carneiro (2008), observou que o assentamento de Oxum se localizava na proximidade de uma fonte, semelhança que se repete no assentamento de Oxum em Osogbo, na Nigéria, próximo ao rio de Oxum.

No mesmo sentido, como Carneiro (2008), constatou que a casa de Oxóssi se localiza perto ou no meio da mata ou das árvores, como um santuário em meio às florestas; a casa de Omolu era localizada fora do barracão principal, como na Nigéria, onde o seu assentamento fica fora do perímetro da aldeia. A casa de Ogum, por sua vez, distancia-se das demais, encontrando-se no meio das árvores, o que explica não haver assentamentos de Ogum nas cidades, somente nas florestas da *yorubaland*. (BASTIDE, 2001).





Figura 41 – Imagens da casa de Exu e assentamento de Exu e Ogum no portão do *Ilê Axé Bara Leji*.

Fonte: Fotografia de Henrique Augusto Gabriel.

Dessa maneira, conclui que o Candomblé “é uma África em miniatura, em que os templos se tornaram casinholas dispersas entre as moitas” (*op. cit.*, 2001, p. 76). Tais lugares com casinholas se consagram para o culto só depois que os axés são enterrados. Ressaltou que, na Bahia, cada terreiro privilegia o seu Orixá e seus elementos que contêm axé “e o único ponto semelhante é que, em todos os casos, se cava um buraco no chão e os objetos são postos no fundo” (*op. cit.*, 2001, p.78). O Candomblé e seus terreiros no Brasil, afirma Bastide, são distintos daqueles da *yorubaland*, nos quais se cultua um só Orixá. Aqui, um terreiro é um complexo de aposentos e lugares onde são colocados vários Orixás do panteão iorubano, figura 42. Na planta do Engenho Velho analisada por Carneiro (2008), são enfatizados os aspectos construtivos, a famosa *Casa Branca*, ou seja, a representação de Bastide (2001) completa o trabalho de Carneiro (2008) por nos dar uma visão do espaço do terreiro e da distribuição da multiplicidade de assentamentos e espaços dedicados aos Orixás. Eles orbitam em torno do barracão, como um resumo, um microcosmo, sendo o espaço adaptado à topografia e ao tamanho dos terrenos.

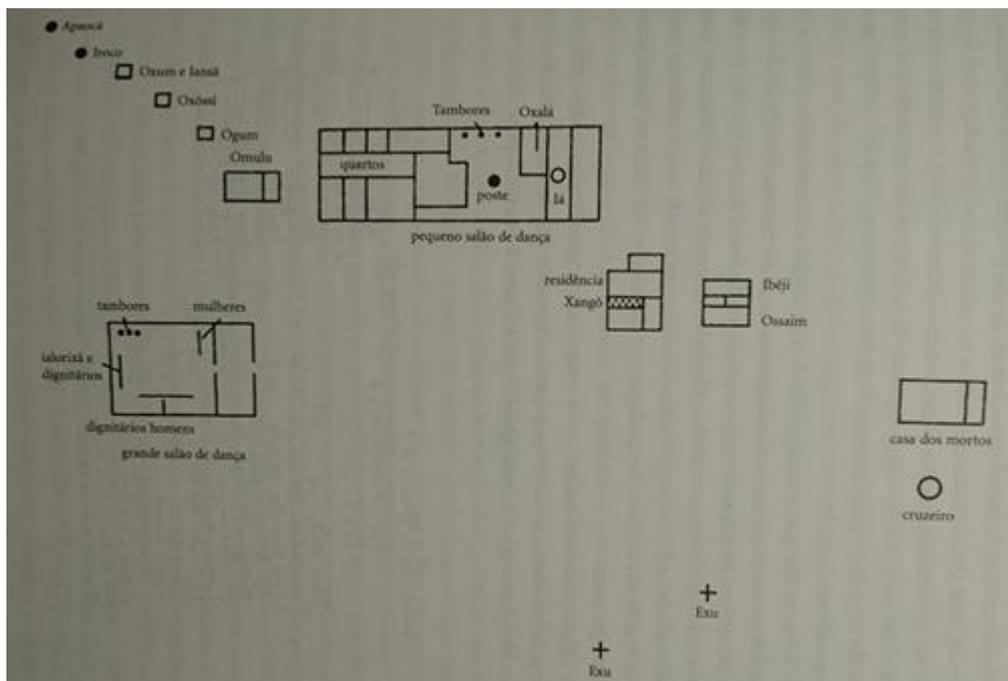


Figura 42 - Ilustração que mostra a distribuição dos espaços em um terreiro irorubá na Bahia. Não se identifica o terreiro, só se caracteriza a distribuição das casas e seus respectivos Orixás. Fonte: (BASTIDE, 2001, p. 75).

Os terreiros baianos de origem Iorubá apresentam, na entrada, o assentamento de dois Exus. O primeiro, de caráter polêmico, é o Exu da porteira, que zela pela casa, sendo sua casa fechada com um cadeado, reafirmando a mesma observação feita por Carneiro (2008). O segundo, dentro do terreiro, apresenta-se um bom sujeito, sendo tratado por “cumpadre”. Ambos gostam de receber agrados: um protegendo a casa contra a entrada do mundo exterior e o segundo protegendo o próprio terreiro.

Segundo Bastide (2001), o Candomblé brasileiro incorporou, no espaço do terreno, a casa dos mortos (*Ilêseim*), a mais isolada e distante da casa dos orixás (*Ilê orixá*). A casa dos mortos (*Ilêseim*) é um espaço dividido em dois cômodos, que ostentam fotos dos antepassados do terreiro; no outro assentamento, o dos Eguns (mortos), não há abertura, apenas uma porta fechada para que os mortos não aborreçam ou perturbem os vivos. (BASTIDE, 2001).

Ainda segundo Bastide (2001), casa dos orixás (*Ilê orixá*) ocupa grande parte do terreno e se destina a abrigar todos os elementos que compõem os assentamentos dos Orixás - esses elementos podem ser: pedras, pedaços de tecidos, pedaços de ferro, louças, recipientes de barro. Sua função vai além dos assentamentos, porque é também

um local de iniciação, com a frequência de pessoas que vigiam o lugar e cuidam das atividades ali realizadas. Essa frequência constante transforma o lugar em moradia para alguns. (BASTIDE,2001).

O local destinado às iniciações apresenta um cômodo conhecido como camarinha. Ao lado da camarinha, encontra-se o salão, o espaço para apresentação das danças, caracterizado, como observado por Carneiro (2008), pelo seu tamanho - o maior espaço do terreiro. Bastide (2001) descreve que o salão possuía “uma balaustrada que delimitava a localização dos dançarinos e dançarinas” (BASTIDE, 2001, p.80). É interessante perceber que, no caso de Carneiro (2008), a separação do espaço entre homens e mulheres era para assistência (os espectadores) e, na observação de Bastide (2001), os espectadores ficavam atrás dos grupos de dançarinos, os homens separados das mulheres na assistência bem como nos espaços de dança e, em um canto, o espaço para os tambores em cima de estrado.

Alguns Orixás possuem a sua *Ilê orixá*, como no caso de Omulu, Ogum e Oxóssi, em lugares externos e pequenos. A *Ilê Omolu* possui dois cômodos e Ogum e Oxóssi apenas um. Ficam localizados no lado esquerdo da casa principal. Outros Orixás ficam assentados no interior da casa principal. Bastide (2001) atentou para o fato de que, em alguns terreiros, as fontes com água não seriam apenas um assentamento de Oxum, mas poderiam ser “a fonte” com a “água de Xangô, bica de Oxalá...” (*op.cit.*, 2001, p. 80), fonte de Oxumaré (figura 43). A gameleira-branca, dedicada a Iroco, como também observou Carneiro (2008), pode ter um pano amarrado no seu tronco com um laço. Bastide (2001) encontrou a existência de panos brancos pendurados nos galhos e, aos pés da árvore, garrafas e outros objetos. O espaço sagrado é fechado por muros nos limites do terreno, porém espaços externos podem ser sagrados, como a pedreira de Xangô ou a pedra de Ogum. Bastide (2001) descreve as roças com casas dispersas no terreno, edificadas com materiais simples, como casebres de tijolos cobertos com sapé, e compara suas formas: as construídas na região dos Iorubás são redondas; na Bahia, são quadrangulares (2000): “o homem adaptou-se a seu novo meio geográfico e cultural, pediu emprestado ao branco as técnicas dos pedreiros, a planta das habitações.” (*op.cit.*, 2001,p 83).



Figura 43 - No lado esquerdo, ao fundo, de branco, a imagem do orixá Oxaguián e, na parte central, a fonte d'água, símbolo do orixá Oxumaré no *Ilê Axé Bara Leji*. Fonte: Henrique Augusto Gabriel.

Em suas viagens à Bahia, o sociólogo percebeu “a existência, no meio do salão de dança, de um poste central” (*op.cit.*, 2001, p. 83). Para ele, esse elemento não tinha função estrutural, e marca que, nos terreiros de origem Banto, esse elemento não existia. Independentemente do tamanho do barraco, o poste devia sua existência ao rito e não a uma função arquitetônica estrutural, pois os filhos e as filhas de Santo giravam em torno dele. No Candomblé, os elementos adquirem simbolismo e representação e, mesmo se rendendo às influências ocidentais no tipo de construção, isto não interferiu nas referências míticas que asseguram a manutenção e a perpetuação da religiosidade.

Se, para os Iorubás, uma cabaça dividida ao meio representa a união entre o céu (parte de cima) e terra (parte de baixo), a união entre o horizonte onde o céu e a terra se tocam, dentro de um barracão com a cobertura redonda e em forma de cúpula, o telhado curvo e redondo representa o céu, o mundo espiritual. Como as formas nos Candomblés brasileiros não são mais circulares e não existe mais o teto abobadado (BASTIDE, 2001), o poste seria o elemento, a representação que uniria o céu e a terra e, de maneira metafórica, substituiria o teto em forma de cuia. Ao mesmo tempo, os quatro mastros

que partem deste poste principal simbolizariam os pontos cardeais. Foi dessa maneira que, para Bastide (2001), o espaço construído do candomblé era o caminho que materializava e recriava a geografia religiosa africana em um microcosmo.

### **3.3. Raul Lody: retorno ao Axé Ilê Nassô, ixé e peji**

Na nossa cronologia de espaços do Candomblé na Bahia, retornamos novamente aos espaços do *Axé Ilê Nassô*, analisados por Raul Lody (1988). Na tentativa de entender o simbolismo e a composição de um terreiro, Raul Lody (1988) junta os dois autores anteriores como referência sobre o tema. Seu estudo é pioneiro por dedicar todo um volume à arquitetura dos espaços sagrados de origem negra. As publicações anteriores de Carneiro (2008) e Bastide (2001) abordavam outros temas. Lody (1988) privilegia a arquitetura. Seu livro *Espaço-Orixá-Sociedade: arquitetura e liturgia do candomblé* (1988) é basilar para o entendimento do contexto baiano e a configuração espacial e simbólica dos terreiros de tradição iorubá no Brasil. O autor realizou uma leitura minuciosa: “o santuário, espaço destinado à guarda, fixação, atribuição e perpetuação do axé, está situado num conjunto físico e mágico com os demais espaços do terreiro ou roça.” (LODY, 1988, p. 13). E retoma, quarenta anos depois de publicado *Candomblés da Bahia* (1948), o barracão da Casa Branca do Engenho Velho analisada por Edson Carneiro.

As plantas apresentadas por Lody (1988) são mais simplificadas que as de Carneiro (2008). Transcorridos quarenta anos entre os dois estudos, constata-se que os elementos ainda se encontram no espaço, mesmo que modificados. Os registros de Lody não mostram onde o barracão se situa no lote e nem indica onde estão suas janelas - a falta de detalhes dificulta a leitura do espaço. O interesse de Lody (1988) concentra-se no ixé e pejis como os elementos mais significativos da linguagem arquitetônica simbólica. [Apesar da falta de detalhes para o escopo de nosso trabalho, isso não importa muito, pois não nos interessa a exatidão das representações da *Casa Branca do Engenho Velho* ou *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*. O que visamos é encontrar elementos significativos que nos permitam entender o Oduduwa Templo dos Orixás e a relação que se pode estabelecer com outras construções de templo da mesma matriz iorubá no Brasil.]

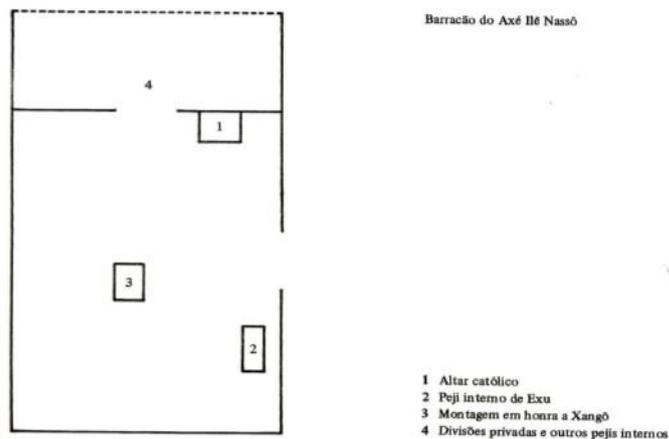


Figura 44 – Planta baixa esquemática e Ixé do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*. Fontes: (LODY, 1988, p. 29) e Secretaria da Educação / PR. Disponível em: <http://www.ensinoreligioso.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=225>. Acesso em 24/11/2020.

Lody destacou (1988) a importância do mastro central, que recebe o nome de “Ixé” (figuras 44). Esse mastro central, tal qual um símbolo fálico, está presente em quase todos os terreiros de Candomblé de tradição iorubá. Representa a centralidade de todas as ações que operam no seu entorno, “Ixé”, funciona como um campo magnético, um campo de atração para o decorrer das danças rituais acompanhados pelos atabaques, o sacrifício de animais, a manipulação de ervas litúrgicas e de objetos rituais, entre outros.

Segundo a tradição dos terreiros, no “Ixé” se planta o principal axé da casa. Lembramos que, nas plantas anteriores de Carneiro (2008) e Bastide (2001), o “Ixé” aparecia como elemento central, porém sem essa nomenclatura aplicada. O “Ixé” ocupa um lugar primordial. A sua relação iconológica como um mastro, vinculado à fertilidade, “é a memória original dos rituais agrícolas da fecundidade, rituais da caça, rituais ligados aos fenômenos meteorológicos” (*op.cit.*,1988, p.25), sendo ele o vínculo por onde os Orixás chegam ao barracão, numa tríplice ligação entre a terra , o mundo natural e os deuses.

Há também,

[...] no barracão do Candomblé do *Axé Ilê Nassô*, ou Casa Branca, que centraliza o salão-de festas, uma montagem iconológica baseada em Xangô. É a coroa de Xangô, montagem em madeira encimando um grande espaço-mastro contendo objetos litúrgicos e de adorno. (*op.cit.*,1988, p.27).

A coroa demonstra a relação do terreiro com Xangô e as cadeiras ou tronos mais importantes ficam próximos ao “Ixé”, pois o cargo de “nassô” é vinculado aos sacerdotes de Xangô em terras Iorubás. Lody (1988) demonstra que, mesmo com todas as preocupações em torno dos fundamentos do culto dos Orixás, existe ali um altar católico (planta baixa esquemática na figura 44). O pejí é um elemento dedicado a Exu, sendo um lugar para a realização dos ebós dedicados a esse Orixá. Desta forma, no mesmo espaço, três cultos diferentes são realizados com a assistência pública.

As roças originárias deveriam se instalar em amplos espaços para poder não só articular as várias construções dedicadas aos Orixás bem como se articularem com a mata, onde residem assentamentos e crescem as folhas de uso, entre as quais a gameleira branca, as jaqueiras, mangueiras, utilizadas nas liturgias, além de galinheiros, chiqueiros e lugares onde ficam os animais utilizados nos sacrifícios.



Figura 45 - A parte da mata, no *Ilê Axé Bara Leji*. Fonte: Fotografia de Luiz Roberto Moreira.

Outro ponto importante é a demarcação dos lugares pela atuação dos membros da comunidade dentro do terreiro. A hierarquia e o *status* dos membros delimitam os espaços, as áreas rituais e públicas, além de marcações de gênero. Para pessoas importantes e visitantes que tenham relevância no candomblé se destinam os melhores assentos no terreiro. Lody (1988) indica a posição deles.

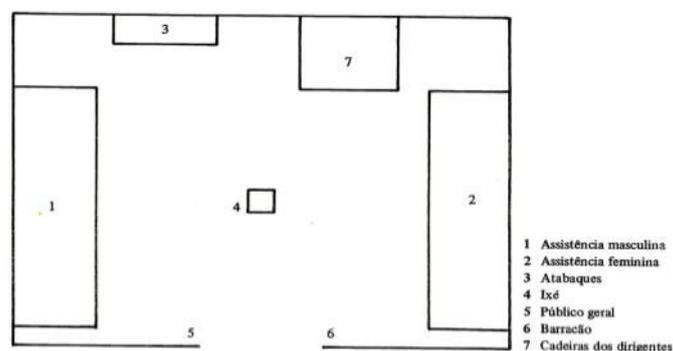


Figura 46 - Planta esquemática do barracão do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*. Fonte: (LODY, 1988, p. 29).

O *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* tem ligação com Xangô, sendo a casa ligada à nação *kétu* e à *yorubaland*, nas quais Xangô não é o principal orixá cultuado. Os Orixás importantes na região de Kétu são Oxóssi e Oxalá, que desempenham um papel importante como patronos no *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*. Os pejis ou altares dos Orixás ocupam lugares velados:

[... ] na realidade, tudo o que acontece no espaço sagrado é segredo, fundamento ou fuxico-do-Santo, como diz o povo do Candomblé. A privacidade do Pejí é tabu e a manipulação dos seus objetos rituais mais ainda. Aqueles que zelam e cuidam dos Orixás assumem perpétua obrigação, pois são os agentes do Axé, elenco de pessoas

conhecedoras dos rituais e que vivem seus sacerdócios, não apenas nos terreiros, mas na sociedade geral e complexa. (LODY, 1988, p.15)

Os pejis podem ser habitações coletivas ou individuais dos deuses, com características próprias, como no caso das casas/pejis de Omolu, Exú ou de Oxalá. As palhas dos coqueiros cobrem os pejis e a palha da costa é usada internamente “na montagem da arquitetura interna” (*op.cit.*, 1988, p.17). As paredes são forradas com chitão (tecido geralmente estampado e colorido), utilizam-se objetos artesanais dispostos também internamente, como os cestos e balaios, setas de ferro, indumentárias rituais, palha da costa, no caso do pejí de Omolu, quartinhas, que são recipientes para guardar água em vários tamanhos.



Figura 47 - *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* ou Casa Branca do Engenho Velho ou simplesmente Casa Branca. Fonte: A tarde. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/tombamento-da-casa-branca-completa-30-anos-1590682>. Acesso em 31/12/2019.

Lody (1988), analisando a relação entre os terreiros e a cidade, percebe que os espaços estão cada vez mais alterados devido ao crescimento urbano, centralizando a roça em meio a prédios bem próximos um dos outros e, dessa maneira, os terreiros se

padronizam ainda mais, sendo o exemplo de terreiro apresentado na figura 49 um modelo encontrado com frequência.

Carneiro (2008), Bastide (2001) e Lody (1988), com seus estudos e descrições, permitem compreender o espaço dos terreiros de origem Iorubá. Em publicações infanto-juvenis destinadas ao povo de Santo, no caso o livro *Ogum: O rei de muitas faces* (2000), encontramos uma ilustração muito interessante que repercute as descrições de Bastide (2001). Temos Exu na porteira, a casa dos mortos, o barracão, o salão de dança e várias árvores em correspondência ao modelo de Bastide (2001), figura 48. O livro infanto-juvenil apresenta a configuração do terreiro de maneira didática. O propósito do livro é uma aproximação ao tema de forma a superar preconceitos e provocar o interesse de futuros pesquisadores a se aventurarem por caminhos semelhantes. O livro não tem um texto, fato que impede o aprofundamento das questões relacionadas à organização do espaço do terreiro e as suas implicações ecológicas.

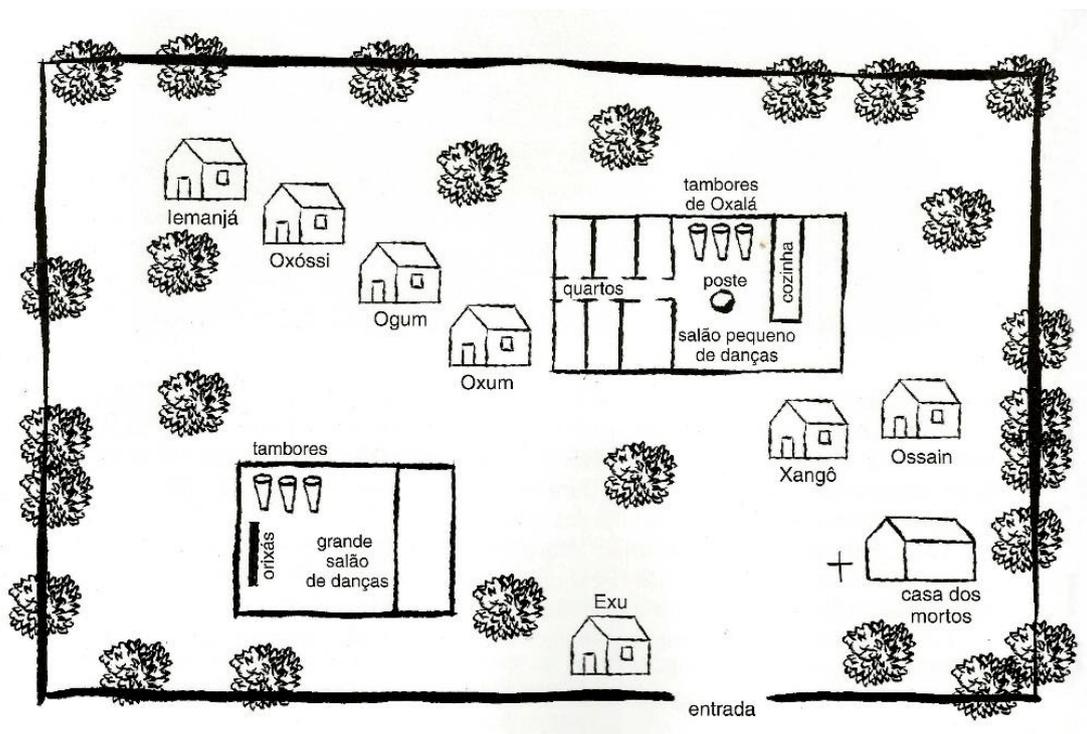


Figura 48 - Desenho que representa a organização de um terreiro de candomblé. Fonte: CHAIB e RODRIGUES, 2000, p. 58

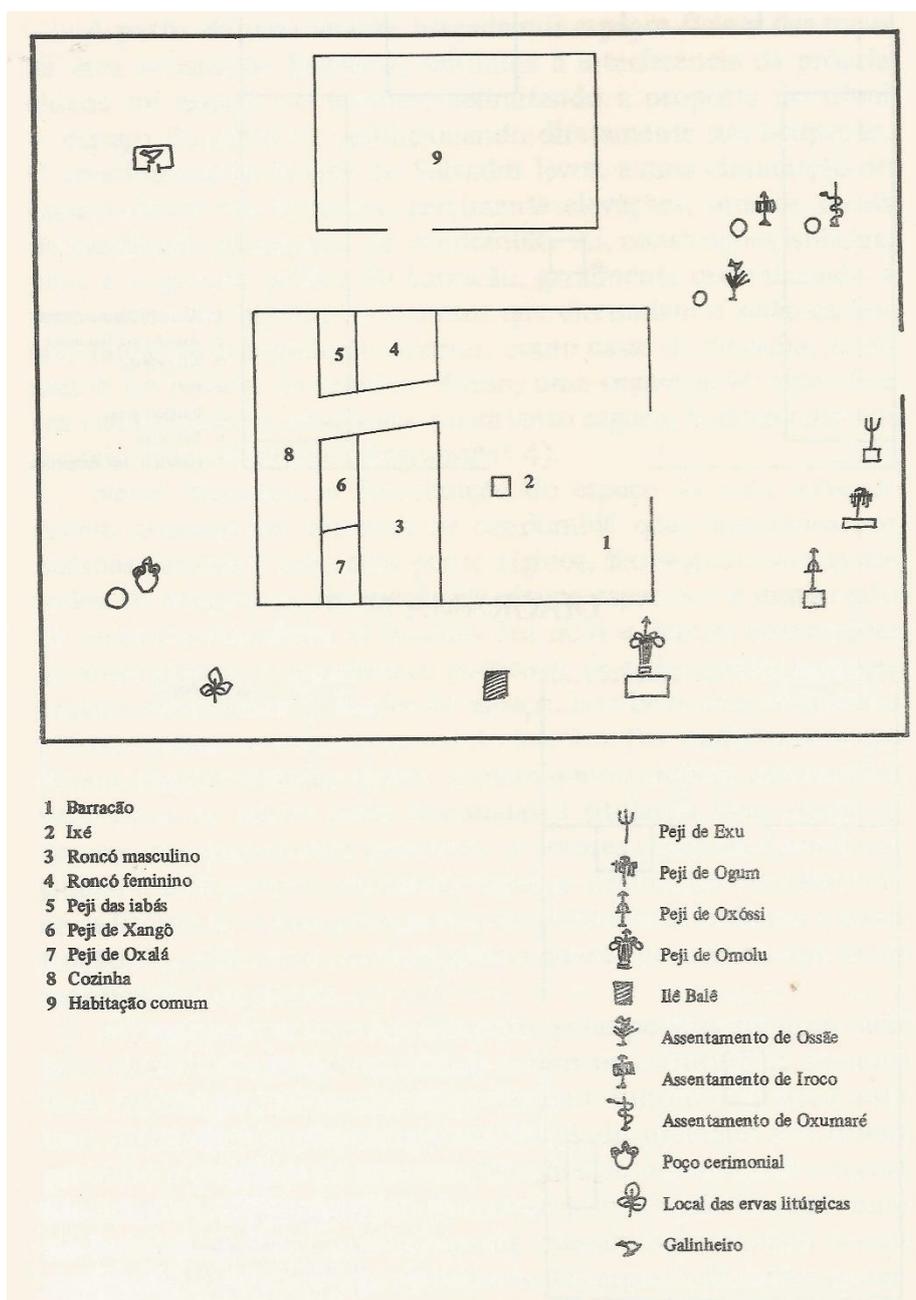


Figura 49 - Plantas simplificadas do Axé Ilê Nassô. Fonte: LODY, 2008, p. 30.

As outras imagens presentes em Chaib e Rodrigues (2000) funcionam como suporte ilustrativos para as lendas e mitos narrados, do que podemos inferir que, no imaginário popular, a iconografia dos Orixás e toda a mística que os envolve ocupam um espaço muito mais substancial do que os rituais e os preceitos do debate e do mistério em relação às organizações físicas, espaciais e materiais, que se situam em segundo plano

### 3.4. O Candomblé em São Paulo

De acordo com Pereira (2011), “os bantos originários de Moçambique e de Angola foram os que vieram em maior número para a região sudeste do Brasil.” (PEREIRA, 2011, p. 03). Dessa maneira, podemos entender que as organizações espaciais iorubás não chegaram tão facilmente em São Paulo, se compararmos São Paulo com outro centro do Sudeste, o Rio de Janeiro, como constata o Babalorixá Agenor Miranda Rocha (1994). Rocha (1994) conta que a cidade do Rio de Janeiro, desde a segunda metade do século XIX, recebeu levas de baianos, que se concentraram nas regiões centrais da cidade, como nos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Com o crescimento das áreas portuárias e ferroviárias, agruparam-se também nessas imediações grandes quantidades de pessoas pobres. (ROCHA, 1994).

Essas áreas centrais, com essas populações pobres e negras, em fins do século XIX, se tornaram núcleos para o aparecimento dos Candomblés Kéto. “Em 1886, Mãe Aninha de Xangô veio ao Rio com Bamboxê e Obá Saniá, com os quais fundou uma casa no bairro da Saúde” (ROCHA, 1994, p.33), iniciando a sua longa caminhada no Rio de Janeiro, que se estenderia ao longo do século XX. É importante ressaltar que Mãe Aninha representava a maior estirpe iorubá na cidade de Salvador. Já existia uma forte tradição banto na região Sudeste, mas foram os baianos quem introduziram as casas de tradição iorubá na cidade do Rio de Janeiro.

Se, até meados do século XX, a expressão dos terreiros de tradição iorubá se completava pela manutenção de elementos de negritude na Bahia, em partes do Nordeste e no Rio de Janeiro, em São Paulo, segundo Prandi (1991), os candomblés de tradição iorubá não se caracterizaram como uma religião negra, mas como uma religião de caráter mais universal, com abertura para outras experiências que não apenas a de proteger o patrimônio cultural negro. Manifestou-se de maneira mais abrangente em relação a “cor, origem e extração social” (PRANDI, 1991, p.21) e, dessa maneira, se emoldurou em um quadro que, diante da cidade, competia com outras importantes religiões universalistas, como o catolicismo, a umbanda e as mais diversas variações do pentecostalismo. Assim, “São Paulo, como de resto o Brasil da nova industrialização, era terra para a umbanda, e o Candomblé, uma origem distante”. (*op. cit.*, 1991, p. 21).

O Candomblé de origem Iorubá se instalou gradativamente em São Paulo nos anos de 1960, segundo Silva (2000), pela chegada de nordestinos migrantes para a grande metrópole. Mesmo com uma intensa jornada de trabalho cheia de exigências profissionais (PRANDI,1991; SILVA, 2000) e se adaptando a uma rotina diferente daquela conferida na relação espaço/tempo encontrada nas roças de Candomblé, esses migrantes lograram equilibrar os dois universos dos quais agora faziam parte. Logo, as nações iorubanas, Efã e Kéto, ganharam força e tradição na cidade. A nação Kéto foi introduzida em São Paulo “por Nezinho de Ogum, proveniente de Muritiba, cidade do Recôncavo Baiano”. (SILVA, 2000, p. 94). Ao longo dos anos de 1960 e 1970, Pai Nezinho visitou a cidade várias vezes para realizar iniciações, deixando ali uma filha carnal, Juju de Oxum, que levou à frente o legado religioso do pai, constituindo-se em uma das mais antigas iniciadas da cidade.

As implicações para a formação de uma comunidade de Candomblé na grande metrópole eram muitas - desde o início, o povo de Santo teve que estabelecer um diálogo com a cidade (PRANDI, 1991) e a tradição *Kétu* abriu caminhos para a implantação dos seus espaços. Os termos que sempre foram aplicados para as casas de santo, “terreiros”, “roça”, “casa-de-santo”, ou os termos de origem iorubana, como *ilê* (casa), *abassá* (salão), *axé* (força vida) ou *egbé* (comunidade)” (SILVA, 2000, p. 96), por não terem desenvolvido uma arquitetura identificável, foram se perdendo na paisagem da grande cidade.

As fachadas das residências, sem nenhum marco significativo, podiam ser identificadas por pequenos detalhes, como um mastro contendo a bandeira da divindade banto “Tempo”, alguns tipos de vegetação e outros símbolos religiosos. Silva (2000) destaca que, em São Paulo, alguns terreiros podiam apresentar, nas suas entradas, “modernos efeitos de visibilidade, *layout* e estética, com letras em neon, logotipos etc. (*op. cit.*, 2000, p. 96-97). Se antes localizavam-se nas áreas próximas das cidades, a esse tempo já se encontravam no meio dela, ou ao lado de todo o tipo de comércio (PRANDI,1991). Desde os anos de 1980, os terreiros paulistas se espalharam por toda a cidade, chegando aos bairros de classe média alta, como Pinheiros, Vila Mariana, Jardins, Perdizes. (SILVA, 2000). Dessa forma, passaram a ocupar espaços que não foram necessariamente pensados para serem terreiros. Várias tipologias de imóveis na

metrópole foram adaptadas para atender às necessidades dos templos, indo de áreas improvisadas, em regiões pobres e periféricas, a lugares mais abastados. O recurso para tal eram os “improvisos” e “puxadinhos” conhecidos de outras realidades brasileiras.

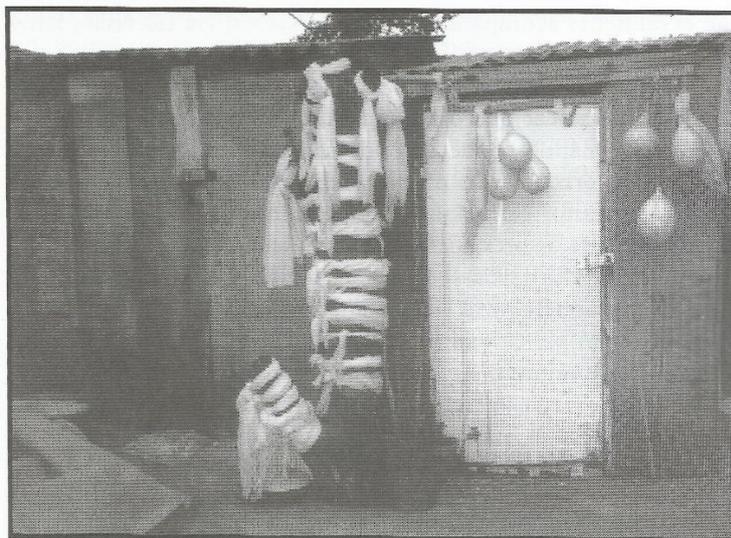


Figura 50 - *Casa das Minas de Thoya Jarina*: a árvore sagrada, um tronco de árvore, que foi depositado sobre o cimento. Fonte: SILVA, 2000, p. 117.

Silva (2000) descreve as condições de um terreiro de tradição Mina em São Paulo. O terreiro foi estruturado em um sobrado geminado, onde as festividades, obedecendo aos calendários praticados pelos Iorubás e Mina, aconteciam frequentemente. O salão ou “barracão” era uma sala com uma área de quatro por quatro metros. Nele, as pessoas dançavam, abrigando, em dias de festas, mais de 20 pessoas para saudar os voduns<sup>6</sup>. Os atabaques, nessa nação conhecida como “batas”, ficavam num *hall*, a meio caminho entre a cozinha e a sala.” (*op. cit.*, 2000, p. 98). O lugar dos pejis era dentro de um quarto da casa. No andar de cima do sobrado, morava o dono, Pai Francelino.

Na figura 50, vemos a parte do quintal onde se encontrava a árvore sagrada e o assentamento dos voduns. O quintal é todo cimentado. As casas de Legba, divindade no panteão Mina que equivale a Exu na tradição Iorubá, do vodun Lissa, que equivale ao Orixá Oxalá, e da cabocla Mariana, como um traço ameríndio do terreiro, eram pequenas casas de cimento. Para compor a Mata Sagrada, um tronco de árvore posto sobre o cimento, com os laços e panos brancos colocados ao seu redor. O exemplo desse

terreiro demonstra como a realidade do culto pode ser adaptada à realidade dos espaços. Mesmo com os espaços cimentados, o simbolismo mágico da floresta não deixou de ser representado.

[...] é significativo que, na impossibilidade de ter uma árvore à qual se pudesse associar a suas folhas, galhos, troncos e raízes, o crescimento da vida de terreiro, esse simbolismo continue presente (metonimicamente) apenas em um tronco (sem folhas ou raízes), colocado sobre o chão de cimento (infértil, portanto). (*op. cit.*, 2000, p.99).

Esse é apenas um exemplo, que não quer dizer que, na cidade de São Paulo, não existiam ou existam terreiros com espaços amplos e elaborados. Silva (2000) indica a existência de alguns terreiros planejados, incorporando valores com formas que remetem ao passado colonial, rememorando a arquitetura luso-portuguesa da casa-grande.

Nesse ambiente recente, em uma cidade em que a tradição Iorubá se firma, já que, segundo Prandi (1991) e Silva (2000), o marco inicial seria os anos de 1960, não havia lugar mais propício para um jovem nigeriano se estabelecer na nascente implantação das tradições religiosas iorubás. O impulso religioso do período apresentava uma realidade aquecida e com efervescência cultural dos cultos africanos. Babá King, de maneira salutar, orquestrou uma triangularidade perfeita: tinha o conhecimento ancestral Iorubá, trazido na sua bagagem da Nigéria, estava em uma cidade que fervia culturalmente em universalizar as tradições africanas, e logo, quando começou a desenvolver os trabalhos, na virada dos anos 1980 para a década de 1990, estabeleceu amizade com Mãe Stella de Oxóssi do *Ilê Axé Opô Afonjá*.

Com esse movimento triangular ligou Abeokutá - São Paulo - Salvador. Mãe Stella validava, com o seu apoio, as novas/velhas ideias que seriam implantadas por Babá King em uma metrópole que, na sua curta recepção das práticas religiosas Iorubás, ressignificava os espaços construídos, com partidos residenciais sendo adaptados para assimilar e dar sobrevivência aos cultos da matriz africana. Vamos à história do seu templo e a experiência arquitetônica e plástica encontrada no Oduduwa Templo dos Orixás que é sem dúvida singular e sem recorrência na tradição iorubana no território brasileiro.

### 3.5. Oduduwa Templo dos Orixás: história do tempo presente

Desde 1980, no contexto das religiões de matrizes africanas no Brasil e de outros lugares nas Américas, como em Cuba, determinados grupos, principalmente aqueles ligados aos iorubás e aos fons, aumentaram o seu interesse em se “reafricanizar”. Para tal, buscaram acessar o passado ancestral de cultos fracamente mantidos ou mesmo esquecidos nas práticas religiosas brasileiras. Fluxos de sacerdotes do culto iorubá começaram a chegar ao Brasil vindos, principalmente, de Cuba e de várias regiões da *yorubaland*, especialmente da parte localizada na Nigéria. Não se tratava apenas da recuperação do culto ao orixá que tem domínio e ascendência sobre o oráculo, no caso de Orunmilá/Ifá, mas também de outros orixás. Nessa afirmação da presença africana no Brasil, encontramos Babá King. Sua intenção era a de introduzir a Religião Tradicional Iorubá, que ele vivenciara em Abeokutá, no seu novo lugar de vida:

[...] porque o objetivo do Oduduwa nunca foi impor a África, mas introduzir a África para que as pessoas tivessem a África como uma base de referência. Porque a origem do orixá é isso. Então, falei: “se é isso, estou no caminho certo”, embora a maioria esmagadora de sacerdotes criticasse meu trabalho, me perseguisse, embora se servisse do meu saber através dos livros e dos cursos [...] E, até abrindo um parêntese, eu lembro que o pessoal dizia que não existia iniciação em Ifá. Hoje todo mundo faz iniciação de Ifá, até as pessoas, na sua maioria, sem o mínimo preparo. Aquilo que, há 30 anos, eles diziam que era uma inverdade, agora passou a ser a verdade deles. (SÁLÂMÌ, 2019).

Uma das consequências desses fatos foi o sentido da reintrodução de denominados cultos por parte do Babá King. Essa concepção religiosa era, de certa maneira, inédita no Brasil - provocou, no início do século XXI, uma busca pelas raízes africanas, uma conexão com os elementos ancestrais que se perdiam, como apontou Mãe Stella (SANTOS, 1991). Nos seus apontamentos, Mãe Stella alertava que, com o passar dos anos, e como consequência dos processos relacionados com a diáspora africana, os cultos tradicionais iorubás necessitavam de reordenação<sup>7</sup>. Na verdade, o que Mãe Stella via em Babá King, no seu esforço de reafricanizar o culto dos Orixás, não se aplicava a todas as casas de santos ligadas aos cultos originais africanos. Muitas

seguiam os cultos com responsabilidade, fundamentos e seriedade, mas ela entendia que, naquele momento, existia espaço para outra vertente religiosa e o Babá King era o sacerdote certo, no lugar certo.

Babá King começou com Oduduwa Templo dos Orixás em 1988, ao mesmo tempo em que criava o Centro Cultural Oduduwa e a Editora Oduduwa, com a intenção de divulgar, no Brasil, seu conhecimento e as pesquisas que já vinha realizando em terras iorubás. Segundo seu depoimento, ele teve uma visão muito importante, que reforçou ainda mais a sua ideia pré-concebida de universalizar o culto aos orixás.

[...] nos anos 1980, quando comecei minha pesquisa, tive uma experiência na rua: eu me deparei com *Hare Krishna*, um negão com quase 2 metros de altura, com toquinha, uma toca aqui na cabeça, vestido *Hare Krishna*, vendendo incenso, em plena rua de Abeokutá - isso no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Não me contaram. Eu vi isso. Eles já tinham templo ali. O que faria um africano iorubá, que nasceu numa tradição dessa, abraçar *Hare Krishna*, certo? Aí eu faço uma pergunta contrária: por que eu não poderia abraçar *Hare Krishna*, se eu quero iniciar o branco na minha religião? Então tem momentos em que as pessoas perdem o senso. Porque fala: “ah, na África tem cristianismo, tem islamismo”. Qual é o problema? Fala pra mim qual é o problema? Não é guerra! Por que as pessoas não podem ter o direito de fazer uma escolha? Porque, para o africano, ele ser *Hare Krishna*, ele ser da igreja, ele ser islamista [...] não tiram a sua relação com a sua ancestralidade. (SÀLÁMÌ, 2019).

Com a sua intenção de divulgar os orixás para todas as pessoas, Babá King nos contou que alugou três casas na Rua Bartolomeu de Almeida, no bairro Perdizes, em São Paulo. As três casas compunham o alicerce que necessitava para desenvolver suas atividades. O seu conhecimento sobre os orixás e as pesquisas realizadas em terras iorubás eram recurso a seu favor. Essa primeira instalação compunha-se de uma casa para os orixás com quarto, sala, cozinha e banheiro: o quarto media, aproximadamente, “4m x 4m, a sala, 5m x 4m, a cozinha era 3m x 3m e um banheiro pequeno. E tinha um quintal grande.” (SÀLÁMÌ, 2019). O quintal foi devidamente preparado para se transformar no local onde se tocava e dançava para os orixás. O piso foi concretado. Além dos cômodos listados, na casa existia um lugar destinado às iniciações.

As três casas pertenciam a único dono e esse fator foi muito importante para o início da história do Oduduwa, como lembrou o sacerdote: “Dr. Edson. Ele gostava muito de mim. Ele foi muito importante para o progresso do Oduduwa. Quando eu fui alugar a casa, em 1988, para começar o Centro Cultural, ele foi o único que não me pediu fiador.” (SÀLÁMÌ, 2019). A localização das três casas em um ponto nobre da cidade facilitava o desenvolvimento do Centro Cultural – “num lugar bom, próxima à PUC, num bairro nobre, numa boa rua. E aí acabei formando o Centro Cultural e a Casa dos Orixás num dos bairros mais nobres de São Paulo, sem querer, que é em Perdizes.” (SÀLÁMÌ, 2019). O complexo era composto pelo Centro Cultural, a Casa dos Orixás e a casa onde Babá King residia. Lembrou que as coisas não foram fáceis no início:

[...] aí eu era 30 anos mais novo [...] inocente e fui comprar 35 carteiras para a sala de aula, quando eu comecei. E o primeiro grupo foram 2 alunas, minhas duas primeiras alunas. E era a época que eu dava curso mais longo, porque a realidade de São Paulo era outra. Não tinha esse problema de trânsito e tudo. Então, o curso era de 4 meses, era semestral, uma vez por semana. Aí, no primeiro dia de aula, olhei, e tinha 34 carteiras vazias e duas ocupadas. “Meu deus, como eu vou fazer isso?” Mas eu tenho uma coisa boa: eu não desisto. (SÀLÁMÌ, 2019).

E o jovem nigerino não desistiu, como havia aprendido com a filosofia dos orixás: “não existe o difícil, nem o impossível, existe o que você consegue fazer.” (SÀLÁMÌ, 2019). As dificuldades iniciais colocaram em cena o pesquisador King, que buscou dar ênfase à “divulgação de informações, [mais] do que a parte prática e litúrgica.” (SÀLÁMÌ, 2019). Portanto, no início das atividades do Oduduwa, a parte litúrgica ocupou um segundo plano, pois, na visão de Babá King, “era muito mais fácil eu fazer sucesso como professor do que como sacerdote. Porque todo mundo já tinha suas casas, sua estrutura familiar e espiritual, e o meu objetivo não era competir com ninguém.” (SÀLÁMÌ, 2019).

No entanto, ao longo do tempo, foi alimentando o desejo de transpor para o Brasil as ideias que permeavam as liturgias ancestrais iorubás da *yorubaland* “e, para ser original, eu tinha que trazer aquilo que tinha na África. Acabou acontecendo que a Casa de Orixá começou a ganhar mais notoriedade” (SÀLÁMÌ, 2019) e paralelamente

“às aulas ou em alguns momentos até mais” que as próprias aulas” (SÀLÁMÌ, 2019). E, assim, “foi se formatando, foi tendo essa formação espontânea natural do próprio Oduduwa.” (SÀLÁMÌ, 2019).

As atividades se desenvolveram por quase 15 anos nesse endereço, até que “o meu vizinho de baixo, depois de uns 10 anos como meu vizinho, um psiquiatra, ficou nervoso, teve um surto e chamou a polícia, no meio de um osé<sup>9</sup>. Eram umas três horas da tarde, e nós estávamos fazendo barulho.” (SÀLÁMÌ, 2019). Reis (2019) acrescenta que o “vizinho, incomodado pelo som dos tambores e apavorado por ter visto a Morte e ouvido a sua voz”, tomou esta atitude. De fato, as atividades realizadas na ocasião incluíam rituais em homenagem a Egúgun”. (FRIAS, 2019, p.125).

Dois policiais atenderam ao chamado do vizinho, chegaram em uma viatura e levaram alguns participantes para a delegacia. Babá King não foi à delegacia. Quando seus filhos de santo retornaram à casa, ele os encontrou no portão com a seguinte declaração: “Acabou meu tempo aqui, eu vou embora.” Era domingo. Três dias depois desse desacerto, Babá King iniciou sua busca por um outro lugar para construir uma Casa dos Orixás.

Enquanto buscava esse novo lugar, os eventos e os trabalhos de rotina foram transferidos para a Serra da Cantareira, situada em Mairiporã, na Avenida Manuel Martins. Entre os anos de 2002 e 2003, duas opções se apresentaram ao Babá King: a primeira era ocupar um sítio de sete alqueires em Juquitiba, município localizado na área metropolitana de São Paulo. Nesse sítio, construiu uma casa em 1991 para a qual não conseguiu se mudar: “é o destino. E eu tenho uma coisa que eu aprendi com Ifá: não se pergunta por quê. Tem coisas que são assim e ponto final.” (SÀLÁMÌ, 2019).

A segunda opção era se instalar em Mongaguá. Babá King entrou em “contato com uma mulher [...] cujo genro era vereador.” (SÀLÁMÌ, 2019). Auxiliado por esse vereador, encontrou um terreno em Mongaguá: “era um loteamento [...]. Eram 10 lotes. [...] fui à imobiliária e fiz a proposta.” (SÀLÁMÌ, 2019). Para comprar todos os lotes, ofereceu de entrada o seu carro. Depois de fechado o negócio, ligou para um amigo/devoto:

[...] eu, todo eufórico, liguei para Pai Caamanõ e falei:  
 “Pai Caamanõ, eu tenho uma novidade maravilhosa:  
 acabei de comprar um terreno no litoral e vou fazer a

Casa dos Orixás”. Ele falou assim: “meu pai, em tal data eu estou indo aí com 23 espanhóis; cada um de nós vai te dar uma coisa para você pagar o terreno”. Em resumo, em 11 meses, fizemos o projeto, pagamos o terreno e construímos essa casa aqui. Em 11 meses. (SÀLÁMÌ, 2019).

Manuel Caamaño ou Sacerdote Pai Caamanõ era um espanhol da Galícia, que, certa vez, procurou Babá King para ajuda espiritual, tornando-se, posteriormente, um grande amigo, fiel e provedor de recursos para o Oduduwa Templo dos Orixás:

[...] daí, no final dos anos 1980, lá para 1992, entra na minha vida o Pai Caamanõ – você deve ter lido um pouco – que é o espanhol, que veio buscar uma ajuda. Ele olhou para minha cara e falou: “você é muito novo para me ajudar”, na mesa do jogo. Eu falei: “não, o senhor está equivocado; eu não sou novo para te ajudar; primeiro porque o conhecimento não tem com a idade, e além do mais, na minha tradição, ali tem mestres, e o que eu não sei tem mestres que sabem”. Ele comprou essa ideia. [...]. Eu o levei para a África e resolveu os seus problemas, e nunca mais me largou. Foi ele que deu essa casa de presente para o Oduduwa, essa ala toda aqui. Na inauguração dessa parte amarela, vieram 127 espanhóis numa única viagem. (SÀLÁMÌ, 2019).

Além da ajuda de Pai Caamaño, Babá King recebeu orientação oracular do Bábáláwo Fábùnmi Sówùnmí, primeiro Sacerdote do culto de Orunmila/Ifá que Babá King trouxe para o Brasil. Através da sua consulta ao oráculo de Ifá, ele sugeriu que o local deveria ser perto do mar.

Então, em 2003, no litoral sul do Estado de São Paulo, se ergueria o templo-matriz do Oduduwa, com 2500 metros quadrados de área construída. Nos anos posteriores, vários templos-filiais surgiriam. Existem filiais em Liubliana, capital da Eslovênia; na sua cidade natal, o templo de Abeokutá na Nigéria; por relações estima e consideração o Templo em La Coruña, na Espanha, na região da Galícia. No Brasil, há o de Pium, no Estado de Tocantins. Além desses templos administrados diretamente pelo Babá King, tem-se algumas casas no Brasil que seguem o pressuposto doutrinários do Oduduwa Templo dos Orixás: são os templos-filhos, como é o caso do Templo de Orixá Ifá Agé e do Templo de Ìyá Àgbá, localizados em Brasília.

Esses templos, que têm o Oduduwa Templo dos Orixás como modelo e origem, desenvolvem atividades religiosas e ações comunitárias, como uma maneira de assistir às comunidades locais. Internamente, além de manter atividades abertas ao público, como no caso dos Festivais<sup>10</sup>, realizam eventos com ritualísticas preparatórias, apresentam danças e cantos que interagem com toda a comunidade, além de oferecer cursos, consultas oraculares, ebós e outras atividades sagradas.

No caso do templo-matriz ou templo-sede, temporadas de iniciações em orixás são oferecidas aos fiéis, atraindo brasileiros e estrangeiros que procuram ter o seu axé e sua força espiritual equilibrados e renovados. Existe também interação com os outros templos-filiais, administrados pelo templo-matriz de maneira ordenada. Há, para isso, um cronograma e um calendário oficiais. Grupos de brasileiros, eslovenos, ou de outros lugares do mundo são levados para a Nigéria para as iniciações em Abeokutá, visitando outros santuários da *yorubaland*.

Quando Babá King transferiu o templo para Mongaguá, sentiu que seria necessário desmembrar a parte sacra ou religiosa da parte cultural. Em 2003, o Centro Cultural Oduduwa e a Editora Oduduwa foram transferidos para a Rua Nazaré Paulista, no Bairro Vila Madalena, na cidade de São Paulo. Nesse lugar, além de desenvolver as atividades mencionadas, Babá King oferece cursos de língua e cultura iorubás. Realiza, também, consultas com búzios, pois o jogo de búzios com 16 búzios é parte de um oráculo conhecido como *èrindílógún* ou *méríndílógún*.

O templo que existe na cidade Pium, no estado de Tocantins, segundo Frias (2019), foi adquirido por orientação do Bábáláwo Fábùnmi Sówùnmi. Segundo o Bábáláwo, aquela região é detentora de muitas riquezas, tanto que, mais tarde, perceberam que ali havia grande reserva de laterita<sup>11</sup>, uma pedra relacionada ao Orixá Exu e muito utilizada nos seus assentamentos. E, “desde a sua inauguração, em 2011, o Babá King leva babalaôs, ialorixás, babalorixás e devotos dos Orixás a essa sede do Egbe<sup>12</sup> Oduduwa para realizações de rituais como o axé da região.” (FRIAS, 2019, p.127).

Frias (2019) relata a fundação, em 2011, do Templo em Abeokutá, na Nigéria, o Templo Grande Família Oduduwa. Esse centro tornou-se o catalizador e o agregador de

todos os grandes sacerdotes e sacerdotisas iorubanos, responsáveis pelos fundamentos, pela tradição e pela maneira de se proceder em cultos ancestrais. Representa as principais divindades cultuadas pela família Oduduwa. É no Templo Grande Família Oduduwa de Abeokutá que se encontra a Floresta Sagrada (figura 51), onde os fundamentos, preceitos ritualísticos e místicos que ordenam a manipulação das folhas são guardados e preservados.

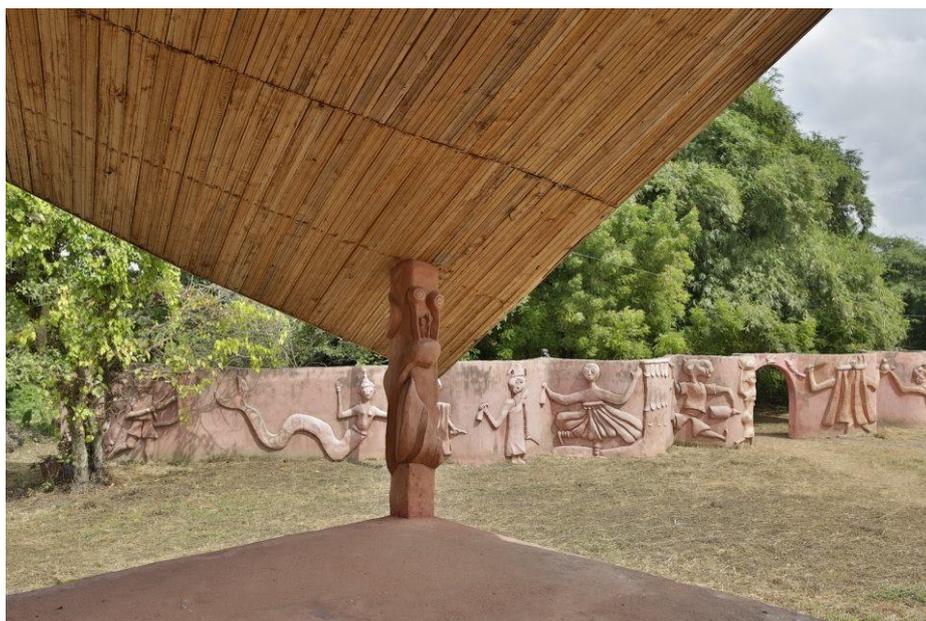


Figura 51 - Templo Grande Família Oduduwa. Com a Floresta Sagrada, é um templo-filial do Oduduwa Templo dos Orixás, situado em Abeokutá, no Estado de Ogum, Nigéria. Fonte: Fotografia de Tina Ramujkic.

Nesse ambiente sagrado, mais de sessenta sacerdotes atuam em suas atividades, sendo um local de convergência, como nos afirma Babá King, de preservação do Axé e de todas as formas que envolvem os ritos, atendendo às pessoas, não só as residentes na Nigéria, mas as de várias partes do mundo. Desses sacerdotes que atuam intensamente no Templo Grande Família Oduduwa, 14 deles se dirigem anualmente ao Brasil para realizar iniciação em Orumila/Ifá, em Egungun, em Egbé e em todos os Orixás que são cultuados não panteão Oduduwa, como observa Babá King:

[...] eu tenho a maior casa de orixá de Abeokutá, talvez até da própria Nigéria, fisicamente construída. Eu estudei Ifá em Abeokutá, eu estudei os orixás. O alicerce da minha pesquisa partiu de Abeokutá. Oduduwa, Iyami

Oxorongá, tudo eu comecei em Abeokutá. De lá que eu fui para Osogbo, para Ibdan, para Ado-Ikiti e para outras partes da Nigéria. Hoje, eu estou terminando uma pesquisa com mais de 220 orixás, que eu viajei a Nigéria inteira para fazer essa compilação desses orixás. Mais de 220 orixás. Porque temos uma estatística de falar que é de 1700 orixás, que acredito ser demais. Mas aí você tem várias mentalidades com vários tipos de orixás. Ifé Oyó. (SÀLÁMÌ, 2019).

É importante o relato, pois, embora Babá King realize pesquisas em vários locais da *yorubaland*, sua tradição se vincula aos sacerdotes de Abeokutá. Seu depoimento também demonstra a infinidade de orixás cultuados e a necessidade de buscar informações com os mais diversos sacerdotes. A permanência desses sacerdotes no Brasil ocorre entre os meses de dezembro e fevereiro. Atuam no templo-matriz, em Mongaguá, e no templo-filial de Pium. Os primeiros sacerdotes que vieram ao Brasil, já falecidos, foram o Bábáláwo Fábùnmi Sówùnmi e a Ìyálórìsà Òbímònré Àsàbí Diyaolù, inaugurando a tradição da visita/ temporada dos sacerdotes iorubanos ao templo-matriz para iniciar e divulgar, entre os adeptos do Ocidente, as práticas tais como se processam na *yourbaland*.



Figura 52 - Templo Grande Família Oduduwa. É um templo-filial do Oduduwa Templo dos Orixás, situado em Abeokutá, no Estado de Ogum, Nigéria. Fonte: Fotografia de Tina Ramujkic.

Analisando as características do Templo em Abeokutá, percebemos que a sua arquitetura segue as linhas encontradas no templo-matriz, com paredes revestidas com relevos de esculturas de Adebisi Akanji e de seu filho, Adebisi Nurudeen Adisa. Estabelece a mesma unidade estética com as formas do templo-matriz, mantendo a tradição visual da Nova Arte Sacra de Osogbo. As esculturas se espalham pelo local como esculturas livres, algumas como colunas e outras como relevos.

Como mencionado, há o templo-filial em Liubliana, na Eslovênia. Segundo Frias (2019), foi através do Babá Lado, que era esloveno, que esse núcleo começou a se desenvolver. O grupo Babá Lado, sabendo da atuação de Babá King, quis conhecê-lo. Babá Lado e Jasmina Antic vieram ao Brasil acompanhados de 23 pessoas para serem iniciadas pelos sacerdotes Iorubás em um período de transição entre Perdizes e Mongaguá, na instalação transitória em Mairiporã.

Depois desse contato e iniciação e como prosseguimento à devoção, o grupo esloveno, a partir de 2003, retornou várias vezes ao Brasil. Suas ações conseguiram incluir a Religião Tradicional Iorubá na condição de religião oficial junto ao estado da Eslovênia: “o interessante é o seguinte: a Jasmina, que é quem cuida da casa lá na Eslovênia, chegou a falar: “a gente não pode ficar no anonimato; temos que registrar.” (SÀLÁMÌ, 2019). Só que foram desestimulados por uma advogada que falou que não iriam conseguir: “aí fizemos uma compilação sobre toda a mitologia dos orixás, encaminhamos ao governo” (SÀLÁMÌ, 2019) e logo “o governo aceitou, acatou o orixá como uma das religiões oficialmente existentes no país. Ou seja, o orixá, o Oduduwa não existe na clandestinidade, nem na Europa.” (SÀLÁMÌ, 2019).

Com Babá King assumindo a liderança do grupo, criaram-se núcleos de estudo sobre os fundamentos da religião, com a presença física de Babá King várias vezes ao ano no Templo Egbé Oduduwa, revigorando as bases da crença e realizando, periodicamente festivais e atividades religiosas: nos últimos “14 anos, temos mais de 400 pessoas iniciadas, e eu tenho mais de mil clientes lá. Nesta casa lá, tem gente da Itália, Eslovênia, Croácia, Sérvia, Bósnia, até da Alemanha, que compõem o grupo desta casa.” (SÀLÁMÌ, 2019).

Suas publicações ganharam traduções para o esloveno. Com o falecimento de Babá Lado, a liderança passou para a Ialorixá Jasmina Audic. O templo foi instalado em um prédio do século XVII (figura 53). Como nos relatou Jasmina Audic, ele possui área

reservada para os assentamentos dos Orixás na parte inferior (figura 54) e, na superior, uma área voltada para os rituais. Os festivais são compreendidos num grande salão (figura 55). A parte inferior apresenta paredes rústicas de cimento, com tijolos aparentes. No primeiro andar, paredes corridas em alvenaria branca com teto em estrutura de madeira em duas águas.



Figura 53 – Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia. Fachada exterior: no canto superior direito, na parede da escada, temos o símbolo do templo-filial gravado na parede. Fonte: Ialorixá Jasmina Audic.

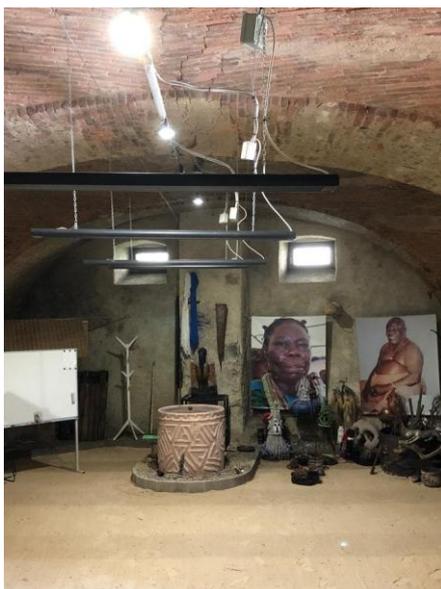


Figura 54 – Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia. Assentamento dos orixás. Fonte: Ialorixá Jasmina Audic.



Figura 55 – Templo Egbé Oduduwa, Liubliana, Eslovênia. Salão para toques e danças em louvor aos orixás. Fonte: Ialorixá Jasmina Audic.

Por fim, na Galícia, temos o Templo Casal do Mato, que era dirigido por Manuel Caamaño ou sacerdote Pai Caamanõ. Desde finais de 1990, Pai Caamanõ segue o Babá King. Seus integrantes visitam com frequência a Nigéria e o Brasil, em busca de curas e iniciações. E as visitas de Babá King a esses grupos também foram ficando cada vez mais frequentes.

Além dos elementos de comunicação criados nos anos de 1980, como o Centro Cultural Oduduwa e a Editora Oduduwa, o templo-matriz atua em várias frentes digitais. No *site* criado em 2002, encontramos textos esclarecedores sobre o que é a Religião Tradicional Iorubá, com pequenos históricos sobre os Orixás cultuados no templo, calendário, menção sobre os arquitetos e artistas que cuidaram do seu projeto e da criação das obras. Possui também página no Facebook desde 2014 e divulgação fotográfica e em vídeo dos eventos realizados. Frequentemente, são publicados pequenos textos sobre os Orixás, que permitem reflexões sobre sua ética, filosofia e

atuação de acordo com os princípios da Religião Tradicional Iorubá. Também são disponibilizadas recomendações éticas a cultuadores a partir dos enunciados dos textos de Ifá e histórias relacionadas aos Orixás. Além do Facebook, que conta com 245.796 curtidas e 245.708 seguidores, existe também o Instagram, com 19.700 seguidores, e o canal do Youtube, com 7.100 inscritos.

O Oduduwa Templo dos Orixás continua atuando com os seus cursos presenciais e, desde 2018, *online*. Em todos os suportes e canais, divulgam e aspectos da cultura, teologia e filosofia tradicional Iorubá. E, juntamente com essas modalidades ligadas ao templo-matriz, temos a página de Babá King no Facebook, com 126.059 curtidas e 133.459 seguidores e um Instagram pessoal, com 18.600 seguidores<sup>13</sup>.

### **3.6. Oduduwa Templo dos Orixás: percepção e projeto**

A transferência do Oduduwa Templo dos Orixás para Mongaguá possibilitou a implantação de um templo bastante particular no contexto das religiões de matrizes africanas no Brasil. Visitamos o templo quatro vezes, entre 2015 e 2019. Todas as visitas foram no mês de janeiro. A permanência em cada uma oscilou de cinco a dez dias no local. Nesses períodos, fizemos observações, entrevistas, fotografamos e fizemos esboços do lugar e desenhos dos orixás. Participamos da vida cotidiana e interagimos com o local. As entrevistas com o Babá King e Tânia Sálami foram gravadas em áudio, com anotações realizadas nos cadernos de observações. Nos intervalos entre as permanências, contatamos os arquitetos que projetaram o templo, Luís Octávio Pereira Lopes de Faria e Silva e Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim. Eles nos concederam entrevistas por *e-mail* além de disponibilizar o material referente ao projeto assim como os estudos preparatórios para o projeto final. As entrevistas presenciais foram semiestruturadas e as que realizamos com os arquitetos, estruturadas. Elaboramos um conjunto de perguntas relacionadas às dúvidas que tínhamos.



Figura 56 - Portão principal de acesso ao templo, chamado pelos fiéis de estrela. Fonte: Oduduwa. Disponível em <http://www.oduduwa.com.br/>. Acesso em 18/5/2015.

Nossa análise será pautada pelas observações feitas pelos arquitetos, relacionando os espaços à cosmologia que absorvemos a partir das leituras dos trabalhos de Babá King, com interpretações subjetivas e comparativas - os materiais foram entrecruzados<sup>14</sup>. Dividiremos essa análise em duas partes: a primeira se concentrará na arquitetura e a segunda, na leitura iconográfica das esculturas encontradas nos muros externos e em vários pontos na parte interna do templo. Isso porque o que chamou nossa atenção quando nos deparamos com o templo não foram apenas as linhas arquitetônicas, mas o grande muro na parte frontal, voltado para o norte e, na lateral, voltado para o oeste, de acordo com a implantação da construção no terreno. Os relevos tomam a extensão de boa parte do muro. São feitos em argamassa armada e pintados posteriormente em um tom rosado, com detalhes em branco.



Figura 57 e Figura 58 - Vista dos muros pela lateral norte (esquerda) e oeste (direita da esquina) Fonte: Fotografias: do autor.

### 3.6.1. Percepção

A primeira coisa que fazemos quando adentramos um lugar onde se cultuam Orixás é relacionarmos o local ao Candomblé. Apesar de alguns candomblés terem a mesma base teológica ligada à tradição Iorubá, os Candomblés de tradição Iorubá no Brasil, em sua grande maioria, se denominam como *Kétu*, pois se relacionam à sua cidade de origem. A Religião Tradicional dos Orixás não vem de Kétu, ela se espalha pela *yorubaland* - na terra dos orixás não existe candomblé, existe orixá; candomblé<sup>15</sup> é uma versão do culto aos Orixás surgida no Brasil. Abeokutá, cidade de origem de Babá King, é a referência primeira para a Religião Tradicional Iorubá.

Quando procuramos a relação com o universo do Candomblé, surgem as indagações: por exemplo, a presença da mata, onde estaria? São perguntas que seguem o propósito de estabelecer as correspondências com os terreiros brasileiros: onde estão as casas dos orixás? (se tivermos alguma familiaridade com algum terreiro de Candomblé). Onde o Ilê Exu da porteira, o assentamento de Exu e o barracão? Na ausência desses três elementos - casas de Orixás, barracão ou salão de festas e o Ilê Exu na entrada -, percebemos que estamos em um local diferente.

Passando pelo portão de madeira, no *hall* de entrada, nos deparamos com uma grande porta de madeira envernizada, de duas folhas, por onde entramos no edifício principal. Essa porta é aberta em ocasiões especiais. Em nossas estadias no local, vimos-la ser aberta uma única vez para uma cerimônia privada de que não pudemos participar.

Portanto, para analisar o Oduduwa Templo dos Orixás, precisamos estabelecer outro parâmetro: sem deixar de lado o Candomblé como uma referência de apoio a nos guiar pelos seus espaços - afinal, os terreiros de Candomblé são os referenciais mais próximos de que dispomos - é preciso também recuperar as descrições do barracão da Casa branca feitas por Lody e Carneiro. Quando estudamos essas descrições vimos como a ênfase foi dada a esse espaço: objetos, marcações de espaços e disposição dos altares foram tratados com interesse pelos autores. O barracão, que corresponderia ao salão de festas e também seria destinado para outras atividades litúrgicas, pode ser aproximado do espaço que encontramos no Oduduwa.

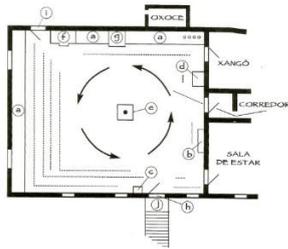


Figura A - Engenho Velho.

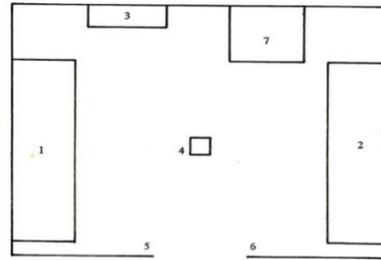


Figura B – Ilê Nassô.

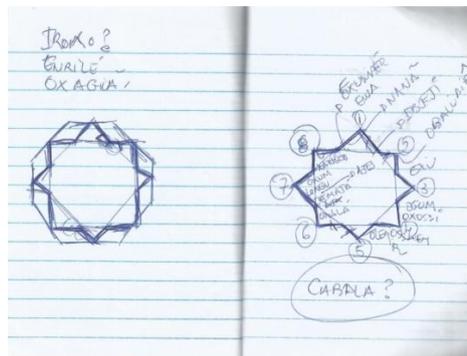


Figura C – Desenhos do autor para o Templo principal do Oduduwa Templo dos Orixás.

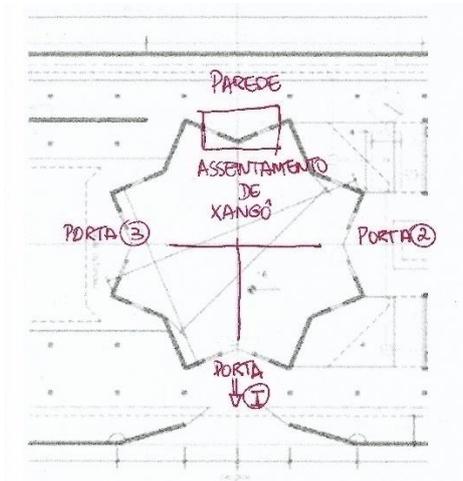


Figura D – Templo-estrela e as três portas. Marcações do autor.

Analisando as figuras A, B, tem-se o barracão, prédio principal de acordo com Carneiro (2008), Bastide (2000) e Lody (1988); a figura C é um esboço que fizemos do templo principal ou templo-estrela do Oduduwa, com a sua forma compreendida por dois quadrados rotacionados. Essa construção é externamente pintada de amarelo, com as portas na cor natural da madeira com cobertura de verniz. São três portas amplas

ladeadas por janelas estreitas, figura D. As portas localizadas no sentido leste, figura 59, e oeste, figura 60, ficam constantemente abertas. Depois do portão de entrada, nos deparamos com a porta orientada para o norte. No interior do templo-estrela, não existe a sua correspondente simétrica voltada para o sul - apenas uma parede fechada, que, todavia, mantém as janelas laterais, figura 61.



Figura 59 – Porta do Templo-estrela, acesso leste. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 60 – Porta oeste do Templo-estrela. Esteira de palha e calçados dos devotos. Não é permitido entrar calçado no interior de Templo-estrela. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 61 – Assentamentos: ao centro, Xangô; do lado direito, Oyá (Iansã); e do lado esquerdo, Oxum.  
 Fonte: Disponível em <http://www.oduduwa.com.br/>. Acesso em 26/8/2015.

A nossa primeira impressão é que a construção está implantada com sentido místico, valorizando as direções dos pontos cardeais, como uma metáfora das várias direções possíveis para a vida, figura E. Os pontos cardeais, leste, oeste, norte e sul, que sempre orientaram o homem, demonstram, dessa forma, que todos os caminhos são passíveis de serem percorridos. Segundo nossa vivência e contato com a teologia iorubá, entendemos que cada direção inspira uma ação ao homem: o “norte” implica ter coragem para entender os desígnios da vida, ter força para buscar, concluir grandes projetos em benefícios próprios e também para o grupo; o “sul”, a potência de não temer o que está diante dos nossos olhos e, ao mesmo tempo, ter condições mínimas de enfrentar aquilo que está diante de nós; o “leste”, para empreendermos força para vencer; o “oeste”, com as condições necessárias para os embates da vida.

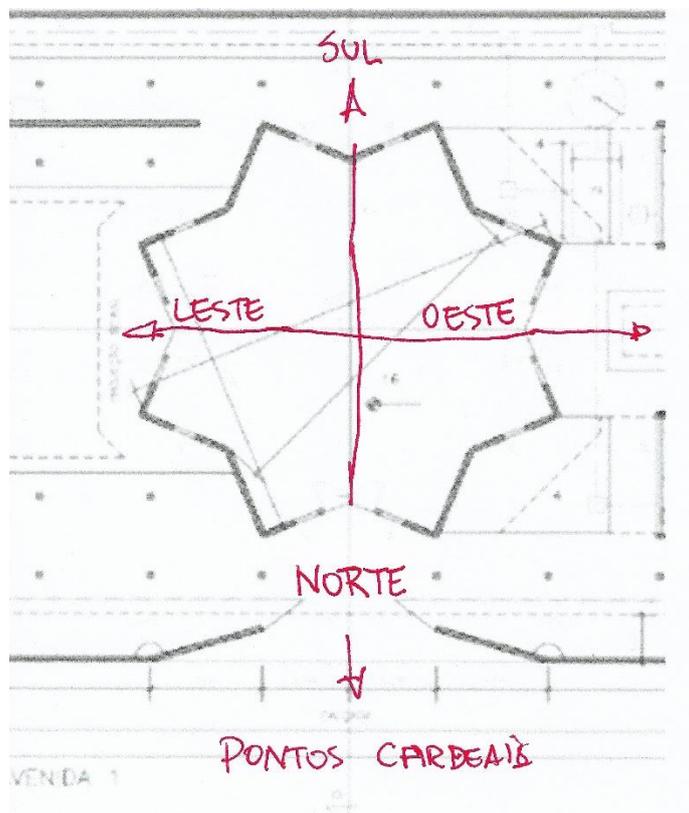


Figura E – Templo-estrela e os pontos cardeais. Marcações do Autor.

Podemos, então, dessa maneira, inferir outras relações simbólicas e comparações. As figuras A e B são exemplos de barracões de candomblé e a C e E, o edifício principal do Oduduwa. Se considerarmos a escala de Ferretti (2013) sobre o conceito de sincretismo, percebemos uma separação, um quase não sincretismo formal entre os espaços: as plantas do Candomblé são quadradas, completamente diferentes da forma oitavada do Oduduwa Templo dos Orixás.

Porém, de outro lado, se transformarmos a compreensão do “Ixé” de Xangô, o mastro plantado do qual nos falam Carneiro (2008), Bastide (2000) e Lody (1988), em um campo expandido de percepção, podemos estabelecer alguns paralelismos. O “Ixé” simboliza o contato do céu com a terra e, quando fincamos o mastro na terra, esse posicionamento representa também os quatro pontos cardeais. No interior do nosso templo-estrela, não existe um “Ixé”, mas o próprio edifício é compreendido como um elemento compacto, como uma unidade, um todo - a sua implantação e contato com a terra permitem-nos essa aproximação de função e analogia. O edifício é o próprio “Ixé”,

e a sua organização oitavada aponta para a direção dos quatro pontos cardeais. O seu posicionamento, a nosso ver, estabelece esse paralelismo.

O salão configurado pela sobreposição de dois quadros estabelece a forma de uma estrela. Devido a essa configuração espacial, o telhado é uma sobreposição de duas estruturas oitavadas, como podemos observar na figura E. O posicionamento da estrutura da cobertura converge para um único ponto, sendo o resultado do telhado ligeiramente verticalizado e apontando para o céu, figuras 62 e 63.



Figura 62 – Teto do Templo-estrela. Não apresenta Ixé. Projeto: Luis Octavio P. L. F. Silva e Anália Amorim. Fonte: Luis Octavio P. L. F. Silva.



Figura 63 – Vista leste do Templo. Projeto: Luis Octavio P. L. F. Silva e Anália Amorim. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 64 – A cabaça. Detalhe. Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor.

O “Ixé” ou o poste central estabelece a união entre os mundos opostos, o céu (òrun) e a terra (àiyé), e a sua função seria essa mediação a partir do momento em que

“o axé é enterrado, plantado - justamente no ponto onde o céu e a terra são ligados pelo poste - o centro do mundo”. (WOORTMANN, 1978, p. 41). Isso não significa que, rigidamente, ele esteja plantado no centro do barracão, mas o seu contato com a terra estabelece a ligação com os quatro pontos cardeais, posicionamento importante para a circulação do axé e a comunicação entre os dois mundos. As construções tradicionais na *yorubaland* não utilizavam o mastro, porque, geralmente, eram circulares com cobertura em forma de cúpula, imitando a forma de uma cabaça, figura 61, em que a parte superior da cabaça representaria o céu e a inferior, a terra. A cobertura do templo-estrela não é propriamente uma cúpula, mas sugere. Podemos inferir que seria a parte superior da cabaça e cumpre a função de elo entre o céu (òrun) e a terra (àiyé), sendo os assentamentos dos Orixás pontos de conexão entre ambos. A construção como uma metáfora retoma as origens primordiais de construções ancestrais, sendo o seu todo um grande “Ìxé”, a união entre céu e terra, indicando todas as direções determinadas pelos pontos cardeais na terra, sintetizando, no espaço, a teologia e a filosofia iorubás.

Ou seja, o templo-estrela reúne em si todo o microcosmo filosófico e teológico iorubano vindo de Abeokutá. Apesar de a região ser ancestralmente ocupada pelos ègbás, quando ela surgiu politicamente no século XIX, a cidade recebeu os migrantes de várias partes da *yorubaland* e, juntamente com eles, as suas divindades. A confluência dessas populações, acrescida da presença dos daomeanos, contribuiu para que a distinção entre essas culturas, iorubá e daomeana, não fosse nítida. (SÀLÁMÌ, 1999). Se, pela leitura de Bastide (2001), na criação de um terreiro de candomblé, as várias casas de orixá para representar cada cidade de *yorubaland* e a sua principal divindade foram simbolicamente transplantadas para os espaços do terreiro, a construção do templo-estrela sintetiza esses espaços isolados existentes nos terreiros, já que as divindades não se isolam na sua casa de santo, mas ocupam o mesmo espaço. A confluência teológica simboliza, então, a confluência de culturas que convergiram, historicamente, para Abeokutá, colocando divindades e cultos em convivência.

Os assentamentos de orixás estão congregados no mesmo espaço. Nesse espaço, em cada canto, temos os assentamentos dos principais orixás cultuados. Percebemos, então, uma ruptura espacial em relação aos terreiros de Candomblé - nesses, o devoto levaria anos para acessar os assentamentos dos orixás no interior das casas de santo,

sempre restritos, podendo só o iniciado ter contato com a manifestação material do sagrado. No Oduduwa, eles estão expostos. Independentemente de serem vistos por iniciados, qualquer visitante ou devoto pode apreciá-los. Partindo de Xangô, que ocupa a frente do olhar de quem entra pela porta norte, figuras E e 61, temos os seguintes assentamentos: do lado direito, em sentido anti-horário, temos Exu, Obaluawé, Egbé, Ibeji, Nanã, Ewá, Oxumaré, Oyá e, no centro, Xangô. E do lado esquerdo, os orixás Odés (caçadores), Oxóssi, Akogum, Osanyin, Ifá, Obatalá, Yemonjá, Ajé, Logunedé, Oxum e, ao centro, Xangô.

Em cada assentamento, além dos elementos da natureza que se relacionam ao orixá, existem outros paramentos e atributos. Há representações antropomórficas dos Orixás em madeira com talhas no estilo iorubano, como podemos observar na figura 61 - esculturas, da direita para a esquerda, de Oyá (Iansã), ao centro, Xangô e, à esquerda, Oxum. No salão do Oduduwa Templo dos Orixás não há os tronos ou poltronas que indicam lugares hierárquicos. Visualizamos, no seu interior, em período de iniciação, colchões espalhados em frente aos assentamentos dos Orixás, pois os iniciados e acompanhantes podem ocupar o lugar. Vimos pessoas dormindo não só no período da noite, mas durante o dia também. Encontramos também cadeiras de plástico<sup>16</sup> de apoio e três cadeiras de madeira com espaldar trançado, mais duas poltronas revestidas com tecidos vermelhos e duas com tecidos africanos<sup>17</sup>, tanto no assento como no espaldar. Não ocupavam um lugar central, mas mudavam de posição no espaço de acordo com o evento. Em um canto, encontram-se os atabaques, que não ocupam um lugar definido, diferentemente dos lugares demarcados nos barracões, como demonstraram Carneiro (2008), Bastide (2000) e Lody (1988). As cadeiras são ocupadas por vários sacerdotes em momentos diferentes. Atendem ao grupo e não demarcam uma hierarquia ou realeza: numa mesma poltrona, vimos uma sacerdotisa de mais de 90 anos; depois, a mesma cadeira foi ocupada por um tocador de tambor de 30 anos. Percebemos também que o espaço é multifuncional, pois participamos de oferendas e toques para Exu e tivemos a possibilidade de dormir nesse mesmo local sozinho ou junto com outras pessoas. Ali também se realizam jogos de búzios, sendo um espaço com grande movimentação de pessoas dia e noite.

Mas, entre todos os assentamentos existentes, o de Exu chama a atenção. Seu assentamento, presente junto a todos os outros orixás, cumpre sua função de comunicar, fazer entender, organizar pacientemente. Essas atribuições e os talentos de Exu opõem-se ao que os autores anteriores apontaram como próprio a esse Orixá: o irascível, fechado no cadeado de Carneiro (2008) e Bastide (2001). Dessa forma, ele está mais próximo do que Woortmann (1978) o identifica, pois ele ocupa o mesmo espaço dos outros Orixás. (SÀLÂMÌ, RIBEIRO, 2015).

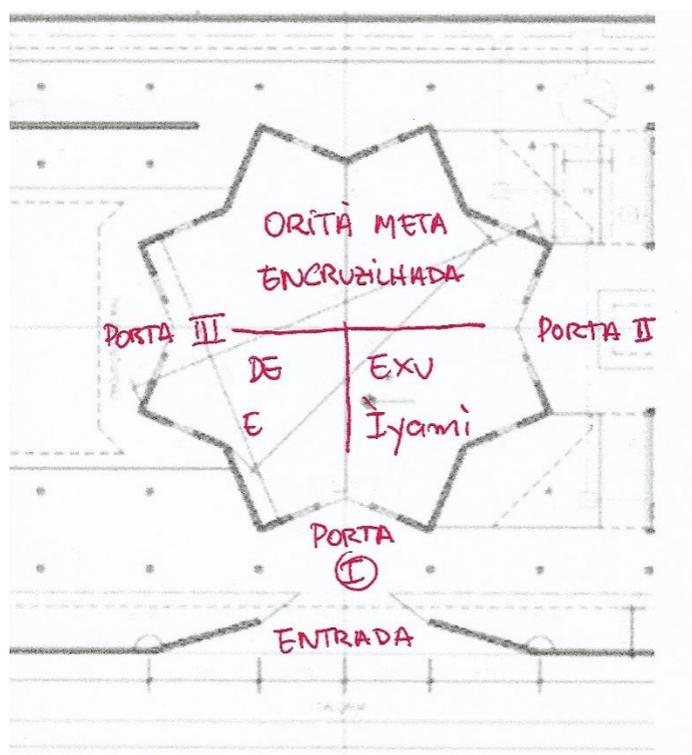


Figura F - Templo-estrela oritá meta. Marcações do Autor.

O número três é associado a Exu: a palavra “oritá” significa encruzilhada com quatro saídas e “oritá meta” designa uma encruzilhada em forma de “Y” ou em forma de “T” com três saídas, sendo também um tipo de encruzilhada, figura F. Sabemos que um dos lugares onde Exu habita é a encruzilhada. Com essa configuração, “oritá meta” apresenta a presença de duas divindades muito importantes: Exu, que representa a ordem, a disciplina e a organização, e Iyami Oxorongá,<sup>18</sup> sendo um ponto de intersecção entre o aiyé (terra) e òrun (céu). “Oritá meta” é um limiar, um limite entre o visível e o invisível, encontro de todas as contradições e ambivalências, entre o que é, o que não é, entre o que pode ser e o que pode não ser. O templo-estrela apresenta três portas. Em

nossa leitura, as três portas, além de conter o número de Exu, são, simbolicamente, uma “oríta meta” a unir dois mundos.

Além da relação céu e terra, centro gregário de energias dos orixás e direcionamento cardeal (leste-oeste, norte-sul), o templo-estrela possui outros elementos simbólicos. Esclarecemos que o conceito de simbolismo aqui empregado é partilhado com Geertz (1978), que o considera como “qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção” (GEERTZ, 1978, p. 105), como matéria ou como ideia. Um dos pontos fundamentais da filosofia do Oduduwa Templo dos Orixás é o culto a Ifá / Orunmilá<sup>19</sup>, o orixá grande senhor dos destinos, o grande detentor do conhecimento oracular:

[...] num determinado momento, no final dos anos 1980, eu comecei a trazer o Bábáláwo Fábùnmi Sówùnmi para realizar a iniciação de Ifá, e a Ìyálórìsà Òbímònré Àsàbí Diyaolù, que era minha sacerdotisa, para podermos dar ao povo brasileiro aquilo que tinha na África, para aqueles que queriam ter o saber de orixá tal como é na África, sem abrir mão daquilo que se vive no Brasil. Até porque o que trazemos da África é o que não tem no Brasil; o que tem no Brasil já tem aqui. E aí custa as pessoas entenderem isso, que o Ifá, não houve uma escola de Ifá no Brasil. Tivemos que buscar uma escola de Ifá na África para podermos colocar aqui. (SÀLÁMÌ, 2019).

Orunmilá / Ifá zela pelos oráculos iorubanos, que se realizam por meio do jogo feito sob três sistemas. O primeiro é aquele que se joga com sementes de dendê, conhecido como “ikins”. Esse jogo é jogado pelo bábáláwo ou pela iyanifás. O segundo sistema seria o jogo realizado com “opelé”<sup>20</sup>. O terceiro e o mais comum é aquele que utiliza dezesseis búzios para jogar. É muito conhecido e difundido no Brasil. Para realizar o jogo, o sacerdote necessita conhecer os odus, divindades que cuidam dos destinos dos homens.

Nos textos conhecidos como *Corpus literário de Ifá*, encontramos várias narrativas relacionadas a cada Odu. Tem-se 16 odus maiores (Oju Odu), sendo esse número importante para o *corpus* literário de Ifá. Todos os odus que aparecem depois se relacionam com os 16 odus maiores. A ideia dos 16 odus presentes no templo-estrela é

limitada por 16 paredes, figura G, reforçando, de acordo com a nossa leitura, o valor e o caráter simbólico do espaço. Por fim, outro elemento simbólico seria o número das janelas. Temos 12 janelas, figura H, e o número 12 representa, no jogo de búzios, o odu Èjìlè-Aṣẹ̀bòra, sendo esse odu o de Xangô, orixá importante para o desenvolvimento e o axé da casa.

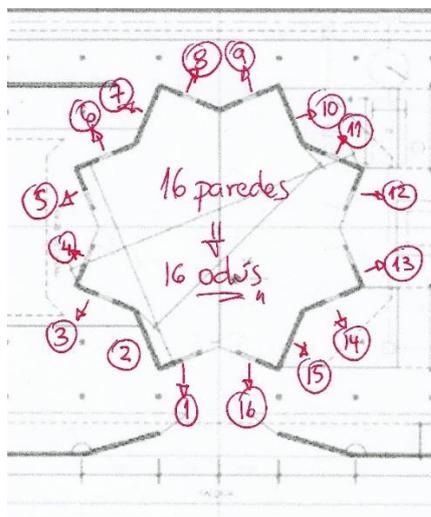


Figura G - Templo-estrela e as 16 paredes. Marcações do Autor.

Babá King, simultaneamente, está introduzindo Orunmilá /Ifá no Brasil e reintroduzindo o culto Iyami Oxorongá. Como ela mora na encruzilhada com três estradas, figura F, podemos entender que as três portas homenageiam as duas divindades, como nos informou Babá King: “não havia uma instituição de Ogboni, de Iyami Oxorongá no Brasil. Tivemos que buscar isso na África” (SALÁMÌ, 2019). Como a encruzilhada “oríta meta” liga os dois mundos, tal reforça ainda mais a nossa ideia do teto como a parte de cima da cabaça, o elo entre céu e terra.

Saindo pela porta do templo-estrela pelo acesso oeste, figuras I e 65, encontramos um pátio central, figura 66. Ele é definido por duas alas laterais, onde se encontram as entradas para os quartos. Na ala esquerda, há o quarto ocupado pelas sacerdotisas iorubanas, quando estão no Brasil, vindas para a temporada de iniciação. Ao fundo, do lado esquerdo, temos o quarto de Egungun, um quarto permanentemente

fechado. No lado direito, tem-se o quarto de Iyamí, ou quarto das Mães. Como o de Egungun, encontra-se permanentemente fechado. Temos mais duas diferenças em relação aos espaços do Candomblé, analisados por Bastide (2001) e Lody (1988). Nos Candomblés *Kétu*, o *Ilê Egum* ou *Ilê seim* (casa dos mortos) localiza-se distante do barracão; no Oduduwa Templo dos Orixás, ela se localiza ao lado dos quartos, em uma área integrada ao complexo. Apesar de o acesso ao quarto de Egungun ser feito por devotos iniciados no seu culto, a conexão com todos os Orixás e com os devotos da casa é visível. Tivemos a oportunidade de assistir a várias iniciações em Egungun, além de participar de eventos no qual foi invocado o ancestral divinizado (Egungun) da família Sàlámì: o momento é alegre e festivo, com música e dança. Todo o evento foi organizado em torno do pátio central, primeiramente com danças dos familiares para saudar o seu ancestral; depois, o próprio Egungun festivo dançou e brincou com todos, tocando e esbarrando nas pessoas, cantando e soltando, ocasionalmente, gritos guturais e graves, ou seja, sinal de que um ancestral do clã Sàlámì esteve presente.

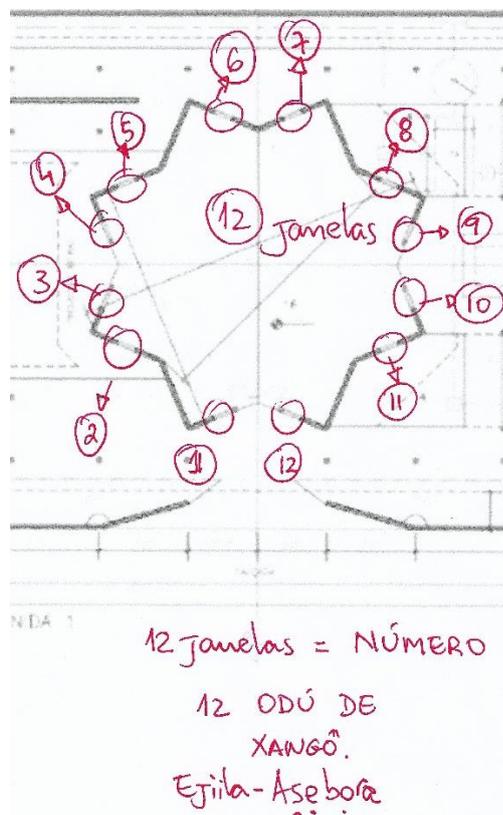


Figura H - Templo-estrela e as 12 janelas. Marcações do Autor.



Figura 65 - Porta oeste do Templo-estrela. Fonte: Luis Octávio Silva.

Figura 66 – Pátio interno que fica em frente à porta oeste do Templo-estrela. As portas, na parte inferior, são entradas para os banheiros. A porta lateral do lado esquerdo é a entrada do quarto das sacerdotisas. A porta frontal esquerda: quarto de Egungun. Porta frontal direita: quarto de Iyamí. Porta lateral direita: quarto. Fonte: Fotografia do autor.

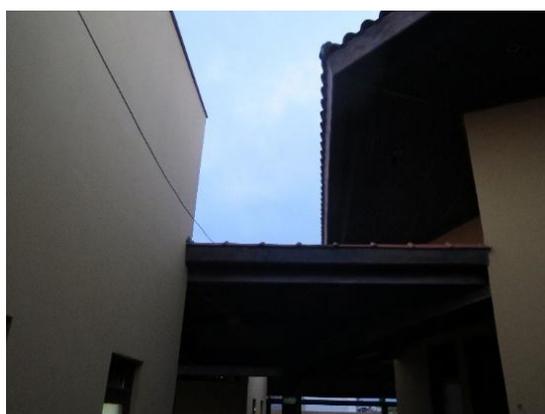


Figura 67 – Pátio central. Volumetria do banheiro do lado esquerdo e galeria que leva aos quartos. Fonte: Fotografia do autor.

Figura 68 – Cobertura de ligação entre o templo-estrela e o bloco com banheiros, quartos e quarto de Egungun e Iyamí. Fonte: Fotografia do autor.

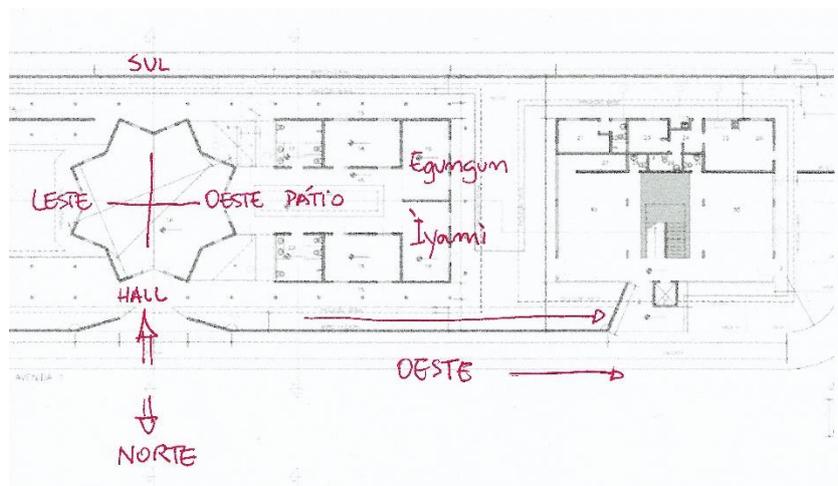


Figura I – Quartos de Egungun e Ìyamí. Marcações do autor.

Capone (2009) descreve o mesmo ritual de Egungun na Ilha de Itaparica, na Baía de Todos os Santos, onde se preservou o culto de Egungun. Segundo a antropóloga,

[...] nesse culto de origem ioruba, o cuidado é cuidado extremo que se tem em separar bem o espaço dos vivos do espaço dos ancestrais mostra os perigos causados pelo contato com a morte. Durante as cerimônias, os sacerdotes (ojês) usam varas compridas para afastar dos espectadores os Eguns que dançam, pois, um contato fortuito com as roupas de um deles poderia causar uma doença ou até a morte da pessoa tocada (CAPONE, 2009, p. 155).

A experiência que vivenciamos foi diametralmente oposta à descrição de Capone (2009). Nossa percepção diante da configuração do espaço e do ritual é a de romper com práticas estabelecidas em muitos cultos no Brasil.

O quarto das Ìyamí Oxorongá só pode ser utilizado pelos devotos que pacturam com as Ìyamís, ou Mãe ancestrais. O culto de Ìyamí Oxorongá é raro no Brasil e o culto às Ìyamí, com um quarto específico, é uma característica singular do Oduduwa Templo dos Orixás. Em toda a área do Oduduwa Templo dos Orixás, esses dois quartos foram os dois locais mais bem guardados, de acesso restrito aos sacerdotes, aos iniciados em Egungun e devotos que pacturam com as Ìyamí.

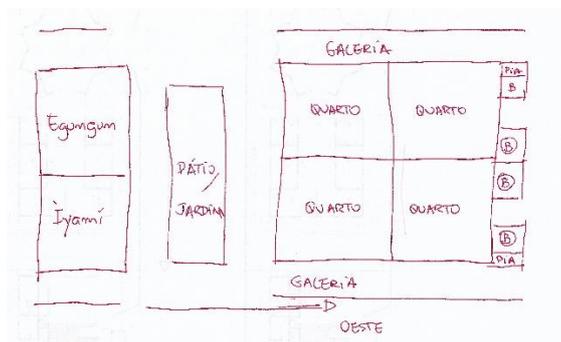


Figura J - Ala dos quartos. Desenho do Autor.

Caminhando para a parte posterior aos quartos de Egungun e Ìyami, tem-se um pequeno jardim de transição, mas não existe uma cobertura ligando um bloco ao outro - e em dias de chuva não há como se proteger, figuras 69. Escutamos queixas sobre a falta de uma cobertura.



Figura 69 - Jardim intermediário entre o bloco e os quartos de Egungun e Ìyami, com as janelas (esquerda) e início do bloco com os dormitórios e banheiros. Esse pavimento não faz parte do projeto original. Fonte: Fotografia do autor.

No Oduduwa, há quatro amplos quartos, com dois banheiros com pia, vasos sanitários e chuveiros independentes, figuras 70, 71 e 72. Não existe sinalizador que indique um banheiro masculino ou feminino, i.e., o uso deles é comum aos dois gêneros. Os quartos são equipados com camas e colchões e os grupos que chegam se organizam nesses espaços, figuras 73, 74 e 75. Não existem camas demarcadas ou de uso exclusivo. Algumas pessoas dormem nas camas, outras preferem colocar o colchão no chão. Nos dormitórios ou alojamentos, qualquer pessoa pode se hospedar, como a equipe de apoio que acompanha os iniciados. Os quartos possuem aproximadamente 16 camas para acomodar o grupo de apoio. Os travesseiros e as roupas de cama são da

responsabilidade dos fiéis iniciados ou acompanhantes. Nas laterais, existem varais. Como as pessoas se hospedam por vários dias, servem para apoio, figuras 76, 77, 78 e 79. As projeções são simétricas e espelhadas em relação à disposição dos quartos, banheiros e galerias. O piso dos primeiros candomblés, segundo Carneiro (2008), era de terra; o do Oduduwa é revestido com granito.



Figura 70 - Pia. Fonte: Fotografia do autor



Figura 71 - Área reservada para o chuveiro. Fonte: Fotografia do autor

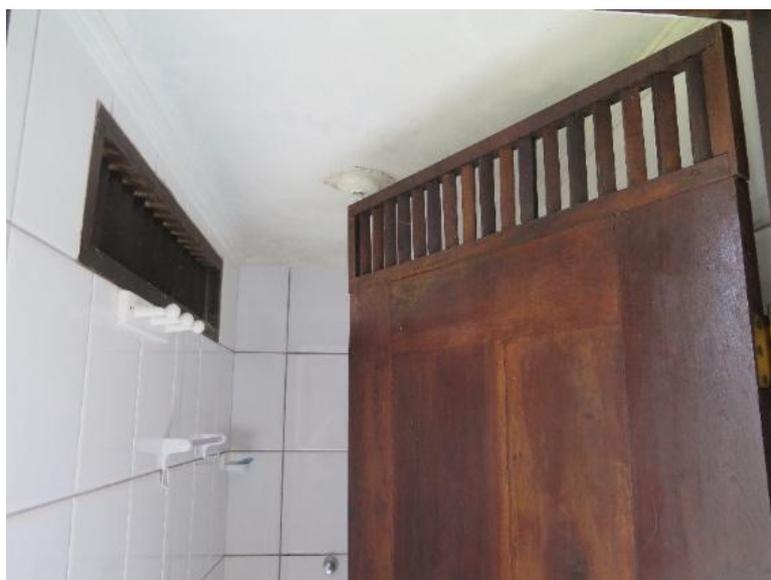


Figura 72 – Detalhe da ventilação na porta e parede. Em madeira. Fonte: Fotografia do autor



Figura 73 – Entrada para os quartos. É importante observar que não existe um corredor fechado. As portas abrem para as galerias. Fonte: Fotografias do autor.

Figura 74 – Janelas dos dormitórios com venezianas. Por dentro, estrutura de madeira com panos de vidro transparente. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 75 - Quarto-hospedaria com camas e colchões, paredes pintadas de branco e piso de cerâmica com padrão que imita pedras. Fonte: Fotografias do autor.

Figura 76 - Detalhe da estrutura interna em madeira dos quartos cobertos com telhas de barro. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 77 – Detalhe dos encaixes do telhado e do sistema de ventilação. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 78 – Detalhe do telhado dos fundos da ala dos quartos com entradas para os banheiros. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 79 – Detalhe da galeria que leva aos quartos, com piso de pedra e colunas de madeira. Fonte: Fotografias do autor.

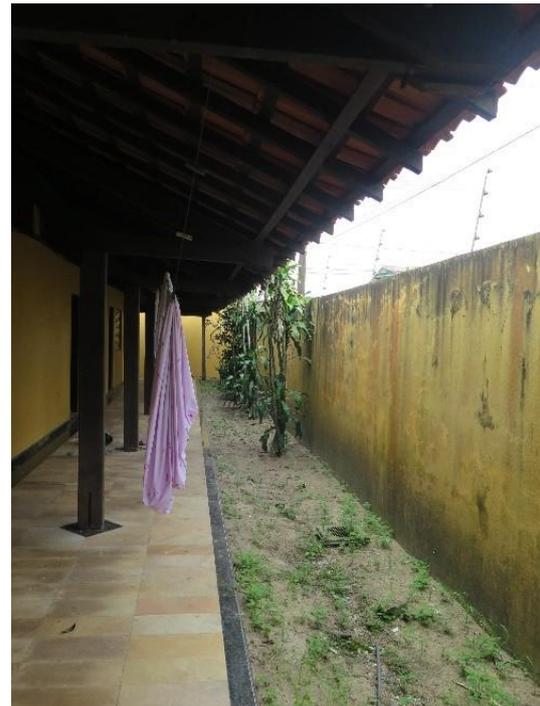


Figura 80 – Detalhe da galeria em frente aos quartos e uso de varais. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 81 - Entradas dos banheiros e plantas litúrgicas. Fonte: Fotografias do autor.

Figura 82 – Plantas litúrgicas. Fonte: Fotografias do autor.

Passando pelo portão principal, figuras K e 83, e pelo *hall*, se desdobra uma longa cobertura orientada no sentido leste, figura 84. Essa galeria, figuras 84 e 85, é a ligação entre o *hall* de entrada e um amplo salão voltado para o lado leste. O salão é utilizado para muitas finalidades, mas, cotidianamente, funciona como refeitório, figura 86. Em um de seus cantos, funciona a cozinha. Do lado oposto à grande galeria, existe um corredor fechado de um lado por uma parede linear amarela que termina em uma churrasqueira, lado direito da figura 86. Contornados por esses corredor e galeria, há uma grande área verde, um pátio interno ladeado pela galeria e corredor, o templo-estrela e o salão, com um pátio interno gramado, figura 87.

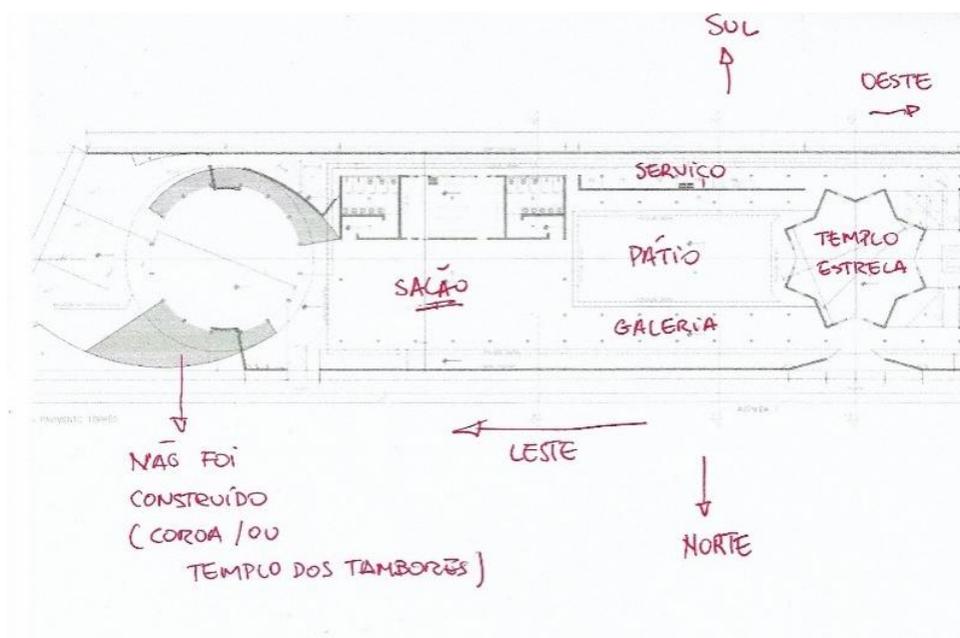


Figura K – Ala leste. Marcações do autor.



Figura 83 – Portão principal. Em madeira, com desenho vazado semiabstrato representando um búzio.  
Fonte: Fotografia do autor.

Figura 84 – Galeria que liga o portão de entrada com o salão aberto. Piso de pedra e colunas e telhados de madeira. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 85 – Lado direito, galeria e portão de entrada; acesso leste do Templo-estrela. Fotografia do autor.

Figura 86 – Vista do gramado e salão com as mesas do refeitório organizadas. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 87 – No lado esquerdo, corredor linear; no centro, Templo-estrela; e, no lado direito, galeria.  
Fonte: Oduduwa. Disponível em <http://www.oduduwa.com.br/>. Acesso em 18/5/2015.



Figura 88, Figura 89 e Figura 90 – Cobertura do salão aberto. Estrutura de madeira reforçada com a utilização de cabos de aço e encaixes em metal. Fonte: Fotografias do autor.



Figura 91 – Egungun dança no gramado, pátio central. Fonte: Fotografia de Iroko.



Figura 92 – Salão aberto com as suas múltiplas funções e sua organização no dia do Festival de Exu e Obaluwayê. Disponível em <http://www.oduduwa.com.br/>. Acesso em 23/11/2019.

O gramado e o salão apresentam utilidades múltiplas, como para Festivais<sup>21</sup>, figuras 91 e 92, “Itá”<sup>22</sup>. Vimos, em 2015, a sala ser utilizada para uma grande cerimônia de casamento. Ao lado esquerdo, temos uma ampla cozinha com passa-pratos e dois banheiros. Atrás da parede linear, encontramos a parte da lavanderia que auxilia as atividades litúrgicas, figura 93. Depois do salão aberto, há um portão de acesso, figura 94, ao estacionamento e depósito, figuras 95 e 96.



Figura 93 – Área auxiliar das atividades domésticas e litúrgicas. Fonte: Fotografia do autor



Figura 94 – Portão de acesso ao estacionamento interno e auxílio à área de serviço. Apresenta estrutura em madeira e vazado semiabstrato em formato de búzios. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 95 – Estacionamento e a casa que serve como auxílio aos afazeres cotidianos. Provavelmente, era a construção mencionada por Babá King no período da aquisição do terreno: “aquela casinha ali, um espaço para os corretores venderem este lote aqui.” (SÂLÂMÌ, 2019). Fonte: Fotografia do autor.

Figura 96 – Fundos do salão aberto. Possui porta de treliças de correr de madeira pintada de branco. Fonte: Fotografia do autor.

Ao lado do Templo-estrela, encontra-se uma área reservada para os banhos rituais. Ela é cercada por uma estrutura de fibra natural, figura 97. No seu interior, se assenta um orixá chamado Opa Osun<sup>23</sup>, representado por uma aste de ferro, instrumento ritual manuseado pelos babalaôs. É diante de Opa Osun que os iniciados tomam os banhos, despacham<sup>24</sup> as suas roupas.



Figura 97 – Por trás da mesa e junto ao templo-estrela, a estrutura que protege a área dos banhos rituais. Fonte: Fotografia do autor.

Em paralelo à implantação do templo, “terreno I”, temos, no terreno II, uma área anexada posteriormente, figura 98. Consiste em: um estacionamento, figuras 99 e 100; a construção de quartos de iniciação, com pátio interno, figuras 101, 102, 103; dois

dormitórios e banheiros, masculino e feminino. Nas dependências destinadas às iniciações, as paredes, ao invés de lineares e pintadas de amarelo, são cobertas com relevos representando os orixás, figuras 104 e 105. Receberam o mesmo tratamento do muro externo, com narrativas sobre os orixás, assim como as estruturas de sustentação do telhado, revestidas também com representações figurativas deles, figuras 106 e 107. Nos dois quartos que se localizam voltados para o leste, podemos observar que um é utilizado para as iniciações em orixás e o outro, para a execução das pinturas<sup>25</sup> nos corpos dos iniciados. Os quartos são austeros, com piso cerâmico, paredes brancas e objetos litúrgicos. No quarto para as iniciações, além de uma bancada ritual de madeira, onde o postulante se senta no início do ritual, encontram-se espalhadas algumas cadeiras e, no chão, próximo à janela, há objetos litúrgicos pertencentes ao iniciado. No quarto de pintura corporal, a mesma concepção foi implementada. As paredes são brancas, piso de cerâmica e esteiras de fibras naturais espalhadas pelo chão para uso do iniciado. Em um canto do quarto, cadeiras organizadas em fila.

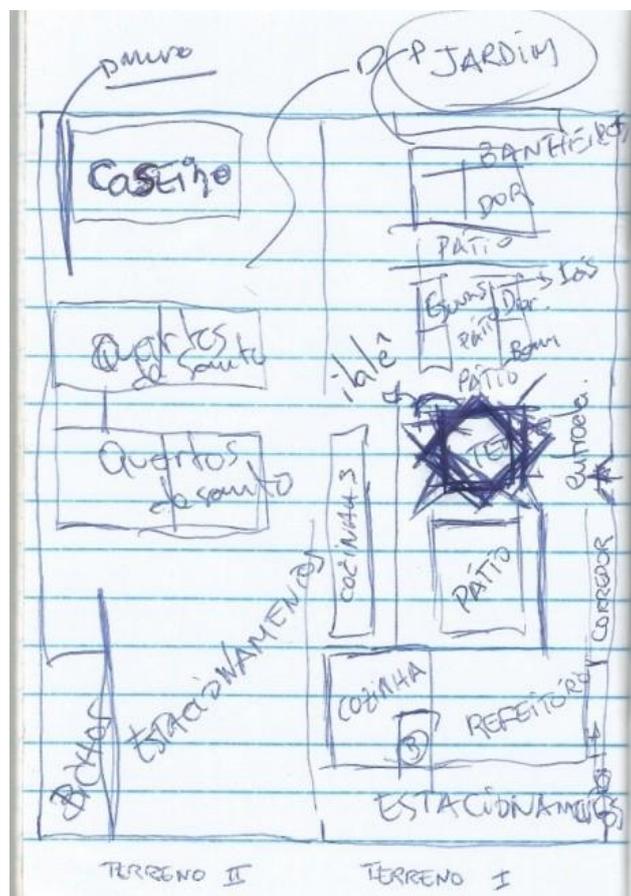


Figura 98 - Desenhos feitos em janeiro de 2015, no Caderno de Observação. Fonte: Cadernos do autor.



Figura 99 - Estacionamento interno e edifício com varandas e colunas. Fonte: Fotografia do autor.

Figura 100 - Estacionamento interno. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 101 - Varandas na lateral dos quartos de iniciação. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 102 – Pátio interno com representações figurativas dos orixás nas paredes e colunas. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 103 - Orixá Oyá (Iansã), primeiro plano, e porta de entrada do quarto de iniciação em orixá. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 104 - Imagens narrativas na parede externa do quarto de iniciação. Fonte: Fotografia do autor.

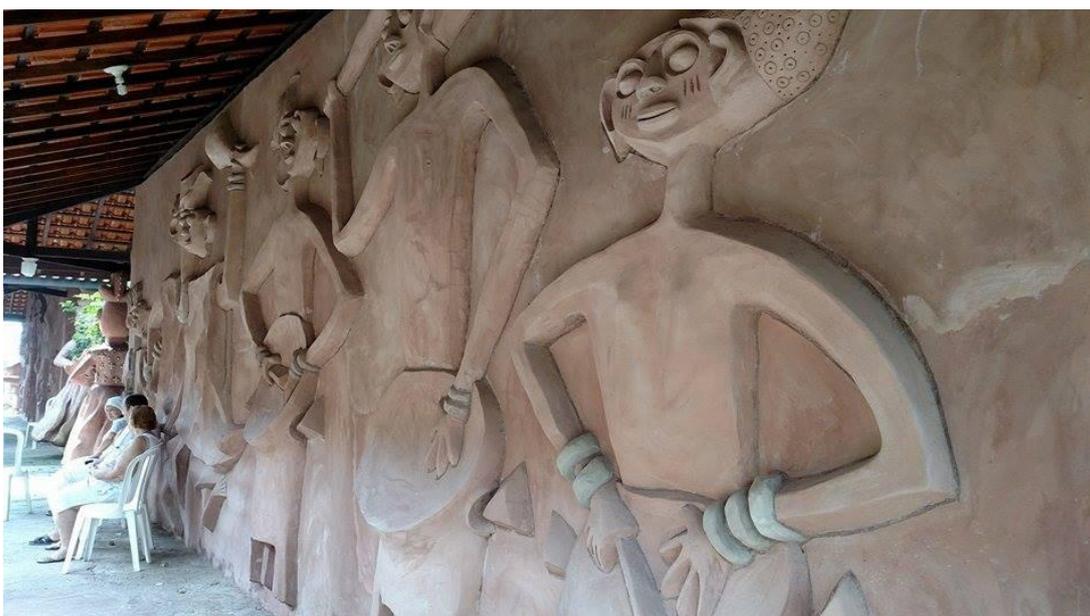


Figura 105 - Relevos com narrativas na parede externa do quarto de iniciação em Ifá. Fonte: Fotografia do autor.

No lado oposto aos quartos de iniciação em orixás, localiza-se o quarto de iniciação em Ifá e, ao seu lado, um quarto para o iniciado estar em recolhimento, ou seja, se preparar para a iniciação, momento de silêncio e introspecção. A articulação entre os dois blocos do conjunto de quartos é a varanda, figura 106. A circulação entre o templo e o conjunto de quartos é feita por uma passagem sem cobertura. O quarto para

as iniciações em Ifá é vazio. Há somente esteiras espalhadas pelo chão. As paredes são brancas e o piso de cerâmica. As janelas e portas, como nos quartos anteriores, são de madeira, figura 107, e, em todos os ambientes internos, a austeridade é mantida, estabelecendo um contraste com o movimento visual do exterior. Nessa parte do terreno, temos a casa para o caseiro, figura 108. O único elemento não encontrado no templo é a parte que representa a floresta, ou a mata, como é conhecida nos candomblés brasileiros. No entanto, em vários pontos, percebemos a existência do cultivo de plantas litúrgicas.



Figura 106 - Área de circulação entre os dois conjuntos: à esquerda, o quarto de iniciação em orixá e o quarto de pintura e, à direita, atrás dos orixás, o quarto de Ifá e de recolhimento dos iniciados. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 107 - Vista da lateral oeste do beiral com a representação dos orixás. Na lateral esquerda, janelas do quarto de Ifá. Fonte: Fotografia do autor.

Figura 108 - Residência do caseiro. Fonte: Fotografia do autor.

Infelizmente, não tivemos acesso ao projeto arquitetônico dessa parte do terreno, projeto que passaremos a verificar na sequência. Quanto às observações sobre os espaços ocupados pelo Oduduwa Templo dos orixás antes de sua transferência para Mongaguá, também não as conseguimos, razão por que passamos a apresentá-las a partir de alguns relatos sobre o local e sobre o período de transição. Em uma de nossas visitas, em 2016, conversamos com Babá King sobre a possibilidade do desenvolvimento desta parte da pesquisa. O sacerdote aprovou a ideia e se prontificou a ser uma fonte. Também conversamos sobre a construção do templo e o trabalho dos arquitetos Anália Amorim e Luis Antonio P. L. de Faria e Silva. Entramos em contato com os arquitetos, que também demonstraram interesse em esclarecer o projeto.

### 3.6.2. O Projeto

Notamos que a ruptura realizada no Oduduwa Templo dos Orixás se deu a partir dos deslocamentos promovidos pelo Babá King, que usa o conceito de sincronismo para falar da relação estabelecida com os arquitetos e todos os envolvidos,

[...] Anália fez esse projeto aqui, que foi uma outra coisa para o que eles foram iluminados. Se você olhar, a forma como foi projetada tornou a nossa vida muito versátil. Então, por isso que eu falei: o Oduduwa é uma orquestra de vários músicos, para criar esse sincronismo. O Pai Caamanô, Bábá Fábùnmi, Ìyálórìsà Òbímònré, eu, a Anália, a Tânia, são os filhos da casa que acreditaram em mim quando eu tinha vinte poucos anos. Eu lembro que minha primeira aluna olhou na minha cara e me falou assim: “eu não vou te chamar de senhor porque meu filho

é mais velho do que você"! E, mesmo assim, ela seguiu comigo. [...] Aconteceu. Maior e melhor. Ele<sup>26</sup> falava outra coisa. Isso que eu vou falar você talvez não acredite. Mas é verdade, te juro por tudo que é orixá. A rua em que eu morava, em que tinha a Casa dos Orixás e o Centro Cultural lá em Perdizes, é o tamanho dessa rua<sup>27</sup>. E ele dizia que, se existisse Ifá no mundo, se Ifá passou pela terra, você vai ter uma casa que vai ser do tamanho dessa rua. E foi o que aconteceu aqui. É sério. Juro. (SÀLÁMÌ, 2019).

Essa sincronia espiritual entre arquitetura e templos nos lembra a descrição de Lorente (1995) sobre o aparecimento dos primeiros registros ligados à profissão do arquiteto na África. Desde a figura sacralizada do faraó, que cuidava do projeto e de sua implementação, sempre a presença do sagrado e da magia vinculavam-se à geometria.

[...] No Egito, apenas o faraó exerce com propriedade a arquitetura, desenha plantas, abre suas fundações e as purifica; o arranjo do templo é uma obra divina e, portanto, apenas propriedade do faraó-deus, embora seja nesta civilização que começamos a conhecer a figura do arquiteto eficaz, alto dignitário, que é chamado de "construtor das obras reais" ou "capataz dos capatazes"; tal personagem (e não um escriba) deve corresponder à figura de Hésire (dinastia IV), que é representada com vara de medição, instrumentos de escrita e um instrumento geométrico que é um "cotovelo" (e não um "quebra-cabeça" "). O capataz Senmut (c.1.500 a.C. é representado com um grande rolo de corda, o usado para o transporte dos edifícios. A comparação entre Shamash e Hesire pode ser inadequada, mas seus instrumentos são muito semelhantes, aqueles recebidos por Hamurabi podem ser comparados para a régua e a bússola da geometria<sup>28</sup>. (LORENTE, 1995, p.17).

Segundo Tânia Sàlámì (2019), na época em que cursou arquitetura, assistiu a uma palestra da Anália Amorim: “falava do projeto de um templo japonês - o tema era liberdade - que era todinho feito com encaixes.” (SÀLÁMÌ, 2019). Lembrando esse encontro, procurou por Anália Amorim, e “disse que tínhamos esse terreno, e ela apresentou o Lee<sup>29</sup>, porque o projeto não é só dela, é dela e do Lee, e comentamos algumas necessidades que nós tínhamos.” (SÀLÁMÌ, 2019). A arquiteta Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco em 1983, e continuou seus estudos de pós-graduação na Universidade de São Paulo. Concluiu o mestrado em Arquitetura e

Urbanismo, em 1993, pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo e doutorou-se, em 1998, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Exerce a docência na Escola da Cidade e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A atividade de ensino corre paralela à de arquiteta, mantendo um escritório de projeto desde 1984. O contato com o Babá King se deu porque “já o conhecia através de sua esposa, desde 1995.” (AMORIM, 2018). E o Lee, a quem Tânia Sàlámì se referiu, é o arquiteto Luis Octavio Pereira Lopes de Faria e Silva, formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo em 1989. Atualmente, exerce a docência no Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo, além de ser professor colaborador na Escola da Cidade, também em São Paulo. A aproximação de Luís Octavio com o projeto do Oduduwa se deu “em função de uma proximidade do King, que é ali uma importante liderança, com Anália, que o conhecia. Anália é minha sócia e com quem desenvolvi o projeto.” (SILVA, 2019).

A interação do trabalho desses profissionais ofereceu a base para a concepção do projeto do Oduduwa Templo dos Orixás, que mantém um paralelismo com a arquitetura tradicional brasileira, mas buscando responder às necessidades litúrgicas. O curioso é constatar a versão desse templo, projetado e concebido por arquitetos.

Quando se fala em construção sacra de tradição africana, pensamos na atitude do faraó-arquiteto (LORENTE, 1995): como podem ser conjugadas as prerrogativas litúrgicas com o trabalho de arquitetos? Principalmente quando a arquiteta em questão já projetara um Templo Zen Budista, figura 109, e o arquiteto é católico de formação, embora, nos últimos anos, segundo ele, mantenha uma “ligação muito profunda com o budismo, sobretudo nos últimos 10 anos - e sempre tive [teve] uma perspectiva ecumênica da espiritualidade” (SILVA, 2019). Isto é, nenhum dos dois arquitetos tinha laço com religiões de matriz africana.

Anália Amorim tinha experiência prévia com projetos de templos e esse fato chamou a atenção de Tânia Sàlámì. O projeto do Oduduwa Templo dos Orixás exigiu dos envolvidos muitos diálogos de forma a orientar a concepção do espaço e responder às demandas litúrgicas.



Figura 109 - *Templo Zen Budista Soto Zen Shu*, projeto de Anália Amorim. Disponível em: Soto Zen <https://sotozenorgbr.wordpress.com/> Acesso em 13/12/2018.

Se retomamos Carneiro (2008) e Bastide (2001), lembramos que, para se construir um terreiro, era necessário um mestre de obra e não um engenheiro, em virtude do axé a ser implantado. Assim, entendemos que a contratação de um profissional não seria apenas econômica, mas também de proteção dos axés. Daí que, muitas vezes, as soluções eram singelas, amparadas no conhecimento dos mestres de obra, pedreiros ligados à comunidade e que poderiam ter um desempenho muito mais próximo das necessidades do grupo, mantendo o segredo e os axés. Há de se considerar que o culto aos Orixás é realizado por populações, em geral, pobres e que, dificilmente, teriam condições de assumir os custos de contratação de profissionais da arquitetura.

Os aspectos relativos à representatividade espiritual do edifício e suas particularidades foram muito bem tratadas, como nos relata o arquiteto Luis Octávio: “essa dimensão ritual da construção, o grupo do Oduduwa fez em um ritmo próprio, independente de nossa participação.” (SILVA, 2019). E acrescenta que o trabalho foi realizado de maneira cautelosa, pois: “durante a construção, houve cuidados com o início dos trabalhos, com a relação com os operários, com algumas inserções de peças iniciais das construções, mas nós fizemos parte de uma maneira periférica nesses momentos”. Isso demonstra que contratar um escritório de arquitetura para o desenvolvimento de um projeto não significa que os axés não sejam plantados corretamente, pois, no momento em que as fundações estão sendo feitas, os sacerdotes podem plantar os axés independentemente do trabalho dos arquitetos. A ausência desses

profissionais recai muito mais nas questões econômicas das comunidades para contratar os seus serviços do que na preservação dos axés.

Antes de o Oduduwa Templo dos Orixás ser transferido para Mongaguá, ele se inscrevia nas condições dos vários templos e terreiros em São Paulo, instalados em casas residenciais adaptadas, conjugando o espaço ao rito. Não se levava em conta um partido arquitetônico sacro de tradição africana ou iorubá no Brasil. Era mais importante encontrar uma solução prática que atendesse, o mais rápido, a flexibilidade do espaço para a finalidade litúrgica. A composição e a plasticidade arquitetônicas não interessavam. Então, um dos primeiros desafios para os arquitetos foi trabalhar com a concepção de um templo que não apresentava, aparentemente, um partido. Segundo ponto, migrar de um bairro classe média alta em São Paulo para Mongaguá.



Figura 110 – Vista da Av. São Paulo, imediação lado oeste, sentido norte. Fonte: Fotografia do autor.

Figura 111 – Vista da Av. São Paulo (sentido sul), lado oeste da implantação do Templo, em cruzamento com Av. José Jacob Secular. Fonte: Fotografia do autor.

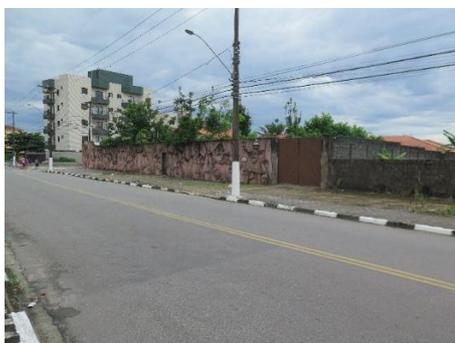


Figura 112 – Vista do muro voltado para o oeste do Oduduwa Templo dos Orixás pela Av. São Paulo. Fonte: Fotografia do autor.

Figura 113 – Vista lateral do Oduduwa Templo dos Orixás pela Av. São Paulo. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 114 – Vista da Av. José Jacob Secular, no sentido oeste. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 115 – Vista da Av. José Jacob Secular, no sentido leste. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 116 – Vista da Av. Gov. Mário Covas Júnior. Muro principal do Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor



Figura 117 – Vista da Av. Gov. Mário Covas Júnior. Muro lateral (votado para o sul) e pequeno detalhe do muro leste do Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor.

Observando a implantação do templo e as suas imediações, mesmo com a presença dos muros com as representações figurativas dos orixás, o edifício se relaciona com a paisagem de maneira harmônica, não criando um atrito visual com o seu redor.

Anália Amorim e Luiz Otávio são os autores da primeira versão do Oduduwa. O projeto contou com as colaborações de Tânia Sàlámì para definir e orientar o programa de necessidades segundo a religião e os ritos. Tânia Sàlámì foi um tipo de consultora para os arquitetos. O projeto não foi construído como proposto, sofrendo adaptações em virtude das demandas e das circunstâncias (expansão do culto etc.). Portanto, há fases distintas do projeto.

Os estudos preliminares:

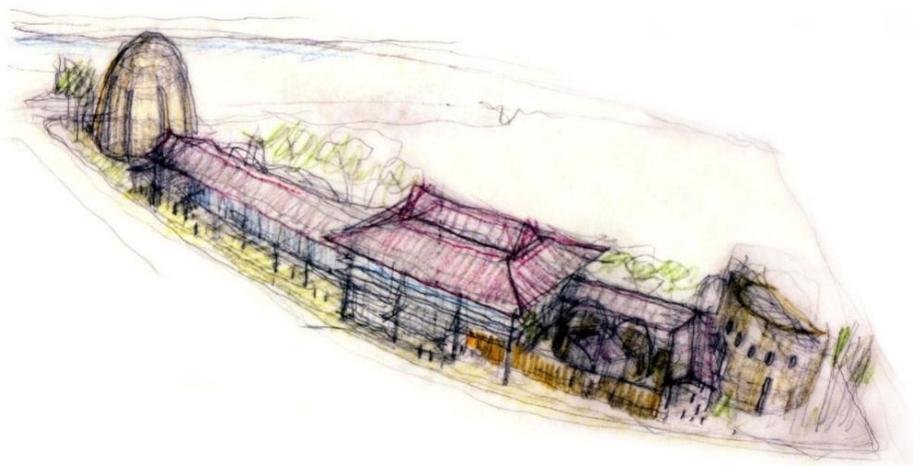


Figura 118 – Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Desenho de Luis Octavio F. e Silva. Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

O esboço, figura 118, do primeiro estudo divide o terreno em cinco partes: três blocos maiores e duas áreas que articulam esses módulos. Temos elementos circulares nas extremidades que não entraram na versão construída e, apesar de o estudo mostrar um edifício um pouco centralizado, não aparece a forma do templo-estrela.

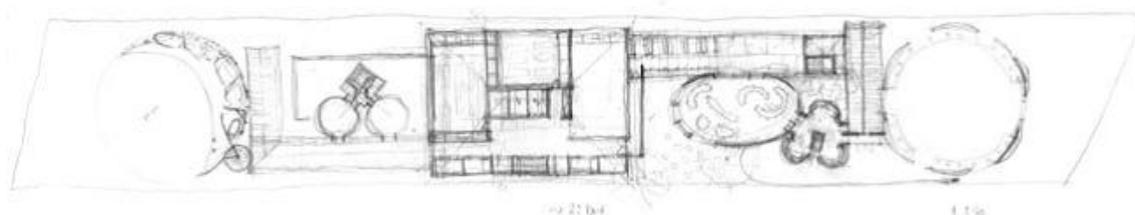


Figura 119 – Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Planta-baixa. Desenho de Luis Octavio F. e Silva. Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

Na figura 119, temos a planta baixa do esboço 118. Desse primeiro estudo à implementação final, as alterações são perceptíveis tanto nas áreas de articulações dos espaços como galerias e corredores e, principalmente, a parte central, que adquire importância como centro catalizador das atividades litúrgicas. O bloco central apresenta

muitas divisões e será substituído por um espaço mais livre interno com a implementação do templo-estrela. A alteração mais significativa em relação aos primeiros estudos é a área destinada ao Centro Cultural, com lojas e sala de aulas. Com a evolução do projeto, ela foi suprimida.

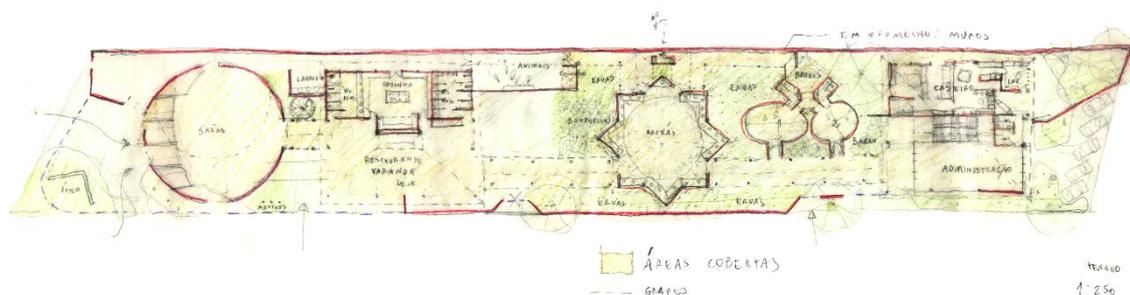


Figura 120 – Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Planta-baixa. Desenho de Luis Octavio F. e Silva. Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

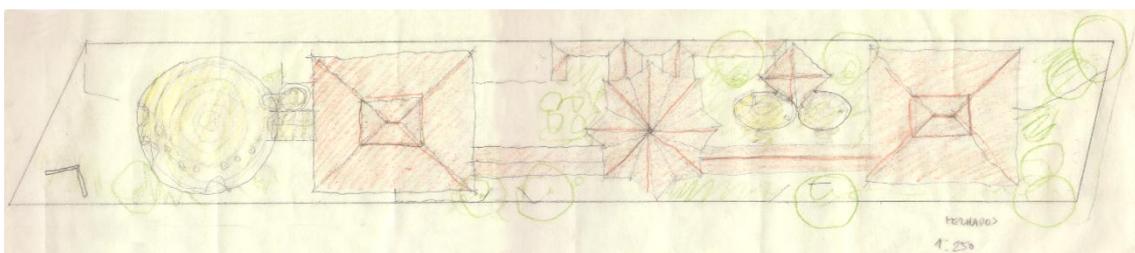


Figura 121 – Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Vista aérea do telhado. Desenho de Luis Octavio F. e Silva. Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

Nas figuras 120 e 121, notamos a existência da área do refeitório, do templo-estrela e, nas extremidades do lado, na esquerda, a coroa; e, na direita, o Centro Cultural. Entre o templo-estrela e o Centro Cultural, existem edificações circulares que foram substituídas pelo pátio central, onde ficariam os quartos de Egungun e de Ìyamí. Em relação aos estudos iniciais, se mantiveram no programa: “pátios internos ajardinados: alguns de acesso mais franqueado e outros de acesso mais restrito. Pode-se dizer que havia a intenção de que fosse marcado esse comprimento do terreno por edifícios justapostos com um certo ritmo”. (SILVA, 2019). Anália Amorim recorda que “foram meses de estudo” (AMORIM, 2018), que abrangiam as questões projetivas bem como as estéticas, examinando elementos da arquitetura brasileira bem como as

tradições africanas, com “a assessoria do casal Tânia e King todo o tempo.” (AMORIM, 2018).

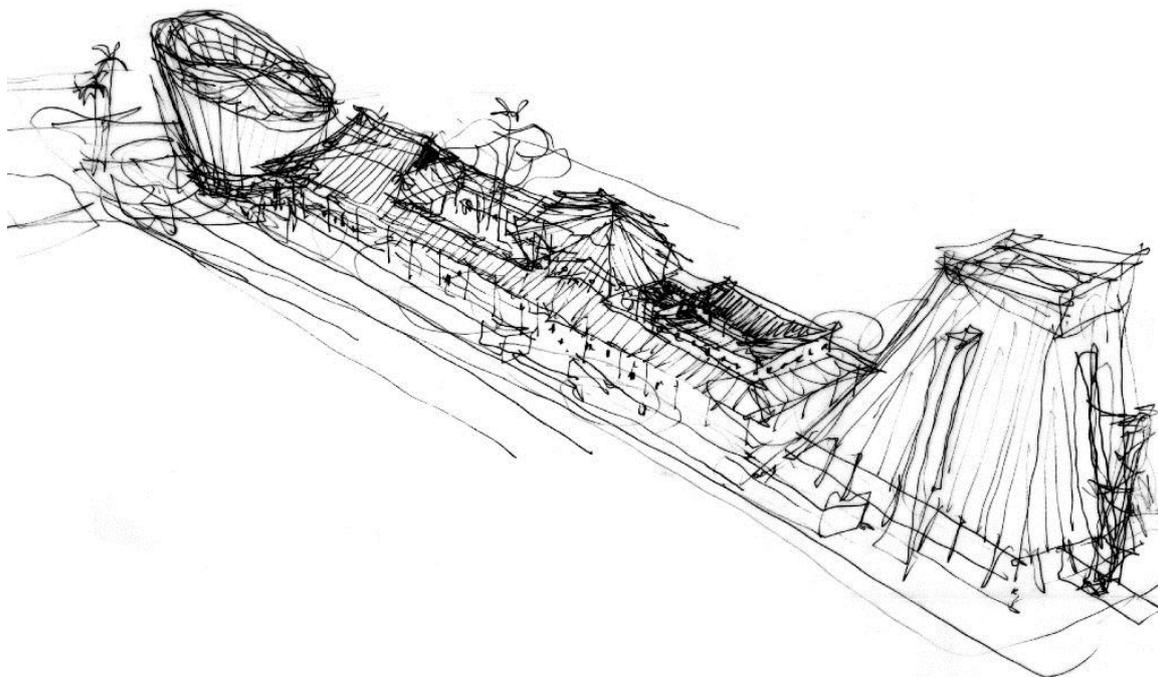


Figura 122 – Primeiros esboços do Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Desenho de Luis Octavio F. e Silva. Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

No esboço 122, há uma evolução em relação aos anteriores. Aparecem cinco edifícios, sendo três construídos. O Centro Cultural teve a sua ideia ajustada, pois o planejamento inicial teria “uma área muito interessante, que seria uma possibilidade de pouso para as pessoas que tivessem que ficar, mas também lugar para aulas e para uma loja e um pequeno museu.” (SILVA, 2019). Nesse desenho, aparecem de forma mais definitiva o salão aberto, o templo-estrela e as áreas dos quartos, onde foram instalados os quartos de Egungun e Ìyamí. Um ponto que nos chamou atenção foi o fato de, em nenhum momento, os estudos enfatizarem a existência de um espaço para a mata, pois o espaço construído e a mata se reconfiguram conjuntamente no terreiro de *candomblé kétu*. É importante destacar que várias folhas são utilizadas em banhos litúrgicos no Oduduwa Templo dos Orixás. Assim, entendemos que a solução encontrada foi a

criação posterior do templo-filial em Abeokutá, onde a essência da Floresta Sagrada é preservada e ao mesmo tempo incorporada no templo além-mar.

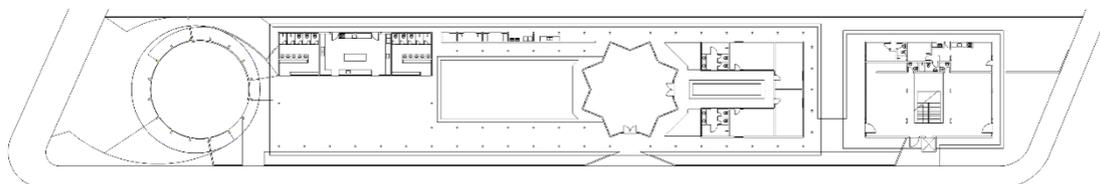


Figura 123 – Primeiros esboços de Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

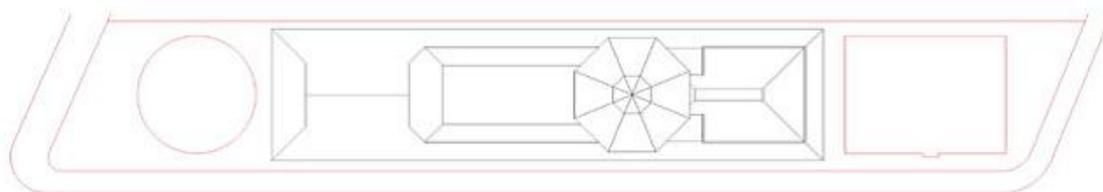


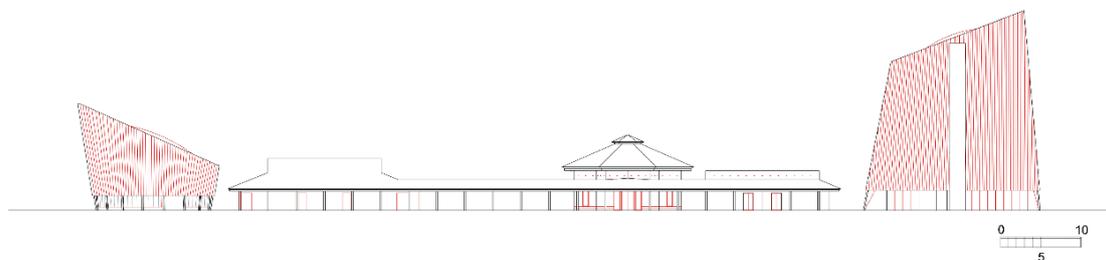
Figura 124 – Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

Depois dos estudos e esboços preliminares, o projeto desenvolvido foi comentado pelos autores da seguinte forma:

[...] algo desejado eram terraços, lugares frescos ali junto ao mar - a ideia era que tivesse muita presença da brisa, para refrescar, já que a região é bem quente. No programa, havia também os lugares para as oferendas no templo propriamente do Oduduwa, e um lugar para retiros, para pessoas que fossem para vivências e imersões, que estivessem em um processo de formação. Também se pretendia construir um templo mais aberto, o templo dos tambores, que seria mais próximo da praia, um marco na região, um chamariz de onde os tambores pudessem ser ouvidos de longe. As duas pontas do conjunto - o templo mais aberto e o edifício para as aulas, loja etc. não foram realizados, mas no lugar deste foi feito uma pousada na qual ajudamos com o projeto, que não foi muito nosso. (SILVA, 2019).

O projeto se organizou a partir da ocupação do terreno por três blocos ao longo de seu eixo longitudinal. As dimensões do terreno condicionaram sua ocupação, conforme depoimento de Luis Octávio. Foram propostas duas entradas para o conjunto: uma, que dá acesso ao bloco A de 5 pavimentos, que abriga funções de salas de aula e loja; outra, marcada por um eixo transversal à ocupação do terreno, que atua como foco de importância e cuja relevância é acentuada pela inclinação do muro que circunscreve o templo. Essa entrada dá acesso ao bloco B, que contém o cruzamento em ângulo reto dos dois eixos mencionados. É o local de assentamento dos Orixás - e foi designado por “estrela”, designação devida à geometria do ambiente, constituída por dois quadrados sobrepostos e rotacionados, que determinaram oito pontos ou cantos para o assentamento dos Orixás. À direita da estrela, dois conjuntos de banheiros, organizados em torno de um pátio, e quatro quartos. À esquerda da estrela, uma galeria coberta se estende até um salão com dois conjuntos de sanitários e uma cozinha. Previa-se um restaurante que, originalmente, atuaria como atração do conjunto cultural do Oduduwa.

A galeria circunda todo o perímetro do terreno, conformando um segundo pátio cujas dimensões são maiores que o já mencionado, que serviria como apoio aos visitantes e interessados no Centro Cultural Oduduwa, oferecendo sombra e um ambiente propício à brisa. O terceiro Bloco, o C, é um volume com pé direito equivalente a aproximadamente 3 pavimentos. Foi proposto para ser mais aberto e próximo ao mar de forma que os tambores pudessem ser ouvidos à distância. Esse volume é circular e se distingue dos demais cujas plantas são primas regulares.



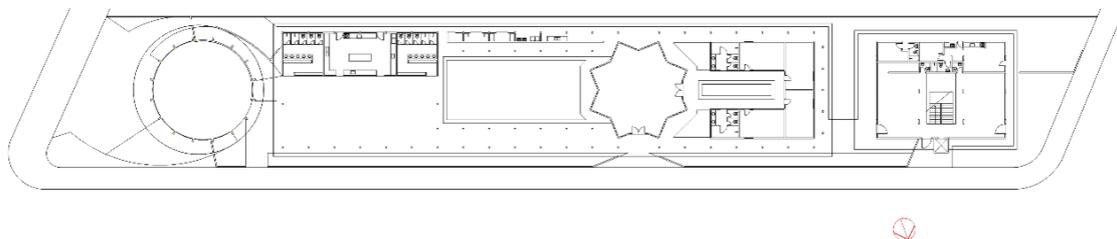


Figura 125 – Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa, Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

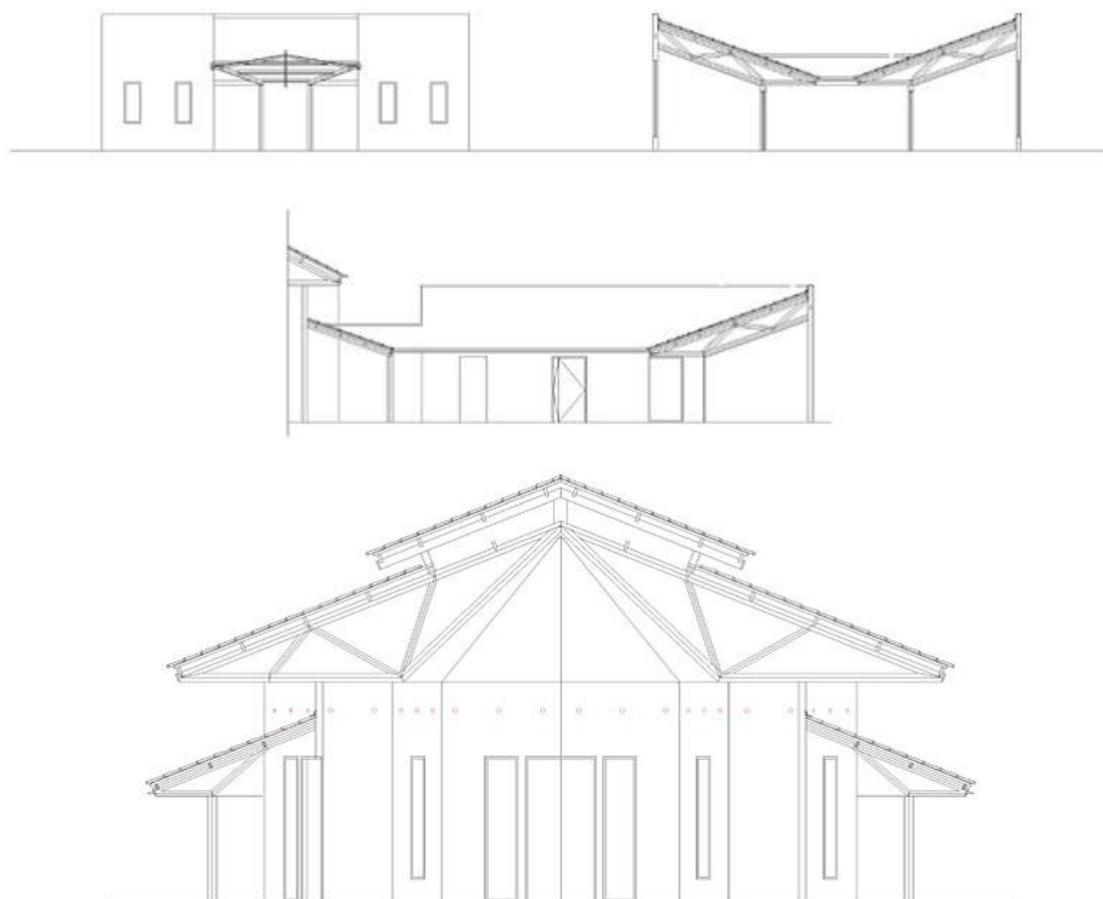


Figura 126 – Projeto do Centro de Cultura Africana Oduduwa. Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.



Figura 127 – Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa, Coroa ou Templo dos Tambores. Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

O conjunto proposto apresenta variações em corte, dadas pelas coberturas e alturas dos blocos, que respondem ao programa de necessidades de cada um. Dessa forma, ao se observar a fachada, sobressaem três pontos: o bloco A, o edifício de 5 pavimentos; o bloco B, a “estrela”, devido à cobertura; e o bloco C, pela geometria e altura.

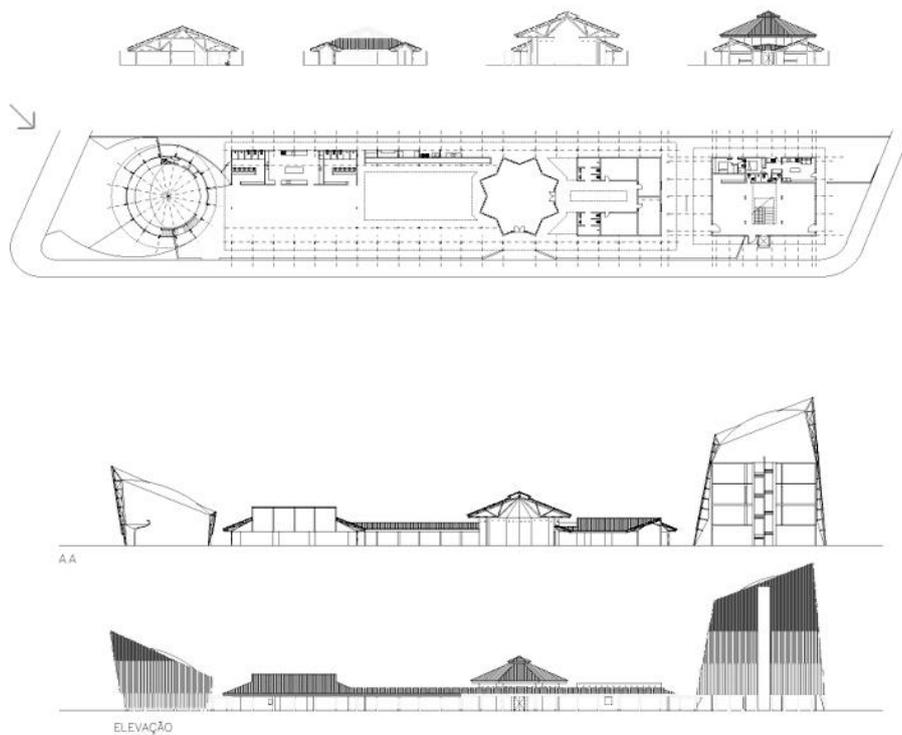


Figura 128 – Projeto Centro de Cultura Africana Oduduwa. Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

Segundo a entrevista concedida por Luis Octávio, a estrutura da cobertura foi proposta em madeira, material resistente à corrosão provocada pela maresia. Nos volumes das duas extremidades do conjunto, o templo dos tambores e o edifício para aulas e lojas, deveria haver detalhes em cobre, metal importante para a tradição religiosa. (SILVA, 2019).



Figura 129 – Construção do Templo Oduduwa Templo do Orixás. Arquitetos Luis Octavio de Faria e Silva e Anália Amorim (2001-2005). Fonte: Luis Octavio F. e Silva.

A cobertura dos blocos é em telha cerâmica. Quanto à linguagem arquitetônica, o depoimento do arquiteto Luís Otávio de F. Silva explicita as referências:

[...] As formas do projeto têm relação com a Arquitetura Tradicional Paulistacuriosamente, e também com a arquitetura que se relaciona com o clima tropical úmido. Tem algumas coisas de tradição ibérica, não tanto portuguesa, que são os pátios, mas teve muita influência da arquitetura praticada por Severiano Porto na Amazônia (e da arquitetura amazônica de forma geral) e por Geoffrey Bawa, no Sri Lanka, antigo Ceilão. Na nossa perspectiva, o projeto dialoga com alguns arquitetos que trabalharam a madeira - ainda que muito diferente, tem um olhar para os trabalhos do Marcos Acayaba, por exemplo. Tem um pouco essa coisa de arquitetura de casa de praia, algo que tem sido praticado

há muito tempo entre nós. Também há influência de Lúcio Costa, com sua maneira de ser moderno, mas, talvez por sua formação acadêmica, com um olhar cuidadoso para o patrimônio. Também de Carlos Lemos com seu olhar para o patrimônio associado à perspectiva de uma construção moderna. (SILVA, 2019).

A segunda fase do projeto sofreu as alterações durante a construção, sob a supervisão de Tânia Sàlami:

[...] o projeto inicial não foi concluído, porque havia o Templo mais aberto, voltado para praia, e o edifício no fundo do terreno com um programa que depois foi disperso em outras construções. Os edifícios centrais não tiveram grandes modificações. Quando compraram o terreno ao lado, chamaram a nossa equipe para fazer um projeto de ampliação: propusemos uma espécie de marquise que tinha um jeito de alçapões monumentais elevados que serviriam também para captação das águas das chuvas, mas não seguiram esse projeto, que apenas chegou a um nível de estudos preliminares, e a ampliação foi feita com um outro projeto, que não o nosso. Eu sei que houve algumas alterações nos edifícios originais para permitir a conexão com os edifícios que foram construídos depois. (SÀLAMI, 2019).

Como esclarece o depoimento de Luis Octavio, o projeto não foi construído na íntegra. Foram suprimidos o edifício para as aulas e o templo dos tambores. No lugar do primeiro, Luís Octávio e Anália Amorim colaboraram na adaptação de um edifício para hospedar pessoas, cuja autoria não é deles. A terceira fase de expansão do projeto com a aquisição de novo terreno, tendo um dos limites comuns a ambos, já foi comandada por Tânia Sàlami, que conclui:

[...] quando eles fizeram o projeto, era esse lote só, o outro lote não tinha. Daí, quando foi lá, a primeira coisa que construímos foi a casa do caseiro, e daí ficou tudo vazio. Aí entrou essa necessidade da ampliação. Só que, quando fomos conversar com eles, eu pedi para eles só isso, eu falei assim: “uma coisa que eu quero: desse ponto da estrela, que seria para cá, aqui eu quero abrir um corredor igual aqui, que é onde estão os quatro quartos. Aqui eu também quero, porque eu acho que isso aqui fica superbacana”. (SÀLAMI, 2019).

Concluimos haver um paralelismo entre os elementos da arquitetura tradicional brasileira com as formas criadas para o Oduduwa Templo dos Orixás, ampliando as construções para as religiões de matriz africana no Brasil. Como em Weimer (2005), os estudos feitos demonstram, nas tradições populares, a influência da arquitetura africana, cujos estudos são recentes e raros. Por isso, torna-se importante para o nosso trabalho buscar as raízes da arquitetura sacra africana nos terreiros de Candomblé, para entender e compararmos com um programa elaborado por arquitetos para atender às necessidades de um grupo. Entendemos a preocupação dos arquitetos em transitar no universo da tradicional arquitetura brasileira, onde as contribuições negras de alguma maneira foram incorporadas. Entretanto, com a ajuda e participação contínua de Babá King e Tânia Sàlámì no desenvolvimento do projeto, os autores criaram meios de estabelecer paralelismos com a tradicional arquitetura iorubá, sem buscar estereótipos que comprometessem a atualidade do espaço:

[...] não existia nenhum material vetado em princípio, mas existia uma intenção de fazer a construção com menor impacto possível. As pessoas que construíram eram do lugar - houve, então, uma interação com as formas de construir e materiais presentes na região. Havia um operário construtor que era o senhor mais velho, com uma dignidade que chamava a atenção - parecia um velho sábio africano. Um senhor com quem era muito bom conversar. (SILVA, 2019).

A ideia dos arquitetos era “fazer uma arquitetura muito local, muito brasileira mesmo”, que não destoasse na paisagem. A intenção era estabelecer uma correlação com a *yorubaland*, que podemos ter a liberdade de associar aos estudos de Weimer: “uma aldeia típica tem uma rua central em cujos lados são distribuídas as casas, segundo critérios dinâmicos. E em seu centro está localizado o santuário ancestral, que sobressai no espaço comunal.” (WEIMER, 2005, p.149). Dessa maneira, o templo-estrela ocupa um lugar central, reivindicando para si a sua condição e importância no espaço ancestral. Para Anália Amorim: “este projeto, em que pese não haver sido completamente executado, representa um dos mais importantes trabalhos do escritório” (AMORIM, 2018), e Luis Octávio completa: “foi um processo muito intenso de projeto como reconhecimento de uma geometria sagrada, de relações no espaço edificado com essa frequência da espiritualidade”. (SILVA, 2019).

## Notas:

- 1- Tinta branca tendo por base a mistura de cal e água.
- 2- Assistência é o nome do lugar dentro de um barracão, reservado para os convidados.
- 3- Em ogã seria: “um título honorífico, aos homens de boa situação financeira e prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros, escolhidos por sua honorabilidade e prestação de relevantes serviços à comunidade religiosa.” (CACCIATORE, 1977, p.195).
- 4- Equede ou Ekédi é uma participante do culto que cuida dos filhos e filhas de santo em transe. Além de auxiliar em várias modalidades operacionais no terreiro.
- 5- O mesmo que casa de orixá. Ver Caccioatore (1977), Lody (1988) e Santos (2002).
- 6- As “aguas dos axés”, de que nos fala Carneiro (2008), se refere a uma mistura de sangue dos animais utilizados nos sacrifícios (representante do orgânico, vermelho), de água (representando o sangue branco e mineral) e de folhas (com o sangue vegetal).
- 7- Voduns é o nome genérico para as divindades dos cultos de origem fon, como o Tambor de Mina do Maranhão
- 8- Ver mais em: SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. Curitiba: Projeto CENTRHU, 1995.
- 9- Osé: atividade mensal que acontece na Religião Tradicional Iorubá. Consiste em limpeza dos espaços, dos assentamentos, almoço coletivos, palestras sobre temas religiosos, realização de ebós e toque com danças e música em homenagem aos orixás. Geralmente, os templos divulgam, no início do ano, o seu calendário de osé, dizendo em qual dia do mês a atividade será realizada para que os adeptos se programem antecipadamente. Em Caccioatore (1977), encontramos esta definição: “osse: oferecimento semanal de alimentos aos orixás, no seu dia especial. Os alimentos da preferência do santo são trocados por novos e o peji e os assentamentos são limpos.” (1977, p. 209).
- 10- O nome Festival se refere às atividades abertas ao público. Depois dos rituais privados, o orixá é louvado por membros da casa e convidados. Eles acontecem de dois e dois meses, por exemplo, em janeiro, o Festival de Ifá/Orunmilá, em março, Festival de Exú e Obaluwayê, em maio, o Festival dos Orixás Caçadores, como Ogum, Oxóssi, Longunedé, Festival de Xangô e das Iyabás, Festival de Egbé, Festival de Orixás Funfun, entre outros. Geralmente tem toques, cânticos e dança, com comidas votivas compartilhadas bem como alimentos servidos ao final para toda a comunidade.
- 11- A laterita é um tipo de composição de solo com bastante hidróxido de ferro e alumínio. É associado ao orixá Exu. Ver Santos (2002).
- 12- Significa sociedade, grupo de pessoas ou comunidade. Nome também de um orixá que zela pela harmonia e interação dessas comunidades tanto na terra (aiyé) como no céu (orún).
- 13- Dados coletados em 16/01/2020.
- 14- Como me iniciei em Ifá em 2015, entrei em contato com alguns processos litúrgicos que me furtarei de mencionar, como maneira de preservar o segredo. Todavia, algumas interpretações me

vieram exatamente do meu contato com a comunidade. Com a minha iniciação, recebi o nome de Ifádimumu e, quando eu utilizar essa referência no trabalho, será esse locutor quem estará falando.

- 15- Ver Caccioatore (1977).
- 16- Tipo de cadeiras brancas produzidas em série, que podem ser encontradas em lojas de departamentos e supermercados.
- 17- Com estampas em padrões geométricos e orgânicos com muitas cores. As representações alternavam figuras geométricas e figurativas de pessoas e elementos da natureza.
- 18- “Iya-mi-oşorongá”, mães feiticeiras, são as mães ancestrais na teologia iorubana e representam o poder feminino.
- 19- Orixá que, juntamente com Exu, zela pelo destino do homem e pelas consultas oraculares.
- 20- Corrente divinatória. Corrente de metal ou de fio grosso de algodão, com oito elementos, frutos da árvore opele também consagrada a Ifá.
- 21- Festival de Exu e Obaluwayê, por exemplo.
- 22- É cerimônia final de um processo de iniciação, quando se toca para a apresentação pública do iniciado. Os sacerdotes ficam sentados nas cadeiras e o iniciado dança em estado de possuído ou não pelo orixá.
- 23- Orixá ligado a Ifá, Ogum e ao culto aos ancestrais.
- 24- Despachar as roupas, significa que o iniciado ou alguém que vai fazer um ebó precisa se desvencilhar de energias antigas. Então, é necessário estar vestido com uma roupa que será despachada, ou seja, colocada nos pés de Osu. Depois, o oráculo determina o que será feito com as peças, que serão enterradas ou queimadas, entre outras possibilidades.
- 25- As pinturas corporais são realizadas várias vezes e com simbolismos, gráficos e cores relacionados ao orixá. Por exemplo, se é um orixá como Obatalá, que é um orixá que só veste branco, são utilizados só pigmentos brancos, que, depois de passados por rituais litúrgicos, são aplicados no corpo do iniciado da cabeça aos pés.
- 26- Faz referência à atual avenida onde o Oduduwa Templo dos Orixás está implantado, provavelmente a Av. José Jacob Secular.
- 27- Fez alusão a Bàbá Fábùnmi.
- 28- Ver Lorente (1995, p. 17). Em Egipto sólo el faraón ejerce propiamente la arquitectura, traza planta, abre sus cimientos y los purifica; la disposición del templo es una obra divina y por ello sólo propia del faraón-dios, si bien es en esta civilización donde empezamos a conocer en persona al eficaz arquitecto, alto dignatario, que recibe el nombre de “constructor de las obras reales” o “capataz de capataces”; a un personaje así (y no a un escriba) debe de corresponder la figura de Hésire (IV dinastía) que se hace representar con vara de medir, instrumentos de escritura, y un instrumento geométrico que es un “codo” (y no una “maza rompecabezas”). El capataz Senmut (c.1.500 a.J.C) es representado con ún gran rollo de cuerda, la utilizada para los transportes de las construcciones. La comparación entre Shamash y Hésire puede ser impropio, pero sus

instrumentos son muy similares, los que recibe Hamurabi pueden ser comprados a la regla y el compás de la geometría. ”

29- Refere-se ao arquiteto Luis Octavio Pereira Lopes de Faria e Silva.

## Capítulo 4 - Iconografia e convergência

*As civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações (digamos, “as verdades”) fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelos sistemas da escrita.*

Gilbert Durand

Um ponto fundamental para o desenvolvimento do nosso trabalho é o entendimento dos conceitos de iconografia e iconologia como solo para a definição das diretrizes de análise pretendidas. Contribuindo para entendermos os significados de tais conceitos, verificamos, em três dicionários de termos de arte, a definição e a diferença entre eles. Segundo o Chilvers, no *Dicionário Oxford de Arte* (1996), iconografia seria

[...] a disciplina da história da arte que trata da identificação, descrição, classificação e interpretação do tema das artes figurativas. Nos livros *Estudos de Iconologia* (1939) Erwin Panofsky propôs que o termo “iconologia” fosse utilizado para distinguir uma abordagem mais ampla dos temas da arte, em que o estudioso procurasse compreender o significado total da obra de arte em seu contexto histórico. Entretanto, na prática, raramente se faz distinção entre os dois termos, e “iconografia” é de ambos o mais largamente usado. O termo também pode ser aplicado a coleções (ou à classificação) de retratos. Van Dyck, por exemplo, compôs uma série de águas-fortes de contemporâneos famosos à qual deu o nome de *Iconografia*, e os detalhados catálogos da National Portrait Gallery, em Londres, trazem, no verbete dedicado a cada personagem retratado, uma seção intitulada “iconografia”, em que são arrolados outros retratos conhecidos do mesmo personagem. Assim, é cabível falar da “iconografia de Shakespeare” ou da iconografia da rainha Vitória. (CHILVERS, 1996, p. 266).

No mesmo dicionário, quando procuramos a palavra iconologia, encontramos a remissiva “ver Iconografia” (CHILVERS, 1996, p. 266), ou seja, o dicionário definiu iconografia e iconologia como conceitos muito próximos, contendo neles uma dada subjetividade. No *Dicionário de termos artísticos* (1998), encontramos a intenção de diferenciar os dois conceitos. Iconografia seria

[...] ramo da história da arte que estuda a origem, formação e desenvolvimento dos temas e motivos da arte figurativa e dos atributos com que podem identificar-se e dos quais estão usualmente acompanhados. Os grandes catálogos da arte ocidental organizam-se em torno da mitologia clássica e da iconografia cristã. (MARCONDES, 1998, p. 154).

Vejamos agora iconologia:

[...] ciência que estuda de maneira ampla a interpretação dos significados dos simbolismos das imagens, dos temas e motivos artísticos em face dos contextos particulares de culturas e de períodos históricos. (MARCONDES, 1998, p. 154).

E, no *Dicionário de termos de arte* (1990), a palavra iconografia é definida de maneira sucinta e direta: “1- O estudo e a identificação de retratos. 2- A investigação sistemática dos temas.” (LUCIE-SMITH, 1990, p. 105). E iconologia: “a interpretação dos temas a partir do estudo esclarecido do passado histórico e cultural.” (LUCIE-SMITH, 1990, p. 105).

Comparando as definições, podemos organizar alguns elementos que configuram a definição de iconografia. Nos dois primeiros, destaca-se a afirmação de ser uma disciplina do ramo da história da arte, que procura “identificar”, “classificar”, “interpretar” temas apresentados pela “arte figurativa.” (CHILVERS, 1996). Em Marcondes (1998), temos que é um ramo da história da arte, com estudos voltados para a “origem”, a “formação”, o “desenvolvimento de temas e motivos” da “arte figurativa” e seus “atributos”. E em Lucie-Smith (1990), aparecem as expressões “identificar” e “investigar os temas”. Então, é importante destacar que a pesquisa iconográfica surgiu no interior da história da arte, com algumas características específicas que nos possibilitam estabelecer alguns paralelos entre as definições e chegarmos a uma conclusão. As definições direcionam a pesquisa iconográfica para o estudo do objeto em si, o que permite dirigir perguntas para o objeto. Essas perguntas podem esclarecer

determinados pontos, como sua identificação e origem, seu desenvolvimento e formação, para classificarmos e interpretarmos os temas e os atributos da obra de arte.

Mas o que seriam os temas e os atributos em uma obra de arte, por exemplo? Em Marcondes (1998), o “assunto sobre o qual versa uma obra de arte e é interpretado pelo artista.” (MARCONDES, 1998, p. 274). Avaliando essa definição, encontramos de maneira clara que o tema seria o assunto abordado pelo artista. E os atributos que se relacionam ao tema seriam os “objetos simbólicos, convencionalmente usados para identificar a categoria ou a individualidade das figuras, ou temas representados” (MARCONDES, 1998, p. 31) ou “um objeto simbólico, convencionalmente usado para identificar um determinado santo ou divindade.” (LUCIE-SMITH, 1990, p. 32).

Inferimos que a pesquisa iconográfica, como salienta Marcondes (1998), foi fundamental devido as suas formulações e métodos para os estudos da representação dos santos no contexto do cristianismo, respaldada pela hagiologia e pelo estudo das convenções dos temas e atributos. Também é utilizada em outro sistema que apresenta uma representação convencional, a mitologia grega.

De maneira que, devido às formulações da cultura iorubá e sua organização visual, o método iconográfico torna-se importante para a elaboração de nossa análise.

A iconologia, apesar de ser um conceito próximo à iconografia, depreende uma abordagem diferente. Para a iconologia, o que interessa é a inserção de um objeto em um determinado contexto. A análise se desprende do objeto e amplia a compreensão do tema, permitindo uma visão mais ampla. O objeto não deve ser entendido somente pelo seu valor físico, material e formal, mas também na fruição que estabelecemos com ele, construindo uma epistemologia a partir do que existe nele enquanto documento histórico físico e aquilo que está além.

#### **4.1. Iconografia e iconologia**

Panofsky (1991) e González (2009) procuram estabelecer a etimologia da palavra iconografia. O prefixo “icono” vem do grego “eikón”, que quer dizer “imagem”. O sufixo “grafia” tem origem entre os gregos com o verbo “gráphein”, que significa descrever, o que denota um método descritivo para uma pesquisa, com a intenção de classificar as imagens, pautado no seu conteúdo intrínseco. O tema intrínseco à imagem

deve facilitar a comunicação e o entendimento, sendo necessário que explicita seu teor expressivo. No caso da iconologia, o sufixo “logia” deriva da palavra grega “logos”, que seria “pensamento”, “razão” no sentido de algo que pode ser interpretado. Panofsky (1991) considera que a iconologia seria uma iconografia interpretativa, somando os dois conceitos. A diferença estaria no poder mais abrangente da iconologia, que estabelece uma síntese em relação à imagem, ao passo que a iconografia seria a análise da imagem. González (2009) acrescenta que, se a iconografia é a descrição, a iconologia permite estabelecer sua interpretação, abordando aquilo que está além, como os elementos simbólicos, conceituais e alegóricos, explícito ou implícito na imagem. Devido à proximidade entre os conceitos, entendemos ser necessário, para o entendimento das imagens, no contexto do Oduduwa Templo dos Orixás, aplicarmos tanto o que se consagrou como iconografia como o que se definiu como iconologia.

Uma análise iconográfica, para Panofsky (1991), apresenta três níveis: o primeiro, chamado “tema primário ou natural, subdivido em fatural e expressional.” (PANOFSKY, 1991, p. 50). Pode ser entendido como a primeira relação que estabelecemos com a obra de arte, com as suas linhas, cores e textura dos materiais. A relação que fazemos, por exemplo, com a forma de uma pedra, com alguma imagem representativa das coisas figurativas, como os homens ou os animais. São formas que, naturais e puras, são portadoras de significados primários, chamadas por ele de “motivos artísticos”, pré-iconográficos. O segundo seria o “tema secundário ou convencional” (PANOFSKY, 1991, p. 50), dado pela percepção dos assuntos abordados pela imagem. Para aqueles que estão inseridos no universo afro-brasileiro, um homem portando um porrete é Exu, outro, que segura um bastão de prata, é Oxalá. Para Panofsky (1991), nesse momento, ligamos os motivos artísticos e compositivos ao assunto contido na imagem. Dominar essa relação é um princípio básico e salutar da pesquisa iconográfica, sendo a melhor análise aquela que se aproxima ao máximo do entendimento das convenções estabelecidas. O terceiro nível da análise iconográfica dá-se mediante o reconhecimento do “significado intrínseco e o conteúdo” (PANOFSKY, 1991, p. 50), que seriam as informações relevantes que não estão explicitamente contidas na imagem e envolvem o conhecimento de sua inserção cultural, desdobrada em contextos simbólicos de um ritual religioso, convenções de classe e meio social, história, por exemplo.

Panofsky (1995), nos seus textos finais, revisa o conceito de iconografia, que seria “a denominação dada ao estudo dos significados convencionais das imagens”; enquanto a “iconologia refere-se [se referiria] à interpretação que vai além dos dados visuais e sintetiza o significado cultural mais profundo da imagem.” (MOREIRA, 2018, p. 2). Renomeia o terceiro nível de análise para interpretação iconológica, reforçando o significado do “sufixo “logia”, do grego “logo”: pensamento, razão. Essa fase seria a interpretativa do método. (PANOFSKY, 1995). Porém, quando aplicamos os conceitos propostos pelo autor, notamos que eles se interpenetram, sendo difícil diferenciar e qualificar um em relação ao outro. (MOREIRA, 2018).

No Culto aos Orixás, as imagens representam-se como forças anímicas da natureza. A migração dos elementos da natureza para a representação antropomórfica não só se limita à constituição de uma imagem representacional figurativa, mas é também um objeto de culto. A imagem é dotada de informações descritivas e subjacentes. Vejamos o caso de Exu: além de ser representado como homem e com um porrete, uma de suas representações iconográficas é uma pedra “laterita”, conhecida como “yangí”. Por outro lado, esse orixá “come”, ou seja, nos ritos, são oferecidos para ele galos e bodes, ele prefere a farofa, o azeite de dendê e a pimenta. Suas cores são o vermelho e o preto e, nos rituais, é saudado com “Laroiê” (PRANDI, 2009) - todos esses elementos são iconográficos. Porém, quando sua imagem é compreendida como geradora de confusão, apaziguamento, proteção, prosperidade, elementos subjacentes à imagem, isso compõe o seu repertório iconológico.

Em González (2009), a formulação dos elementos constitutivos da análise das imagens é derivada de Panofsky (1991), porém com algumas distinções. Se Panofsky (1991) elenca três estágios de leitura, González (2009) propõe cinco. O tema e o motivo seriam os primeiros. Entende o tema como o assunto no qual a imagem foi construída e o motivo seriam as várias divisões desse assunto principal. Nesses termos, ele se opõe a Panofsky (1991), para quem o assunto tende a uma divisão em motivo (forma) e assunto (tema). Para evitar essa oposição, González (2009) considera os motivos como subtemas de um mesmo conteúdo expressivo. A segunda divisão, proposta por ele, é a figura, a personificação e os seus atributos, sendo a representação da figura os humanos, os

animais e o zoomorfismo entre humanos e animais. A personificação refere-se à incorporação de uma ideia abstrata por uma figura humana. Por fim, os atributos são os objetos que dependem da figura representada e reforçam sua história, seus poderes mágicos e seu papel na narrativa. O terceiro passo seriam os símbolos e as alegorias, que nos possibilitam transcender a imagem. Destaca que a análise alegórica seria fundamental para o entendimento do campo expandido da imagem. O autor esclarece a origem da palavra alegoria, derivada do grego “allegoría”, que indicava as metáforas contidas em uma imagem, sendo a alegoria, no contexto da arte, uma tradução visual de ideias abstratas - portanto, esse terceiro passo dedica-se às formulações iconológicas. O quarto estágio de leitura proposto por González é relativo à imagem temática e à descrição da imagem narrativa. Esclarece que a imagem temático-descritiva se relaciona às proposições anteriores, tem uma relação com uma convenção concreta e atemporal. A imagem narrativa contém vários elementos formadores de uma história. Esses elementos interagem para estabelecer uma narração pautada por um acontecimento político, religioso ou histórico. A quinta etapa de leitura apoia-se na conjunção entre a imagem e o texto, existindo um paralelo entre aquilo que está escrito e o diálogo aberto com a ilustração.

Como percebemos, é muito tênue a linha a demarcar o campo da iconografia e da iconologia. Peter Burke (2017) nos lembra que, quando as imagens foram criadas, seus criadores não pensavam que historiadores do futuro teriam interesse em descrever e entender os seus sentidos. Foi entre 1920 e 1930 que a questão passou ao domínio da história da arte. Não seria apenas só a análise da forma e da composição que explicaria o sentido da imagem. Para o autor, os historiadores que abordam uma imagem do ponto de vista da iconografia demonstram o lado intelectual da imagem, suas questões filosóficas ou religiosas. Burke (2017) chama atenção para que, apesar do debate em torno do conceito se situar na primeira metade do século XX, ele já se encontra presente no âmbito da história da arte no trabalho de Cesare Ripa em pleno Renascimento. Aqui vale uma digressão.

Peltzer (1991), Lichtenstein (2005) e Lorente (1995) destacam o trabalho de Cesare Ripa como uma organização de uma modalidade de dicionário visual, pois a iconologia origina-se dos manuais de símbolos, alegorias e personificações que

proliferaram pela Europa entre os séculos XVI até XVIII, sendo o desse escritor o mais famoso. Sua obra *Iconologia* foi publicada em Roma no ano de 1593. Ripa se esforçou para reunir fontes diversas que pudessem explicar as imagens da Antiguidade e do mundo medieval. Logrou êxito e repercussão, demonstrando o interesse do século XVI pelo simbolismo das imagens. Portanto, lembramos que Ripa antecede em quase cinco séculos os estudos de Panofsky (1991).



Figura 130 – “Amizade”, Cesare Ripa, 1593. Fonte: PELTZAR, 1991, p. 79.

Cesare Ripa preocupava-se em estabelecer relações entre as imagens, considerando sua teofania e elaborou para elas uma taxonomia.

[...] pra não ser suspeito de incorrer em tais faltas, julguei oportuno (tendo desejado formar um conjunto dessas imagens mais completo do que aquele que se poderia formar a partir da observação das coisas da Antiguidade, e tendo tido, para isso, necessidade de inventar muitas delas, e de tomar muitas emprestadas aos modernos, explicando cada uma de maneira verossímil) tratar de certos pontos referentes ao modo de formar e explicar os conceitos simbólicos, no início desta obra, a qual numerosos amigos, os quais tenho obrigação de contentar, me têm pedido talvez com demasiada insistência, e pela qual esperam. (RIPA, 2005, p. 24).

Nessa passagem da introdução do livro, Ripa demonstra a dificuldade em encontrar as fontes de descrições mais exatas das imagens. Ao mesmo tempo, explicita a expectativa dos leitores em torno de sua obra. O livro de Ripa (2005) influenciou outras obras, que se detiveram em temas mais específicos, a exemplo da pesquisa realizada, séculos mais tarde, por Louis Réau (2008) e publicada em *Iconografia da arte cristã* (1955), no mesmo ano em que Panofsky (1995) revisava seu texto. Réau (2008) elaborou um apanhado iconográfico de toda a arte cristã, das origens do cristianismo ao século XIX. Seu trabalho, dividido em seis volumes, demonstra uma ampla erudição, sistematizando a iconografia cristã. Na introdução, apresenta seu método como aquele que procura os dados nas fontes com pouca importância cedida às interpretações subjetivas. Como o conceito de Iconografia era dotado de imprecisões, “se essa noção permanece confusa, é porque o termo *iconografia* pode ser aplicado a investigações de natureza muito variada.” (RÉAU, 2005, p. 68).

Réau (2008) procura nos gregos a origem da palavra:

[...] segundo a etimologia como indicam as palavras gregas que entram em sua composição (eikon, “imagem” “graphiein” descreve), a iconografia é a descrição das imagens. Quem sabe a palavra iconologia, que se especializa em uma acepção de ser a ciência das alegorias, mas que na realidade significa ciência das imagens, seria muito mais apropriado, pois a iconografia se limita apenas a descrever as obras. (RÉAU, 2008, p.13).

Se o termo parece confuso para Réau (2008), a iconografia se aplica a investigações de caráter muito díspares, cujo objeto pode ser reduzido, grosso modo, a três variantes principais relativas a um indivíduo, uma época ou uma religião. A primeira seria a iconografia de um indivíduo e tem por objeto reunir e reduzir a protótipos todas as representações gráficas (pinturas, gravuras, medalhas, etc.,) que se referem a um personagem histórico, grandes reis e imperadores, como Luís XIV, Napoleão ou Henrique VIII, por exemplo. Em sentido mais amplo, esse tipo de investigação pode estender-se a uma categoria de indivíduos pertencentes a uma mesma família, dinastia (iconografia de reis da França) ou de quem ocupou altos cargos, como

os magistrados e os ministros. A segunda se refere à iconografia de grandes fatos históricos, como a Revolução Russa ou Estado Novo na Era Vargas e reúne todas as imagens e obras referentes àquele período. A terceira, que nos interessa, é a iconografia da religião, que consiste em compilar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos. (RÉAU, 2008).

Para Réau, o início da iconografia religiosa estaria nos trabalhos do jesuíta Jean Bolland, que publicou, no ano de 1643, a *Acta Sanctorum*. Mesmo sendo mais uma hagiografia, esse texto se prestou a iniciar os estudos iconográficos religiosos. No *Acta Sanctorum* (1643), os santos não foram ordenados alfabeticamente, mas de acordo com as datas de seu nascimento, ou melhor, de morte, pois ele considerava a data da morte como a do nascimento do personagem para a vida eterna. (RÉAU, 2008).

Para Réau (2005), a iconografia religiosa consistia em

[...] repertoriar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos [...] observemos que nem todas as religiões se prestam a esse tipo de estudo, pois existem algumas que proscovem, de maneira mais ou menos rigorosa, a figura humana e que, sendo *antiicônicas*, são necessariamente *antiiconográficas*. Enquanto a iconografia cristã ou budista é extremamente rica, pode-se dizer que, apesar de algumas exceções, como os afrescos recentemente descobertos da sinagoga de Doura-Europos e as miniaturas persas, a iconografia judaica e muçulmana é praticamente inexistente. (RÉAU, 2005, p. 68).

Diante das três variações de estudos iconográficos de Louis Réau, sua visão sobre a iconografia da religião é importante para o nosso estudo: as representações religiosas iorubanas. Para Réau (2005), o campo de atuação da iconografia “é mais restrito porque a iconografia ocupa-se apenas de monumentos nos quais intervém a figura humana.” (RÉAU, 2005, p. 70). É importante entender que Réau (2005) compreende a iconografia como uma disciplina independente da arqueologia e da história da arte. Para ele, a arqueologia pauta-se em estudar os monumentos da Antiguidade, e muitos não apresentam a figura humana; por outro lado, critica a história da arte cuja tradição de estudo enfatiza a forma, como nos estudos de Wölfflin (2000),

*Conceitos fundamentais da história da arte* (1915). De certa maneira, como Panofsky (1991), Réau (2008) chama atenção para a imagem figurativa como uma epistemologia e a sua inserção além da mera especulação dos aspectos formais. Ele pretende fundar a iconografia como uma disciplina que não pode ser negligenciada pela arqueologia ou pela história da arte.

[...] para delimitarmos o campo da pesquisa iconográfica, o melhor é traçar uma linha divisória a mais precisa possível entre a iconografia e as ciências com as quais ela tem conexão, a *arqueologia* e a *história da arte*, que a veem, às vezes não sem desdém, como uma simples auxiliar quando, na verdade, ela é uma colaboradora. (RÉAU, 2005, p. 69).

Moreira (2018) sugere fazermos uma pesquisa usando a iconografia no sentido que Panofsky (1995) indica que o estudo deve ser: “consistente, sem ascender ao nível interpretativo das sínteses culturais”. (MORAIS, 2018, p.2). Já em termos iconológicos, seria pertinente fazer o estudo iconográfico, porque, para efetuarmos a pesquisa iconológica, é necessário o embasamento dado pelo solo iconográfico, que traz os elementos descritivos a um nível pré-iconológico, sendo a iconologia “um nível iconográfico e não um campo independente.” (MOREIRA, 2018, p. 02).

Usando a metodologia de Panofsky (1995), podemos entender que abordagens descritivas são viáveis da mesma forma que podem ocorrer abordagens interpretativas, sendo a iconografia um campo amplo, que pode se firmar a partir do objeto escolhido como o ponto de partida para a descrição. Usar o conceito de iconologia para apenas referir-se a pesquisas descritivas não seria uma abordagem adequada. (MOREIRA, 2018).

Cientes dos limites que existem entre as disciplinas e, muitas vezes, do método de pesquisa e à luz de autores centrais no debate da iconografia, como Grabar (1994), Panofsky (1991), Réau, Lorente (1995) e González (2009), construímos nossa interpretação, reconhecendo seus limites. Como nos alerta Peter Burke (2017):

[...] pode-se dizer que os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela. É necessário que ele pratique a iconologia de uma forma mais sistemática,

o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo, da teoria da recepção. (BURKE, 2017, p. 67).

De sorte que, procuramos refletir não só o interior do debate sobre iconografia/iconologia, mas buscamos também estabelecer laços entre a arquitetura, a história e a arte.

## **4.2. Arte sacra iorubá**

Willett (2017) destaca que a pintura e a gravura se desenvolveram nas regiões mais descampadas, nas savanas ou desertos, enquanto o desenvolvimento da escultura deu-se nas florestas do sul do Golfo da Guiné. Mesmo que questões climáticas possam ter destruído as pinturas devido à umidade, nessas regiões são encontrados poucos encavos em pedra, diferentemente das esculturas em mesmo material encontradas com maior frequência nas áreas mais secas e setentrionais. A melhor tradição das esculturas em áreas de florestas encontra-se na atual Nigéria, sendo uma das hipóteses possíveis a explicá-la a de que ela se relaciona com a cultura Nok, a sua expressão primária. Na região ocupada pelos povos Nok, foram encontradas esculturas em terracota, mas, principalmente, esculturas em estanho e ferro.

É interessante perceber que modelar em terracota ou usar a cera perdida para a criação das esculturas em bronze requeria uma técnica diferente do ato de esculpir. O barro é um material maleável e mais facilmente propício para as formas dinâmicas, ao passo que a madeira e a pedra não permitem tal maleabilidade. Para Fagg (1967), os iorubás produziram esculturas dignas de estabelecerem tradição.

As formas trabalhadas pela cultura Nok influenciaram, de forma significativa, a produção encontrada por volta do século V d.C., nos primeiros assentamentos de Ilé-Ifé. As esculturas encontradas em Ilé-Ifé são refinadas e de padrão mais elevado do que aquelas da cultura Nok, em geral feitas para a representação de reis e divindades. (BASCUM, 1973, FAGG, 1967, WILLETT, 2017). Para a apresentação das imagens, os artistas aplicavam um naturalismo com perceptível idealização. Os artistas de Ilé-Ifé dominavam a metalurgia e estabeleceram grandes oficinas onde eram produzidas essas esculturas.

Alguns traços estilísticos podem ser encontrados, como o cabelo em formas circulares com cachos, o uso de contas nas figuras, além de elementos que indicam o poder, como as insígnias, o uso de braceletes, tornozeleiras. (FAGG, 1967). Muitas esculturas encontradas em Ifé apresentam uma ambivalência: as cabeças são representadas com naturalismo e o resto do corpo em formas estilizadas - fato que se relaciona às mudanças culturais ocorridas na região. Apesar dessas mudanças, “o estilo Yorubá manteve uma notável homogeneidade” (FAGG, 1967, p.20) e, mesmo durante a descentralização política, com a decadência de ilé-Ifé, conseguiu manter-se com certa proximidade e unidade formal.

Para Fagg (1967), a provável facilidade para o entendimento do estilo de Ifé deve-se ao fato de ele ser considerado um estilo autóctone, pela singularidade de suas formas quando comparadas a outras produções africanas, figura 131. Uma característica salientada por Fagg (1967) em relação à arte iorubá é a de que os elementos religiosos permearam a produção cultural, mantendo, dessa maneira, a referida unidade estilística.

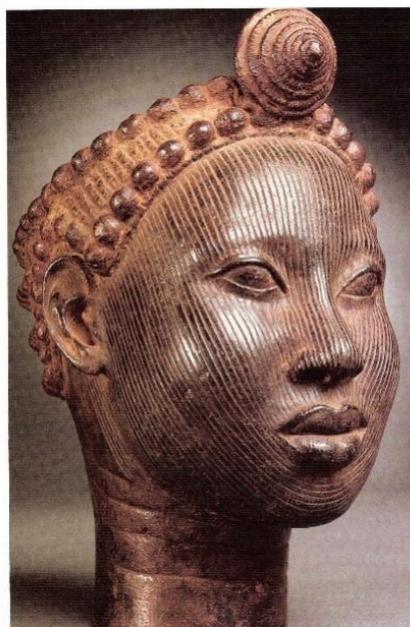


Figura 131 – Cabeça antiga de bronze com coroa iorubá, século XIII, Ifé. Museu de Antiguidade de Ifé. Altura 24 cm. (FAGG, 1967, lâmina 15).

O culto Ogboni<sup>1</sup>, segundo Fagg (1967), era um culto em torno dos espíritos da terra e outorgava poder político. A figura 132 representa uma imagem ligada ao culto de Ogboni, o espírito da terra. Provavelmente, foram fundidas em Abeokutá pela família Ogundipe em meados do século XIX. A figura 134, em marfim, representa um homem

montado em um cavalo, portando elementos que correspondem à sociedade Ogboni - as formas pontiagudas parecem, intencionalmente, adaptadas à forma da presa do elefante. A terceira figura, 135, é uma representação do machado de dupla face ligada ao culto de Xangô.



Figura 132 - Figura de bronze em genuflexão. Tribo iorubá, estilo Abeokutá. Nigéria, Museu de Lagos. Altura: 69 cm. (FAGG, 1967, lâmina 23).

Figura 133 – Cavaleiro em marfim. Tribo iorubá. Museu Britânico. Altura: 30 cm. (FAGG, 1967, lâmina 24).

Figura 134 – Machado duplo relacionado com o culto de Xangô. Museu Britânico. Altura: 59,5 cm. (FAGG, 1967, lâmina 24).

Se a representação dos orixás renovava Layton (2001), a falta de inovação da escultura Ogboni se deve à sua relação intrínseca com o culto, e essa estabilidade interna do culto corresponde à estabilidade da forma. Segundo esse autor, estabeleceu-se uma tendência à pouca variação da forma mais fixa devido aos determinantes políticos e sociais.

Thompson (2011) aponta que os iorubás são um povo que, desde muito cedo, no período correspondente à Idade Média ocidental, já se constituíam como povos urbanos e, em cada momento, a superioridade de uma localidade e o seu desenvolvimento urbano adensado facilitaram a aglomeração de artistas, tecelões, carpinteiros, surgindo as linhagens de artistas. Mesmo com a presença do colonizador, os artistas não abandonaram suas características singulares.



Figura 135 – Edan. Disponível em Gallery Tribal Art. <https://www.gallerytribalart.com/product/ogboni-edan-figures/>. Acesso em 19/11/2019.

Com a decadência de Ilé-Ifé, Oyó continuou sendo um grande centro irradiador de produção artística. Layton (2001) estudou os objetos e as produções estéticas, dando ênfase maior e mais significativa à sociedade Ogboni. Além do seu poder junto ao rei (Alafin), eles controlavam e equilibravam o Estado. Se o Alafin recebesse do oráculo uma recomendação de desequilíbrio, ele teria que realizar sacrifícios e louvar a terra para conseguir manter o equilíbrio, já que um dos segredos ligados à sociedade Ogboni era o culto à terra. O rei sempre prestava contas a essa sociedade e as estatuetas de bronze, figura 135, conhecidas como “edans”, são ligadas ao culto Ogboni:

[...] dentro do papel judicial, o Ogboni ocupava-se em punir o derramamento de sangue, que constituía uma ofensa à Terra. Se o sangue era derramado em combate, o Apena (orador) era informado do fato e mandava um mensageiro transportando um par de estátuas chamadas edan, o mensageiro pousava os edan no chão, ali onde o derramamento de sangue tivera lugar, e os participantes na luta eram intimados a regressar ao local e dar-se a conhecer. (LAYTON, 2001, p.88-89).

Os envolvidos eram obrigados a pagar multas e oferecer animais para sacrifícios. Os objetos cumpriam o papel de significado de caráter mágico nos rituais e também

como um elemento de composição do sistema legislativo. Uma ressalva: a maioria das esculturas iorubás são feitas em madeira e as Ogboni são feitas de bronze ou latão. As figuras masculinas e femininas representam os homens e as mulheres do grupo em momento de veneração, sendo a única escultura Ogboni que pode ser vista em público. O escultor que trabalha na convenção do Edan concentra na forma do Edan o espiritual da terra, conectando o mundo terreno ao espiritual.

Contemporâneo à sociedade Ogboni, tem-se, no Reino do Benin, um grande desenvolvimento das esculturas em metal controladas pelo rei. Fagg (1967) acredita que a arte da corte de Benin foi preservada e podemos documentá-la por pelo menos quatro séculos, a partir do século XV até o XVIII. As grandes placas feitas em bronze com narrativas sobre batalhas eram distribuídas por vários cômodos do palácio. O tema era a vida e a hierarquia social com a representação do rei e dos seus súditos, com os personagens detalhados assim como as cenas. Nota-se a estilização dos personagens, cujas pernas são curtas e as cabeças grandes. Carise (s/d) destaca que o trabalho em bronze não era uma exclusividade do Reino de Benin, pois populações que habitam o delta do Níger também conheciam estas técnicas.

Geertz (2012) destaca que uma peculiaridade dos iorubás era o uso da linha e do linear como elemento visual fundamental. Não seria só nas esculturas ou objetos de uso cotidiano que a linha reta era parte dominante da composição - importa destacar que eles fazem incisões com as linhas retas no rosto e em algumas partes do corpo em momentos de iniciação.

[...] A preocupação constante que os escultores iorubá tem com a linha, e com formas específicas de linha, nasce, portanto, de algo mais que um prazer interessado em suas propriedades intrínsecas, ou de problemas técnicos da escultura, ou mesmo de alguma noção cultural generalizada que poderíamos isolar e considerar como estética nativa. Ela surge como consequência de uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida – e segundo o qual o próprio significado das coisas são as cicatrizes com que os homens se marcam. (GEERTZ, 2012, p. 102-103).

A arte iorubá vem fundindo e deixando marcas em quem tem contato com ela, como nos narra Thompson (2011): “quando os primeiros missionários entraram na cidade de Abeokutá, nos anos 1840, eles descobriram que os talentos do mestre entalhador local Kashi, “lhe granjearam a liderança dos artesãos em Abeokutá e que ele

tinha grande influência sobre o seu povo.” (THOMPSON, 2011, p.23). Isso demonstra o quanto os iorubás valorizam os artistas, os articuladores do mundo, os criadores que unem o Òrun (céu) e Aiyê (terra) através de suas obras.

#### **4.2.1. Susanne Wenger e Nova Arte Sacra**

A importância de darmos um espaço para essa artista se relaciona ao seu envolvimento com o Movimento Nova Arte Sacra, acontecido na Nigéria no ano de 1960, em que a artista teve um papel fundamental. Susanne Wenger (1915-2009) nasceu em Graz, Áustria. Apesar de ter nascido em uma família de classe média e urbana, sempre procurou estar ao lado da natureza. Estudou na Escola de Artes em Graz e Viena, período em que passava dias caminhando e retirada no meio das montanhas e da natureza.

Nesses períodos de recolhimento e contato com o mundo natural, desenvolveu três grandes áreas de interesse determinantes para os seus trabalhos como artista e como sacerdotisa, a saber: o xamanismo, o surrealismo (estético e teórico) e a psicanálise. No final dos anos 40, se transferiu para Paris, o que transformou radicalmente a sua vida, a partir daí suas buscas espirituais articularam-se às artísticas. (CHESI, WENGER, 1983). Em Paris, conheceu o linguista alemão/britânico Ulli Beier (1922-2011), que iria assumir um posto acadêmico Universidade de Ibadan, na Nigéria pré-independência. Para tanto, havia, porém, um pré-requisito: o candidato deveria ser casado. Susanne Wenger casou-se com Ulli Beier e rumaram para a cidade de Ibadan.

Segundo Borchhardt-Birbaumer e Schantl (2014), a chegada na Universidade de Ibadan foi um pouco frustrante. A Universidade era um polo de difusão da cultura europeia e o que mais interessava ao casal não estava disponível no contexto acadêmico. A solução encontrada por Bier foi se transferir para um departamento cujos professores eram destinados a lecionar inglês para a população local em várias cidades da Nigéria. Assim, em 1951, foi trabalhar em Abeokutá.

Interessada em psicanálise, Susanne Wenger foi conhecer o hospital psiquiátrico da região, encontrando essa instituição em estado de abandono. Começou a desenvolver trabalhos artísticos em Abeokutá ao mesmo tempo em que dava aulas de pintura para os pacientes, em encontros semanais. O resultado desse trabalho foi uma

exposição na Universidade de Ibadan com o nome de “Arte Psicótica.” (CHESI, WENGER, 1983). O resultado da exposição foi importante para o destino do casal. Ulli Beier iniciou oficinas literárias com as populações locais, principalmente em Osogbo, e Susanne Wenger começou a ter interesse pelos trabalhos do artista francês Jean Dubuffet (1901-1985) e da “art brut”<sup>2</sup>. (BORCHHARDT-BIRBAUMER, SCHANTL, 2014).

A “art brut” negava os princípios da arte acadêmica convencional e se interessava por outros valores. Ela conduziu Wenger ao interesse cada vez maior pela cultura local iorubá. Enquanto Beier avançava nas suas experiências literárias com os moradores locais, Wenger, enferma por vários meses, se aprofundava nas leituras sobre os iorubás e, em paralelo, ia desenvolvendo sua identidade pictórica. Recuperada da sua doença, a artista passou uma breve temporada na Europa e, quando retornou à Nigéria, mudou para a cidade de Ede, do sacerdote de Obatala Ajagemo, que se tornou seu mestre e orientador espiritual. (CHESI, 1983).

Probst (2009) destaca que, nesse momento, ela começou a percorrer o seu caminho espiritual, iniciando-se em dois orixás iorubás, Obatalá e Obaluwaye. Tornou-se membro da sociedade Ogboni e, após sua iniciação, teve que dominar vários outros processos, recebendo a responsabilidade de cultuar e reverenciar os orixás. Afinava cada vez mais sua relação com os orixás, recebendo o nome de “Adunni Olorisha”. É importante destacar que, enquanto Wenger penetrava profundamente no mundo religioso, a cultura tradicional iorubá sofria os ataques do avanço das atividades missionárias e do islamismo, dois sistemas religiosos que consideravam as práticas tradicionais dos cultos dos Orixás não só primitivas, mas “atrasadas”. (BORCHHARDT-BIRBAUMER, SCHANTL, 2014).

Diante de um quadro tão singular, no ano de 1958 Wenger atendeu a um pedido da sacerdotisa do Oxum da cidade de Osogbo para restaurar o Bosque Sagrado de Oxum. Por volta desse ano, ela gozava de algum prestígio como sacerdotisa, o que a habilitava a restaurar lugares associados ao culto dos deuses iorubanos. Era sempre auxiliada por jovens artesãos locais e um deles a introduziu nas técnicas e no trabalho com o cimento. Assim, empreendeu o trabalho de restauração do Santuário de Idi Baba em ruínas, dedicado ao orixá Obaluwayê, no qual ela já havia sido iniciada. (PROBST, 2011)

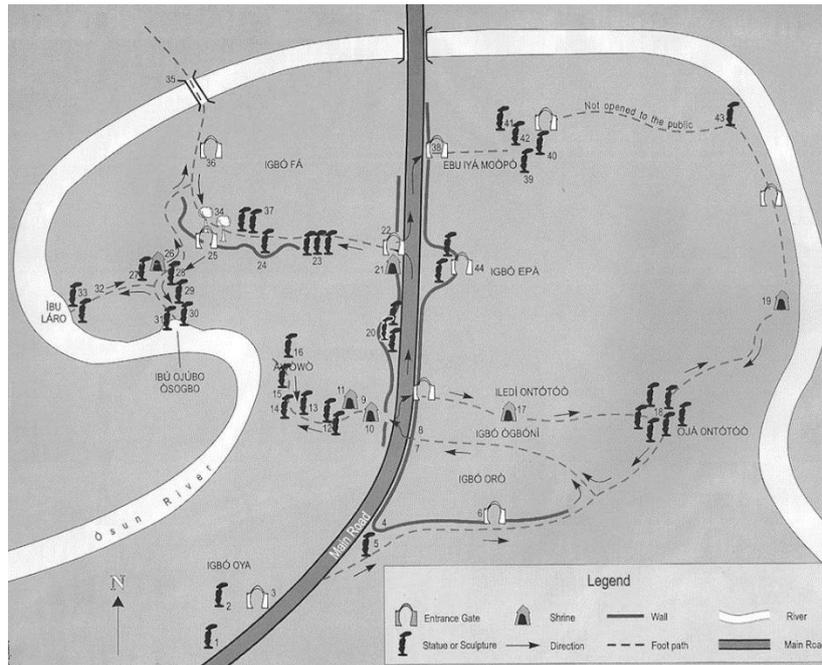


Figura 136 - Fonte: Mapa da Floresta de Oxum, em Osogbo, Nigéria. Disponível em: UNESCO <https://whc.unesco.org/en/list/1118/>. Acesso em 23/11/2017.

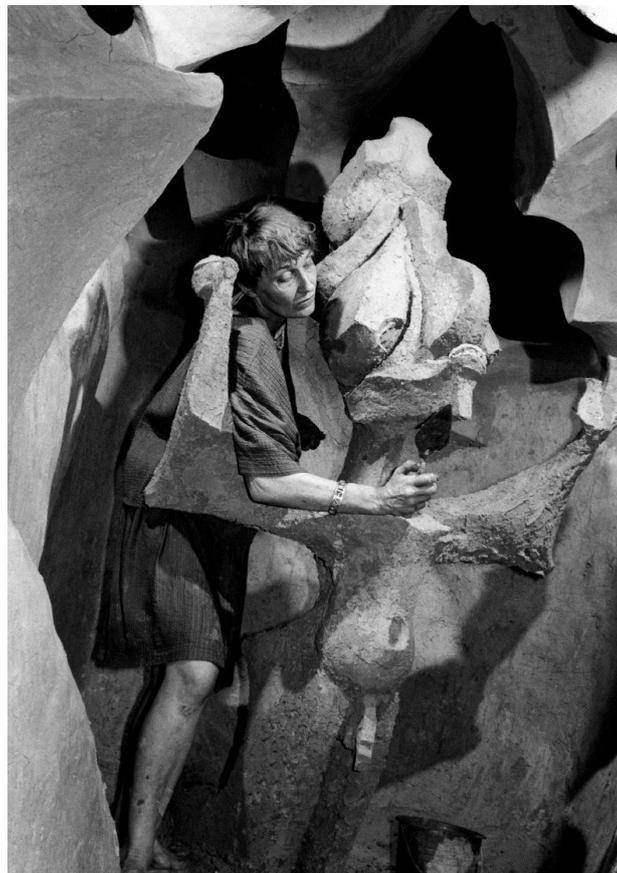


Figura 137 – Susanne Wenger na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Gert Chesi. Fonte: (TROY, 2015, p. 7).

Aliado às técnicas aprendidas, seu trabalho convergiu para um diálogo com a teologia iorubá. Desenvolveu um traço estilístico que foi compartilhado com os artesãos que trabalhavam ao seu lado. Borchhardt-Birbaumer e Schantl (2014) nos informam que, na sequência, partiu para a restauração do Santuário de Oxum, desgastado pelo tempo e com as partes de madeira perdidas devido à presença de cupins. Como tinha adquirido recursos do Departamento de Antiquidades e Momentos em Lagos, ela remunerou dois ajudantes, pedreiros locais, que, sob a sua orientação, foram incentivados a propor soluções plásticas próprias para a recuperação do Santuário. Iniciando os trabalhos nos anos de 1960, a artista trabalhou no local até os anos 2000. Nas construções arquitetônicas, manteve os traços da arquitetura local, mas foi justamente nas esculturas que deu sentido ao seu trabalho. Naquele local, convergiam as suas principais obsessões: seu amor pela natureza e sua devoção aos Orixás. (CHESI, 1983).



Figura 138 – Templos de Orixá na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Julius Berger. Fonte: (TROY, 2015, p. 12).

Juntamente com os seus assistentes, Wenger promoveu a criação do que ela denominou de Nova Arte Sacra. (WILLET, 2002). Os artesãos que trabalharam com ela e que seguiam, em um primeiro momento, as suas orientações, à medida que foram

ganhando confiança, valorizaram sua criatividade e partiram para elaborações mais pessoais, com uma independência que estabelecia o seu próprio caminho. Podemos pensar que existia entre Susanne Wenger e os artesãos uma criação partilhada, da qual podemos extrair 5 (cinco) pontos que seriam constantes nos trabalhos deles e das novas gerações.

1 - Um antinaturalismo: as formas aparecem como em um transe, como se materializassem um universo paralelo que complementa o mundo natural, mas não o imita.

2 - Formas orgânicas que surgem como se fossem animadas, saindo da água, do ar ou terra.

3 - Formas irregulares, angulosas e dinâmicas, cuja percepção oscila entre a assimetria e simetria.

4 - Sexualizações pontuais nas representações, que estabelecem uma ruptura com as representações clássicas dos Orixás, em alguns casos.

5 - Monocromia - as imagens variam tons terrosos, entre o amarelo, o ocre e os vermelhos, em estado de reinvenção do passado. (BORCHHARDT-BIRBAUMER, SCHANTL, 2014, WILLET, 2002, PROBST, 2011).



Figura 139 - Escultura de Iyá Moopo na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Julius Berger.  
Fonte: (TROY, 2015, p. 22).



Figura 140 – Restauração da escultura de Iyá Moopo na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Julius Berger. Fonte: (TROY, 2015, p. 20).

Os movimentos de afirmação de independência e identidade promoveram a reafirmação do culto aos Orixás e a produção de Susanne Wenger encontrou um terreno e uma condição férteis nesse momento. O ponto alto de sua exposição foi o Festival de Oxum, que ocorre em agosto, segundo Probst (2011), época que transforma a cidade, a Floresta de Oxum e seu Santuário Sagrado em ponto correspondente a centros religiosos como Meca ou Jerusalém. Historicamente, a cidade sagrada foi sempre Ilé-Ifé. Todavia, desde os anos de 1960, ela compete com esse novo centro de peregrinação em Osogbo, centro economicamente muito importante para o desenvolvimento da região. (PROBST, 2011).

No ano de 2005, o Bosque foi considerado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco e a Floresta revigora para o mundo, em forma de um microcosmo artístico, a teologia iorubá. Não criou a arte iorubá, mas convergiu suas premissas europeias em direção à arte tradicional em um processo sincrético de criação e elaboração convergentes. Em uma panorâmica da produção laica e sacra de Susanne Wenger fica

difícil não perceber elementos da arte europeia relacionados à sua experiência pessoal, sua formação e o impacto que o contato com a cultura iorubá nela provocou.

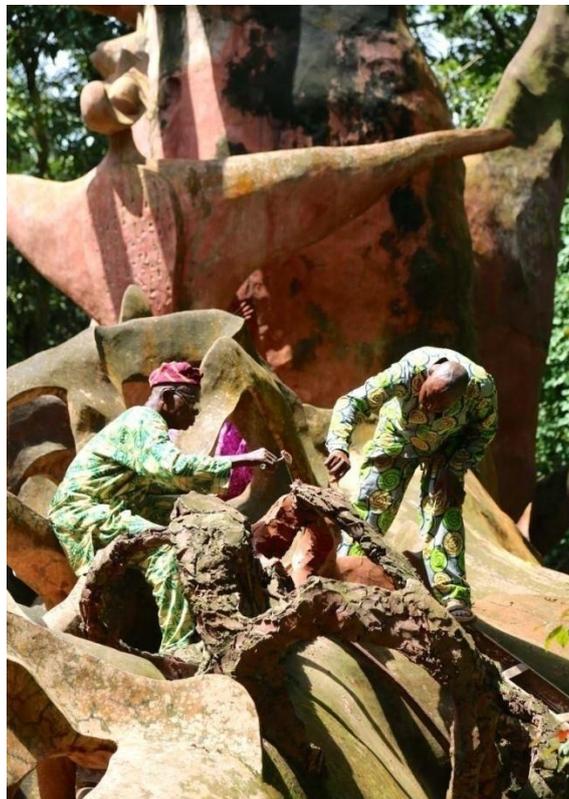


Figura 141 – Restauração de uma escultura na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Karin Troy.  
Fonte: (TROY, 2015, p. 21).

Sua obra também propicia uma outra análise da arte africana no geral, que, ao longo da sua construção, utilizava conceitos generalistas e estabelecia certa imutabilidade e resistência a mudanças. (LAYTON, 2001). Por mais que as esculturas apresentem as convicções plásticas de Wenger, percebemos um acordo entre a tradição e as novas formas, que se deu pela maneira participativa entre a artista e os artesãos. Se suas ideias não fossem, em algum ponto, adequadas às convicções estéticas e teológicas do grupo de pedreiros que compartilhavam com ela a elaboração de um trabalho coletivo, essa inovação não se teria dado. Essa ideia se contrapõe à noção de que as representações africanas são estáticas e atemporais, sendo as diferenças estilísticas entre os artistas africanos ignoradas em favor da generalização. Tanto essa abertura existe que pode ser confirmada pela parceria de Wenger com Adebisi Akanji, seu mais fiel colaborador.

Para trabalho de Wenger convergem várias forças: arcaísmo, formas orgânicas e semiabstratas. Susanne Wenger sabia e tinha consciência de que era produto de sua época - o contato com a tradição iorubá foi o elo que a manteve ligada ao surrealismo. Na busca de um campo vasto para os seus questionamentos psicanalíticos e artísticos, trocou cartas com um dos maiores estudiosos das mitologias, Joseph Campbell (1904-1987), que pesquisou e demonstrou a relevância dos mitos africanos, como outros mitos de outras civilizações. (BORCHHARDT-BIRBAUMER, SCHANTL, 2014). Suas realizações se aproximam de uma visão mística sincrética, como a referida por Carvalho (1995) e já discutida quando nos ocupamos de esclarecer o que entendemos por sincretismo - a ideia de sincretismo é plural e se opõe a uma centralidade monoteísta.

Wenger entendia que uma das ambivalências da modernidade se encontrava na possibilidade de ir ao encontro a outras possibilidades, colocando em xeque seu processo cultural de racionalização do mundo - ela fazia parte de uma geração europeia traumatizada pelas grandes guerras que se permitiram buscar caminhos de retorno às origens, tanto no sentido mítico como no sentido artístico. Wenger entendia que o processo artístico se relacionava com uma linguagem arcaica que permeava o pensamento da humanidade. (BORCHHARDT-BIRBAUMER, SCHANTL, 2014, PROBST, 2009).



Figura 142 – Representação de Egungun na Floresta de Sagrada de Osogbo. Fotografia de Adolphus Opara. Fonte: (TROY, 2015, p. 24)

Situando o trabalho de Susanne Wenger e a sua rede de colaboradores com a sua materialização monumental, podemos, em termos de história da arte, relacioná-los

aos movimentos estéticos dos anos de 1960 que queriam romper com os aspectos comerciais da arte. Ela também nos reporta aos artistas que propõem as obras de arte para os espaços fora do ambiente das galerias, em relação com a natureza, como no caso da “Land Art” e a arte conceitual. Porém, no caso de Wenger, o espiritual de suas esculturas extrapola o retórico e invade um campo onde a racionalidade não penetra, pelo fato de o seu aprendizado estar subordinado ao campo religioso da tradição iorubá.

Podemos listar e filiá-la a um grupo de artistas que, naquele momento, rompiam com as estruturas tradicionais e transformavam a arte em uma experiência. Krauss (1998), ao se referir à “Grande espiral” ou “Quebramar espiral” (1970), figura de Robert Smithson (1938-1973), dizia que ela “destina-se a ser fisicamente penetrada.” (KRAUSS, 1998, p.36). E acrescenta: “a idéia de Smithson para o Quebramar resultava não apenas do aspecto visual do lago, como também do que poderíamos chamar sua ambientação mitológica, a que Smithson se refere com seus termos “Ciclo imóvel” e “espaço giratório”.



Figura 143 – “Grande espiral” (1970) – Robert Smithson. Fonte Phaidon. Disponível em; <https://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/january/02/untangling-robert-smithsons-spiral-jetty/>. Acesso em 16/12/2019.

E continua Krauss (1998):

[...] a existência de um imenso lago salgado interior parecerá, durante séculos, uma excentricidade da natureza, e os primeiros habitantes buscaram no mito uma explicação para o fato. Um desses mitos era o de que o lago estava originalmente ligado ao Oceano Pacífico através de um gigantesco curso d'água subterrânea, cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no centro do lago. (KRAUSS, 1998, p. 336, 337 – 341).

Porém, o ato de experimentar a espiral e o redemoinho, estabelecendo uma ligação direta com o mundo natural, presente nas experiências da “Land Art”, promovem esta interação com o original, com a natureza. O participante que caminha como nas procissões e interage com essas obras se distancia de uma experiência convencional com a arte. O devoto que caminha na Floresta Sagrada de Oxum interage com as esculturas e pode senti-las: a experiência religiosa propicia aos devotos uma transcendência diante do natural sacralizado, de uma natureza tão parte dos homens, tão parte dos deuses. Não por acaso o Babá King leva as pessoas para lá.

[...]. Eu sempre levei as pessoas para Osogbo, quando vão para a África, e faço isso desde os anos de 1980. E todo mundo lá em Osogbo me conhece, porque eu levo muita gente para lá. Quando eu construí aqui, um dia eu fui para Osogbo e eu falei com a recepcionista: “eu preciso falar com o senhor Adebisi”, porque ele era, na época, o responsável pela Floresta. Ele com a senhora Susanna Wenger, com mais algumas pessoas, foram os responsáveis pela construção da área sacra lá em Osogbo, na floresta. E, depois de um certo tempo, ele passou a ser o guardião do restauro de tudo aquilo. Até hoje, porque ele é o cérebro, depois daquela senhora. Eu falei: “eu quero que ele vá dar o tempero dele no Oduduwa lá no Brasil”. Aí eu fui falar com ele e o filho dele, que é mais jovem, para virem fazer essa obra aqui, e eles aceitaram, porque, mais do que o dinheiro, é a proliferação do seu saber e do conhecimento deles. E eles vieram aqui fazer duas vezes. Esse trabalho foi feito em seis a sete meses e meio, se somar os dois períodos que eles estiveram aqui no Brasil. (SÀLÁMÌ, 2019).

Por perceber que a inovação ao culto dos Orixás deveria ser completa, além dos aspectos teológicos e arquitetônicos, Babá King convidou esses escultores para complementar seu projeto no Brasil. A sua força espiritual estava exteriorizando

novidades para as variáveis da Religião Tradicional Iorubá nos cultos, nos espaços e na representação iconográfica, enriquecendo a tradição religiosa iorubá.

#### 4.2.2. Adébísí Àkánjí e Adébísí Nurudeen Adésísà

*Dou a Adébísí a história, as associações que ele precisa. Com minhas mãos ele expressa as formas. Eu nunca desenho um plano. Adébísí retrata meus gestos com as paredes e os pilares que ele levanta em lama vermelha e cimento. Eu o deixei trabalhar por algumas horas sozinho. Muitas vezes, seu trabalho expressa exatamente o que tenho em mente. Às vezes digo a ele que devemos começar de novo. Isso nunca o perturba. Ele está sempre pronto para ouvir novamente. Ele sempre volta com novo entusiasmo*

Susanne Wenger

Adébísí Àkánjí (1930) é um artista iorubano que começou como pedreiro e trabalhou ao lado de Susanne Wenger por mais de quatro anos, desde os anos de 1960. Devido à sua proximidade com a artista, é considerado o seu parceiro mais proeminente e produtivo no Santuário de Osogbo, o responsável por introduzir Wenger no manejo do cimento para elaborar as suas formas e esculturas. Essa técnica utiliza uma base de vergalhão, que vai sendo modelada e preenchida com cimento para, posteriormente, ser coberta com uma argamassa e pintada (TROY, 2015).

Antes de começar a trabalhar com Susanne, Adébísí Àkánjí era pedreiro e decorava prédios ligados à arquitetura com traços brasileiros<sup>3</sup>, traços que foram levados para a Nigéria pelos descendentes dos iorubás que moravam no Brasil e retornaram ao seu país de origem, difundindo este “estilo brasileiro.” (TROY, 2015, p. 10).

Seu domínio técnico no trabalho com os ornamentos sobre a arquitetura o levou ao desenvolvimento de técnicas para serem aplicadas com o uso do cimento para a composição de esculturas. Adébísí Toheeb Adeshola (1996), neto do escultor, não em termos biológicos, mas por descender da linhagem de escultor, nos contou que, antes de os temas serem da teologia iorubana, os motivos esculpidos pelo artista para decorar as residências eram zoomórficos. A sua inspiração provinha das formas dos montinhos de cupim que existiam na região, que usava como matéria prima molhada para modelar, por exemplo, representações da deusa Oxum. Esse aprendizado inicial foi uma boa experiência para depois adotar a técnica do cimento. (ZEIJL, 2016). Apurou suas

habilidades artísticas não só no uso do cimento, mas também na assimilação de outras técnicas, produzindo desenhos a caneta e trabalho com têxteis, como o batik<sup>4</sup> (TROY, 2015), se inspirando no folclore, nos mitos e lendas iorubanas. Já possuía um talento singular e um interesse cada vez maior pelas artes e o convívio com o Wenger depurou cada vez mais a sua forma de trabalho. (WILLET, 2015). Um dos elementos plásticos mais comuns em suas obras é o uso da linha curva, que parece transitar livremente pelo espaço, como nos seus trabalhos realizados em tecidos, que mantêm a mesma unidade estilística do seus trabalhos realizados em cimento.



Figura 144 – Casa em Osogbo em que Susanne Wenger residiu de 1958 a 2009, “em estilo brasileiro”. Na parte inferior da imagem, trabalho escultórico de Adébísí Àkánjì cerca o pequeno jardim – Fotografia de Julius Berger. Fonte: (TROY, 2015, p. 10).



Figura 145 – “Sonponna” - Adébísí Àkánjì, 2000. Técnica: batik. Fonte: Artnet.  
<http://www.artnet.com/artists/adebisi-akanji/>. Acesso: 16/11/2019.



Figura 146 – “Arugba” - Adébísí Àkánjì, período anterior a 1989. 169 x176 cm. Fonte: African arts & crafts.  
 Disponível em: <https://www.pinterest.fr/mlisewashere/african-arts-crafts/>. Acesso: 16/11/2019.

Além de conhecer e compreender profundamente a tradição iorubá, seu conhecimento provém do fato de que é também o Bábálórisà Adébísí Àkánjì. Em depoimentos informais, “o saudoso Babá Àkánjì, costuma[va] dizer que a sua inspiração vinha diretamente dos orixás representados por meio de sonhos e de intuições.” (FRIAS, 2019, p. 126).



Figura 147 - O escultor Adébísí Àkánjì. Fonte: The New York Times. Disponível: <https://www.nytimes.com/2016/12/13/travel/sacred-grove-nigeria-osun-osogbo-worship.html>. Acesso em 31/10/2017.

Além de Osogbo, trabalhou em Abeokutá, Lagos, teve obras em exposição na Europa e nos Estados Unidos, onde executou a fachada do Black Theatre, no Harlem.



Figura 148 – Representações iorubás criadas para a fachada do Black Theatre, Adébísí Àkánjì. Harlem, New York. Fonte: 125street. Disponível em: <https://hiveminer.com/Tags/125street%2Cny>. Acesso em 16/12/2019.



Figura 149 – Representações iorubás criadas para a fachada do Black Theatre. Esculturas de Adébiṣí Àkánjì. Harlem, New York. Fonte: Adebisi Akanji. Disponível em: <https://hiveminer.com/Tags/akanji/Recent>. Acesso em 16/12/2019.

Adébiṣí Nurudeen Adésísà (1968) é o primeiro filho de Adébiṣí Àkánjì. Nasceu e cresceu em Osogbo e aprendeu com o pai o ofício de escultor, mantendo a linhagem de artistas na família. Trabalha com o pai no Santuário de Oxum, aperfeiçoando suas habilidades artísticas. Além ser escultor profissional, é também sacerdote. (ADESHOLA, 2019).



Figura 150 - O escultor e Bábálórísà Adébiṣí Nurudeen Adésísà Nigéria. Fonte: Adébiṣí Toheeb Adeshola.

Figura 151 - O escultor Adébiṣí Toheeb Adeshola, Nigéria. Fonte: Adébiṣí Toheeb Adeshola.

Adébísí Toheeb Adeshola (1996) nasceu e vive em Osogbo. É um jovem escultor da linhagem de Adébísí Àkánjì. Apesar de não ser filho biológico, é filho espiritual da linhagem dos escultores que trabalham atualmente no Santário de Osogbó. Adeshola nos disse que, desde criança, desenvolve desenhos inspirados nos desenhos artísticos africanos, bem como nos desenhos e esculturas para a representação dos orixás. Vem trabalhando na floresta como o seu avô (Adébísí Àkánjì) e seu pai (Adébísí Nurudeen Adésísà), já que o aprendizado vem da observação, da oralidade e da devoção [ou seja, conseguimos, para a nossa pesquisa, observar a técnica e o processo criativo de três gerações de escultores]. Em nossas conversas virtuais, sempre se manteve amistoso e educado - quando aparecia um tema que não podia ser dito, me respondia que iria averiguar com algum sacerdote se poderia abordar aquele assunto comigo. Profundo conhecedor das técnicas, fala sempre com reverência e respeito sobre o seu avô e seu pai, além de Susanne Wenger, ter sido uma grande amiga do seu avô. (ADESHOLA, 2018). Conversamos virtualmente desde 2017, e sua contribuição foi fundamental para entender algumas representações, o processo de elaboração escultural e, o que é mais importante, como manter a unidade formal do trabalho.

Não conseguimos fotografias de Adébísí Àkànjì e Adébísí Nurudeen Adésísà trabalhando no Brasil, mas as imagens acima demonstram a técnica do trabalho em cimento que foi por eles aplicada aqui. Segundo Babá King, eles começaram a trabalhar na parte interna do templo e, depois, é que executaram os muros. (SÀLÁMÌ, 2019). Segundo Luis Octávio: “para algumas paredes, sobretudo aquelas que dão para os pátios internos, havia a ideia de que, em algum momento, talvez pudessem ser base para trabalhos de artistas africanos.” (SILVA, 2019). Adébísí Àkànjì e Adébísí Nurudeen Adésísà passaram duas temporadas no Brasil para executar as obras. Babá King descreve Adébísí Àkànjì como “uma pessoa extremamente centrada.” (SÀLÁMÌ, 2019). Embora não tenha se lembrado exatamente do período que passaram aqui, relatou que não trouxeram equipe de apoio. Vieram “ele e o filho dele só, e contratamos ajudantes aqui para fazerem a parte braçal.” (SÀLÁMÌ, 2019). Da mesma maneira que os ritos tinham mudado, também a representação iconográfica havia se alterado e obedecia a uma nova fórmula. E são essas imagens que nos interessa examinar.



Figura 152 - Mostra a recuperação de uma imagem no Santuário de Oxum, em Osogbo. O cuidado com a preparação da massa de cimento, as estruturas de ferro, até a aplicação de uma massa fino ao final. Fonte: Adébísi Toheeb Adeshola.



Figura 153 – Escultores aplicam a tinta rosa/salmão em uma representação ligada ao culto Ogboni e Oro<sup>5</sup>, no Santuário de Oxum. Fonte: Adébísí Toheeb Adeshola.

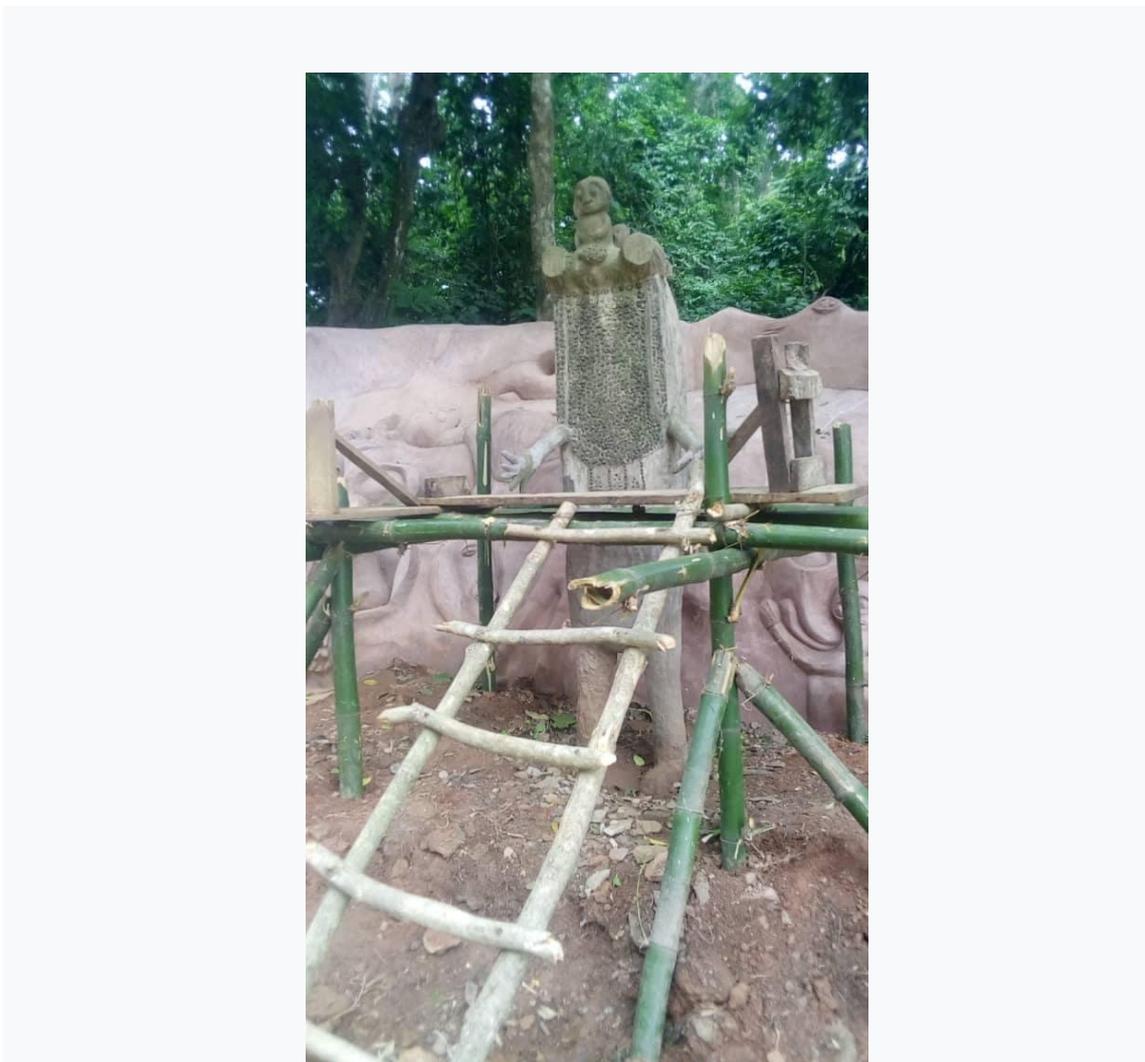


Figura 154 – Figura mascarada do ritual de Egungun. É interessante observar a estrutura de bambu como suporte para a execução do trabalho. Fonte: Adébísí Toheeb Adeshola.

### 4.3. Orixás: iconográfica e iconologia

Voltando ao Oduduwa Templo dos Orixás, lancemos a atenção ao seu conjunto escultórico. Já vimos que, diante do que foi apresentado desde Nina Rodrigues (1904) até Marianno Carneiro da Cunha (1983), não encontramos uma situação tão particular. Não nos interessa especular, como os textos anteriores, a procedência e até que ponto as imagens que ali se encontram são ou não sincréticas. Dizemos que nossas imagens têm procedência - sabemos quem as executou -, e elas são uma convergência de sincretismos estéticos entre as ideias de Susanne Wenger e as de artistas tradicionais iorubás, sendo Adébísí Àkànjí o mais proeminente deles. Se a arquitetura do Oduduwa funda-se em tradições brasileiras, em relação às imagens temos uma tradição africana, o que nos conduz ao debate sobre a arte negra no Brasil e de como pesquisar essas representações tão enigmáticas até para os devotos com anos de vivência em terreiros. Nossa primeira postura metodológica foi pesquisar em publicações pautadas em estudos de iconografia e iconologia, com uma dúvida inicial conceitual: estaríamos buscando elaborar um dicionário ou um guia das imagens do Oduduwa? Ou poderia existir outra nomenclatura? Pela própria afinidade com o tema, a primeira publicação analisada foi a *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (1980), de Carybé. Encontramos uma estrutura que registrava 128 aquarelas de Carybé com textos explicativos de Jorge Amado, Waldeloir Rego e Pierre Verger e um texto final cujo objetivo era esclarecer as características do candomblé no Brasil e a sua ligação com África.



Figura 155 - Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia (1980). Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 174-175).

Podemos observar que a intenção era deixar a leitura das imagens de forma livre. Os textos nas páginas ao lado de cada imagem são sintéticos. Por exemplo, na prancha 15, dedicada a Exu, tem-se: “divindade intermediária entre as demais” (CARYBÉ, 1980, p. 46) ou na prancha onde aparecem vários atributos de Omulú: “ferramentas de Omulú.” (CARYBÉ, 1980, p. 46). Com esses dois exemplos, percebemos que a intenção do livro era de que as imagens falassem por si mesmas e a intenção maior era a sua força plástica.

A segunda publicação que examinamos foi *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos* (2009), que apresenta vários símbolos do Gana, chamados de Adinkra. Cada um contém uma reflexão filosófica simbólica. Os autores não deram à obra o nome de dicionário. Os textos são em asanti, português, inglês, francês e espanhol. Sua estrutura apresenta textos de Luiz Carlos Gá, Elisa Larkin Nascimento e Nei Lopes e os desenhos são feitos por Luiz Carlos Gá e Elisa Larkin Nascimento, organizados em grupos: por exemplo, animais, abstratos, vegetais.

É interessante a forma de organização que considera imagens com temas afins, como no exemplo: “akoma, nya akoma, o coração. Tenha coração. Tenha paciência”. (NASCIMENTO, GÁ, 2009, p. 74).

Examinando a terminologia de *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação* (2002), notamos uma construção mais convencional, obedecendo a uma organização alfabética de imagens. Sua estrutura é: Parte I – Dicionário hagiológico e iconográfico e ilustração da indumentária; Parte II – Dicionário de atributos; Parte III – Glossário; Índice dos santos.

A parte I apresenta os santos pela disposição dos nomes. O verbete *bispos* é subdividido em santos mártires (Adalberto de Praga (c.956-997), Barnabé de Chipré (? – c. 63) (LORÊDO, 2002, p. 47) e não mártires (Adolfo ou Ataulfo (s.d), Agostinho de Hipona (354-430). (LORÊDO, 2002, p. 53). Em seguida, é apresentada a biografia de todos os santos que são representados em imagens. Na parte II, no Dicionário dos atributos, os verbetes estão dispostos em ordem alfabética. Por fim o glossário, com verbetes que se relacionam indiretamente às representações.

Um dicionário que chamou a nossa atenção foi o *Santi: dizionari dell'arte* (2004). É um dicionário hagiológico que analisa pintura e esculturas de santos. Sua estrutura é simples, com uma introdução e organização de verbetes em ordem alfabética.

A análise das imagens é interessante. Pode ser dividida em quatro partes: identificação do santo; pequena biografia; obras de arte a ele relacionadas (podem ser uma ou mais, com identificação do nome da obra e do artista e de uma das imagens); coluna com a origem do nome, quando viveu, atributos, se ele se relaciona a outro santo, a quem protege, difusão do culto e data comemorativa.



Figura 156 – Santa Agata. Fonte: Santi: dizionari dell'arte, (2004), p. 12-13.

Essa organização serviu de referência para uma proposta preliminar da nossa ideia de leitura iconográfica. Nosso desafio é o de migrar para o universo da palavra naquilo que é organizado metodologicamente como imagem.

Depois de examinarmos as publicações escolhemos três orixás representados no Oduduwa Templo dos Orixás e mostramos essas esculturas para dez pessoas, cinco delas pertencentes à Religião Tradicional dos Orixás, duas católicas não praticantes, duas sem religião e uma católica praticante. Perguntamos se elas reconheciam as imagens: o Orixá A (Oduduwa) foi confundido com Ifá (por duas pessoas e as outras oito não souberam responder); Orixá B (Ogboni) - ninguém sabia de quem se tratava e não quiseram arriscar; e Orixá C (Xangô) - sete pessoas acertaram e três disseram que era Iansã (Oyá). Concluímos que os acertos em Xangô deviam-se à clareza dos seus atributos, como o machado de duas lâminas.



Orixá A



Orixá B



Orixá C

Na sequência, pedimos que fizessem perguntas para as imagens dos Orixás A e B. e que as perguntas tivessem como objetivo destacar elementos que ajudariam a identificá-las. Anotamos as palavras que apareceram com mais frequência na fala dos nossos voluntários. Em posse das informações, elaboramos uma listagem: queriam saber a identificação do Orixá, a autoria das obras, o material de que eram feitas, onde se localizavam, e quais eram sua dimensão. Essas foram as perguntas mais genéricas. As cinco pessoas da Religião Tradicional Iorubá se interessaram em saber a história mítica e política dos Orixás representados. As outras cinco não se interessaram tanto por este aspecto. Quase todos queriam saber as cores dos orixás e se sentiam frustrados com a cor rosa / salmão das imagens. Oito disseram que entender os seus atributos (roupas e objetos) seria importante. Outras perguntas apareceram: como devemos saudar um orixá? Quais folhas se relacionam com o seu culto? Qual elemento da natureza representa? Quais oferendas devem ser feitas, cantigas e comida votiva?

Analisando essas informações, percebemos que uma questão importante era a identificação, reconhecer qual o orixá representado na escultura. E, na pesquisa, poucos conseguiram identificar o orixá representado. Um exemplo é a figura 157. Os nossos informantes do Brasil ou de Osogbo não souberam responder. Esse momento foi muito importante para o nosso percurso metodológico.

As informações coletadas com nossos entrevistados tinham como referência as representações do candomblé, como na figura 158. Na representação iconográfica de

Ogum, as cores e os atributos estão explicitamente representados. Se fosse tomar essas bases para tratar o conjunto escultórico do Oduduwa, a tarefa seria infrutífera, pois ali não existe essa clareza.



Figura 157 – Orixá, no Oduduwa Templo dos Orixás. Fonte: Fotografia do autor.



Figura 158 – Ogum, Carybé. Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 68).

Nos seus escritos, Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949) e Mario Barata (1957) se esforçaram para detectar a autoria e a procedência das imagens. Nas esculturas do Oduduwa, sabemos a autoria e a procedência. Adébísí Àkànjí e Adébísí Nurudeen Adésísà encontram seu repertório de formas a partir de Osogbo e das suas experiências místicas:

[...] são feitas de uma forma sagrada. Ele me conta que eles recebem a mensagem através do sonho. Não é uma coisa que vai sendo feita de qualquer jeito. É arte sacra que os próprios deuses orientam como têm que fazer e guiam as mãos deles para como têm que sair. Pode ter uma ideia, mas a formatação, o desenrolar de tudo isso vem através das orientações espirituais. Tanto que as

massas têm mistura de plantas e ervas. Então são altares em exposição. (SÁLÁMÌ, 2019).

Classificamos as imagens existentes no Oduduwa em três tipos de “altares em exposição”. O primeiro tipo apresenta narrativas e são organizadas de forma sequenciada, como no caso dos muros externos e das paredes do templo. Nele as narrativas são contadas de maneira explícita ou não, com alguns personagens fáceis de identificar e outros mais complexos, figuras 159 e 160.



Figura 159 – “Altar em exposição” do primeiro tipo: muro externo com narrativas. Fotografia do autor.



Figura 160 – “Altar em exposição” do primeiro tipo: parede interna do templo com narrativas. Fotografia do autor.

Os “altares em exposição” do segundo tipo encontram-se no interior do templo Oduduwa, e correspondem às vinte quatro esculturas-colunas ou cariátides, figura 161.



Figura 161 – Altares em exposição do segundo tipo: as cariátides. Fonte: Fotografia do autor.

As imagens de terceiro tipo não entram no nosso estudo: são as esculturas em madeira encontradas nos assentamentos no interior do templo-estrela, figuras 162 e 163. Essa divisão não implica nenhuma hierarquia; constitui-se numa maneira de agrupar os conjuntos por tipos de imagens.



Figura 162 – Altares do terceiro tipo: assentamentos e esculturas de madeira. Fonte: Fernando Esselin.



Figura 163 – Altares do terceiro tipo: assentamentos e esculturas de madeira. Fonte: Fernando Esselin.

Analisando as imagens de 1º e 2º tipos podemos estabelecer uma segunda ordenação do ponto de vista da identificação e da interpretação. As imagens com descrição iconográfica fácil, média e difícil. O Grau 1 é de fácil identificação: Iemanjá como sereia, ou ligada ao mar, Oxum com as crianças e os peixes, e Oxóssi, com o seu arco e flecha, figura 164. Se fizermos uma descrição iconográfica das três imagens, elas apresentam atributos reconhecíveis, como a forma de sereia, as crianças em torno de Oxum e o arco que Oxóssi ostenta em suas mãos.



Figura 164 – Iemanjá – Oxum - Oxóssi

Grau 2 seria de média compreensão, já que os atributos não são tão explícitos, figura 165. Para decodificar esse tipo de representação, é necessário ter uma vivência mínima em terreiros ou templos de tradição iorubá e conhecer a história ou mitos ligados ao orixá. Oxumaré, por exemplo, pode ser representado como uma cobra, como homem, ou de forma antropozoomórfica, um híbrido de homem e cobra e, ainda, um homem junto com arco-íris. Apesar de se falar em egun ou em Babá Egun, o culto de Egungun é mais reservado, sendo identificado pelas pessoas que têm um conhecimento mais profundo sobre o tema. E Ogum, apesar de ser o orixá da tecnologia e do desenvolvimento, no imaginário nacional ou porta um facão ou é São Jorge. Só a espingarda que não é um atributo comum de sua representação iconográfica no Brasil.



Figura 165 - Oxumaré – Egungun – Ogum.

O Grau 3 de dificuldade de legibilidade de uma imagem reporta-se às representações mais complexas, das quais é necessário um conhecimento maior da Religião Tradicional Iorubá. Na figura 166, temos a Orixá Ajê, cultuada raramente no Brasil e por isso mesmo não representada. Sua leitura e identificação são dificultadas devido à ausência de repertório anterior no que diz respeito aos seus atributos. Apesar de o culto a Orixá Ajê começar a expandir pelo Brasil, poucas representações de sua imagem já foram realizadas. E a figura de Orunmilá, cuja identificação também não é imediata, sendo confundida com Obatalá e Oduduwa. O orixá “não identificada” foi considerada um tipo de Obatalá jovem, mas sem os atributos correspondentes aos que encontramos nas representações de Obatalá. As cores que poderiam nos ajudar não são aplicadas. Alguns arriscaram que poderia ser Logunedé, mas não conseguimos encontrar um consenso.



Figura 166 – Ajê – Orunmilá – Não identificada.

Procuramos desenvolver quadros que nos auxiliavam a agrupar os orixás de acordo com as suas afinidades, como orixás considerados primordiais (como no caso de Obatalá, Ela, Exu...), orixás fun fun, ligados a água e ao branco (como Olokun, Olosa, Ajé...), orixás caçadores (Ogum, Oxóssi, Enrilé, Logunendé...), orixás femininos (as iyabás, Oyá, Ewá, Oxum...), orixás que se relacionam com Xangô, orixás ligados à juventude e conhecidos como orixás èwè, sociedade secretas, entre outros. Fizemos também desenhos de observação dos orixás no período de permanência no templo. A aplicação seria demonstrar a cor que se relaciona a cada orixá, já que as imagens são todas monocromáticas. Esses são quadros e desenhos que podem nos auxiliar na descrição geral da iconografia.



Figura 167 – Desenhos do autor.

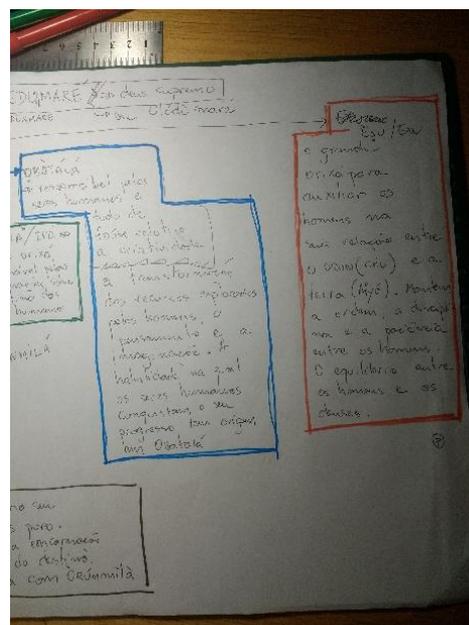
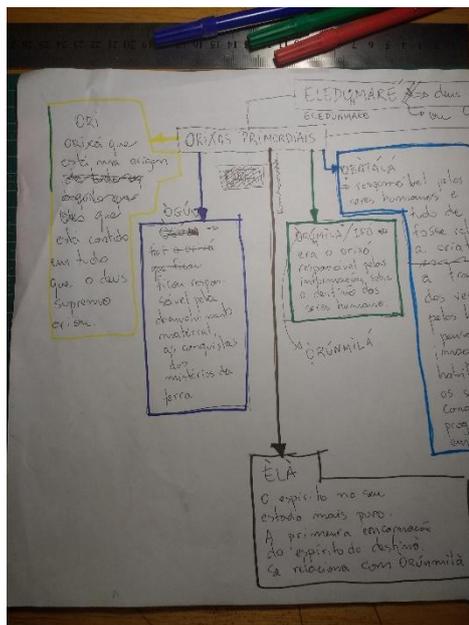
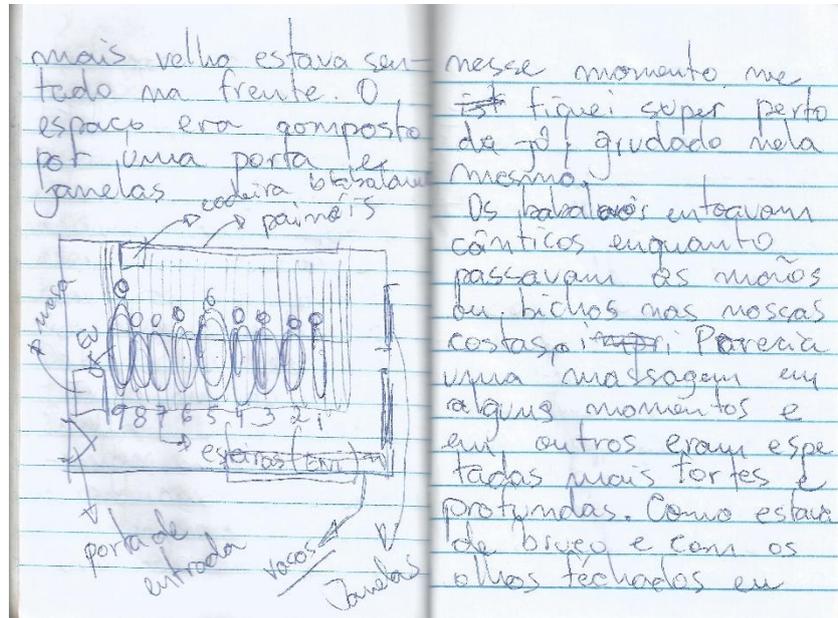


Figura 168 – Cadernos de estudos do autor.

Aplicando os três níveis de leitura de Panofsky (1995) e Réau (2008), organizamos a nossa leitura em três partes. A primeira trata da composição da representação, como as linhas, as cores, as formas; a segunda dedica-se aos seus atributos - as roupas e objetos representados e o simbolismo; e o terceiro é dedicado a identificar os elementos que não estão visivelmente representados. Incomuns na

representação de Orixás, tais como as saudações, comida votivas, narrativas míticas. Nossa análise foi direcionada pelas pesquisas sobre o culto dos Orixás, pelas questões postas pelos voluntários submetidos ao teste de identificação das representações e por nossa experiência em campo. Listamos, além do nome que identifica a divindade, três pontos a serem abordados: a descrição, os atributos e a devoção.

Analisando a composição do conjunto escultórico do Oduduwa, percebe-se uma unidade estilística. Em termos gerais, tanto as imagens dos muros e paredes internas (1º tipo), são dinâmicas e evocam ações pelo predomínio de linhas curvas, quebradas e sinuosas. As colunas (2º tipo) são mais rígidas devido à própria estrutura de sustentação onde foram executadas. O conjunto é monocromático devido ao material e à técnica de argamassa armada, em cuja composição são incorporadas ervas litúrgicas.

As representações selecionadas para nossa leitura foram organizadas em ordem alfabética e estão classificadas como pertencentes ao 2º tipo: são as colunas que representam: Egungun, Enrilé, Exu, Ìyamaí Oxorongá, Obatalá, Ori, Orunmilá, Oxum e Xangô.

#### 4.3.1. Iconografia e iconologia dos Orixás

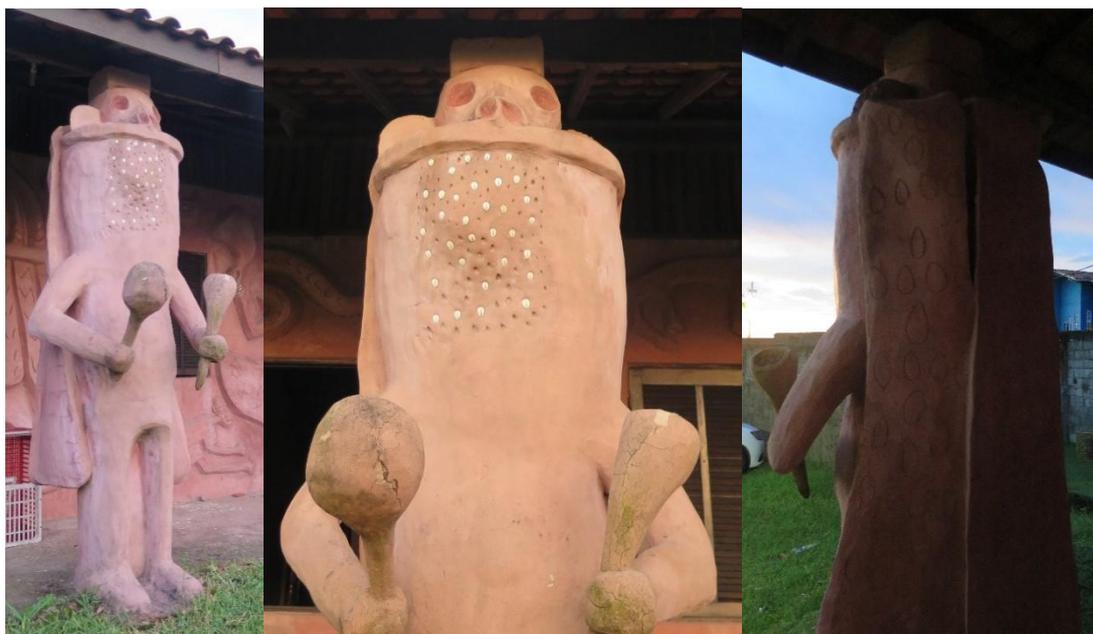


Figura 169 - Egungun – Fonte: Fotografia do autor.

**Identificação: Egungun**

Tem-se uma figura mascarada e estática. Frontalmente não apresenta divisões, mas uma estrutura contínua que só se divide na altura dos joelhos para a abertura das pernas. Os pés estão calçados mantendo a mesma textura lisa da parte superior das pernas. Entre as pernas, nota-se uma profundidade. Os braços seguram dois objetos: a esquerda porta um objeto circular e a direita, um objeto semelhante a um cone. Na parte superior da figura, na altura do rosto, aparecem vários pontos brancos. Ainda na parte superior, uma espécie de colarinho realiza a transição entre a cabeça e o crânio. Na parte posterior, há superfícies que sugerem um manto dividido em duas partes, em que há desenhos circulares.

Os atributos presentes na representação são a roupa dos Egunguns, geralmente coloridas. Da cabeça caem fitas coloridas. Como ele é ligado ao poder ancestral masculino, sabemos que a figura mascarada é a de um homem. Leva, na mão esquerda, um elemento circular que nos remete a um chocalho e, na mão direita, um irukere, um objeto feito da cauda de animais, transmutado por processos mágicos. Na parte superior, encontram-se os búzios, que devem propiciar prosperidade aos seus descendentes. O crânio remete às gerações anteriores ou antepassadas.

A devoção a Egungun determina que os filhos mais velhos ocupem um lugar importante. Seu culto objetiva corrigir os erros herdados de antecessores, que podem ser uma herança física, emocional, biológica, entre outras. Os rituais são realizados com a presença de sacerdotes preparados para lidar com a energia dos mortos. Geralmente, os rituais acontecem nas florestas e de madrugada e seus devotos necessitam de iniciação para se dedicarem à devoção do Orixá. O culto de Egungun significa, em termos éticos, a reverência e o respeito aos mais velhos. Sua invocação realiza-se por meio de festas e comidas, com recados de parentes falecidos e orientando contra as condutas incoerentes.



Figura 170 – Enrilé – Fonte: Fotografia do autor.

### **Identificação: Enrilé**

Frontalmente, tem-se uma figura feminina sentada, nua e com as pernas longas e finas abertas simetricamente. A cintura é fina e os seios pequenos, comparados com o tamanho da escultura. O corpo é liso. O rosto tem a forma triangular com o queixo, nariz, olhos e orelhas exagerados e boca e queixo finos. Apresenta uma cintura saliente com as nádegas pronunciadas e o cabelo amarrado para trás. Está sentada em uma estrutura retangular recoberta com formas irregulares. Segura, na mão esquerda, um tipo de ferramenta. A mão direita está apoiada na perna direita e segura um objeto fechado, decorado com pontos brancos. Seus braços apresentam movimentos assimétricos.

Os atributos de Enrilé, um orixá feminino, uma caçadora, constituem-se: na mão esquerda, de um machado, objeto comum aos orixás caçadores; na mão direita, uma cabaça com vários búzios inseridos. Nessa cabaça, guardam-se os seus pós mágicos e medicinais, pois, além de caçadora, Enrilé é conhecedora de magia e realiza curas medicinais.

A devoção a Enrilé, uma Iyabá (orixá feminino), relaciona-se ao poder de Ìyamí Oxorongá e das mães ancestrais. Atua sobre a caça e a cura. Como é uma caçadora, determina na vida do devoto, o foco e a percepção apurada. Ela foi uma aprendiz de

Ogum, o orixá que detém todos os segredos para uma caçada bem-sucedida, sendo também conhecedora das estratégias para a guerra. Por isso, ela protege seus devotos da humilhação e das injustiças. Seu culto promove agilidade nos negócios. Como conhece os segredos das plantas e das matas, é um orixá que domina a arte da feitiçaria, que guarda dentro da sua cabaça. Suas festas são sempre realizadas nos rios e no interior dos templos.



Figura 171 - Exu – Fonte: Fotografia do autor.

### **Identificação: Orixá Exu**

É uma figura masculina, aparentemente jovem e estática. Ele veste um calça curta, cujo comprimento não atinge os tornozelos. Veste uma camisa de mangas curtas e as texturas das roupas são lisas. Segura, na mão direita, um objeto curvo ornamentado com vários pontos brancos. Seu cabelo é armado, formando um tipo de crista que cai pelas costas. Nos relatos míticos, foi trançado por Oxum, a deusa da arte e da beleza. Ele está descalço. Os traços do rosto são exagerados no caso do nariz, olhos e orelhas, mas a boca é pequena.

Seu atributo é o Porrete, o ogó. Ele representa o falo. Inicialmente, era feito de madeira.

A devoção a Exu no panteão das divindades dos iorubás ocupa um papel central. Ele está em todos os lugares e em todos os tempos. Vários mitos são contados sobre a origem de Exu: o Orixá pode estar em vários lugares, mas tem os seus favoritos, que são os mercados, as ruas, a encruzilhada - muitos consideram o mundo como o grande mercado de Exu. Ele zela pelo bom comportamento dos seus devotos, imprimindo ordem, disciplina, paz e organização na vida de quem o cultua, pois em Exu a ordem emana do caos, a justiça é conseguida com as lutas constantes contra as injustiças. Porém, se o seu devoto não o cultua corretamente, ele pode promover a desarmonia e a desordem.

Exu é tido como o mensageiro entre o Orun e o Aiyé. Tudo contém Exu: ele é como um átomo, está em tudo e em todos. É invocado ao início de qualquer ritual.



Figura 172 - Ìyamí Oxorongá. Fotografia do autor.

### **Identificação: Ìyamí Oxorongá**

Ìyamí Osorongá é representado por um pássaro simetricamente construído. As asas estão abertas e toda a figura se inscreve em formas triangulares, tanto na parte frontal como na posterior. As asas são onduladas e com nervuras fundas. Frontalmente, vemos a sua barriga e seus dois pés. Na cabeça, o bico e os olhos são exagerados. Na parte posterior, sua cabeça e costas são lisas. Essas apresentam uma pequena saliência, sugerindo um rabo.

Seu atributo é sua própria forma, a de pássaro. As forças ancestrais femininas, mães primordiais, podem ser representadas de muitas maneiras, sendo as mais comuns as formas de pássaros, que sobrevoam e podem ter uma visão ampla do real.

A devoção a essa Mãe ancestral realiza-se em sociedade secreta. Para praticá-la, é necessário pactuar com as Mães, seres espirituais que carregam o ebó e se alimentam dele. As Mães Primordiais protegem e encaminham os seus devotos para uma vida mais plena, porém são implacáveis com aqueles que as desrespeitam, para quem não há perdão. São curandeiras e feiticeiras que conhecem todos os segredos da magia. Zelam pela saúde física, psíquica, sexual e familiar. São protetoras principalmente da corrente sanguínea, vísceras e órgãos vitais. Suas ações estão ligadas às trocas espirituais entre o céu e a terra, entre o visível e o invisível. São zeladoras da natureza e se relacionam com a terra, a água, o fogo e o ar. Seus devotos podem invocá-las nos mais diversos locais.



Figura 173 - Obatalá. Fotografia do autor.

### **Identificação: Obatalá**

É representado como um homem, veste uma túnica que cobre só o seu ombro direito. O tecido contorna o peito e passa por baixo do braço esquerdo. No ombro direito, a túnica apresenta uma ponta de tecido jogada para trás do ombro. Seus pés estão descalços. Na sua mão esquerda, leva um tipo de bengala. Esse objeto, na parte próxima à mão,

compõe-se de formas cônicas regulares, voltadas para baixo. Na parte superior do instrumento, aparece uma forma que sugere um pássaro. Na sua mão direita, segura um elemento triangular. Seu queixo é avantajado, longo e fino. Olhos, nariz e orelha seguem a proporção do queixo, acentuando o seu caráter triangular. O sentido da boca é vertical. Na cabeça, apresenta um toucado alto constituído por formas cônicas e possui duas abas laterais.

Os atributos de Obatalá constituem na sua representação de homem ancião - ele é uma das principais divindades do panteão iorubano. Suas vestes, em geral, são brancas, ele é o orixá do branco. Sua mão direita segura um ajá ou adijá, que é um sino usado para a sua invocação. A sua mão esquerda carrega um opá oxoró, seu cetro feito em madeira ou de prata, em cuja ponta há um pássaro de penas brancas chamado leke leke. Seu toucado é estilizado.

A devoção desse grande orixá fun fun (orixá do branco) aspira à criatividade, dando paz e tranquilidade aos seus devotos. É também o orixá da riqueza e da prosperidade. Seu senso ético é severo, exigindo de seus devotos a correção moral e a bondade. Na criação do mundo, ficou responsável pela criação dos seres humanos - todas as diversidades das formas humanas são obras de Obatalá. Exige dos seus devotos a troca diária da água de seu santuário para que ela permaneça sempre pura e lhes recorde que deve manter a pureza no seu comportamento.



Figura 174 - Ori. Fonte: Fotografia do autor.

### **Identificação: Ori**

São três cabeças rotacionadas, com tamanho e posição diferentes. Na parte superior, encontra-se a mais alongada, os cabelos formando uma superfície lisa e os traços apresentando olhos avantajados, nariz verticalizado e boca pequena. A cabeça do meio virada para o lado esquerdo é lisa e os olhos e nariz são triangulados. Por fim, a cabeça da parte inferior é virada para o lado diametralmente oposto ao da primeira cabeça, as formas são mais curvas nas faces com ênfase maior nos traços dos olhos e nariz.

Quanto aos atributos, podem ser entendidos de duas maneiras: como a cabeça do ser humano, que o representa no mundo, contendo sua essência e caráter; ao mesmo tempo, ele é a divindade pessoal que reside em todas as pessoas. Para os iorubás, a representação da cabeça humana de cada pessoa é a própria representação do orixá. É um orixá funfun, ou seja, orixá do branco.

Sua devoção implica a conexão com Obatalá e o orixá Ajalá, responsáveis por modelar todos os Oris dos seres humanos. Rege a conduta e separa o bom do mau Ori. É a divindade mais importante cultuada na Religião Tradicional Iorubá. Todo o desempenho de uma pessoa na terra depende do seu Ori pessoal e não existe divindade que possa trazer mais benefícios do que seu próprio Ori. Porém, quando o Ori assume características nefastas, não existe outra divindade no panteão que possa interferir, pois, para conseguir uma graça, é necessário que o Ori pessoal a conceda. Não existe iniciação em Ori. Todo mundo é naturalmente um devoto em potencial por já possuir o seu Ori.



Figura 175 – Orunmilá / Ifá. Fonte: Fotografia do autor.

**Identificação: Orunmilá / Ifá**

É um homem maduro, que veste uma túnica bem longa e ampla, com muito tecido. As mangas são também longas e com uma abertura que sugere um losango. As mangas não são ajustadas aos braços. A parte frontal da túnica é decorada na altura do pescoço e peito. Veste um toucado amplo que vai, como uma tira, na lateral direita. Segura na mão esquerda um elemento pontiagudo e, na direita, um objeto redondo fundo no meio, com uma borda grossa. Nessa borda, desenhos geométricos são intercalados por três desenhos figurativos. Os desenhos figurativos mais reconhecíveis são um peixe na parte inferior direita, um camaleão na parte superior e um cágado na parte inferior esquerda. Na parte central, oito rícos marcados no fundo do prato. O rosto vincado com os traços exagerados sugerem um homem de meia-idade.

Os atributos desse orixá ligado aos orixás funfun são sua roupa e os ornamentos que fazem referência à sua realeza e sua ligação com orixás primordiais. Segura na sua mão esquerda o irukere, uma cauda de animal magicamente preparada e, na direita, o seu opon-Ifá, seu tabuleiro utilizado no seu jogo divinatório. O peixe relaciona-se com a Orixá Oxum, o camaleão a um dos mitos da criação do mundo e o cágado à longevidade. No interior do opon-Ifá, encontramos a oitos marcas que correspondem ao primeiro Odu, que é Eji-ogbé.

Em sua devoção, é preciso considerar que é o símbolo da sabedoria e o senhor do destino, com poder sobre a data de morte dos seus devotos. Isso porque ele tem conhecimento de todas as circunstâncias. Como é o senhor do oráculo, nenhuma consulta ocorre sem a sua permissão.



Figura 176 - Oxum - Fotografia do autor.

### Identificação: Oxum

É representado como uma mulher, que veste uma saia com um tecido estampado cujos desenhos lembram peixes. Os seios estão à mostra. Usa colares e uma gargantilha, o cabelo todo trançado, lenço amarrado na cabeça, estampas orgânicas. Os olhos, nariz e boca, apesar de exagerados, são finos. Segura entre as mãos um pote do qual despeja a água que cai sobre sua saia, atingindo os seus pés descalços até alcançar o chão. No pote, há pequenas marcas brancas que formam uma cruz. Duas cabeças de crianças presas nas laterais do tecido, erguem os braços passando pela lateral da sua barriga e as mãos amparam os seios sem tocá-los. A criança do lado esquerdo está de perfil, os traços fisionômicos são exagerados e usa um chapéu triangular; a do lado direito

mostra-se de frente e tem os traços fisionômicos bem marcados; a terceira representação de criança está nas costas do Orixá e tem rosto triangular, com traços fisionômicos estilizados como os anteriores. As pernas das crianças provocam um volume na cintura coberta pelo tecido da saia. Usa dois braceletes em ambos os braços.

Os atributos de Oxum são colares, braceletes, gargantilhas tudo em bronze, ouro, latão e outros materiais brilhantes. Por isso, notamos uma ligeira mudança nas cores dos braceletes. A representação vincula-se a duas características de Oxum: ela é a grande deusa das águas doces, por isso o vaso com a água caindo, e tem ligação com a fertilidade, por isso as três crianças, com duas quase amparando os seus seios, indicando que a divindade também se relaciona à amamentação. Os búzios enfileirados no vaso se relacionam à beleza, a riqueza e à ornamentação dos objetos.

A devoção a Oxum vincula-se aos metais nobres. Ela é a deusa da beleza e da fertilidade, não só a humana, mas da fertilidade da terra, que produz grandes colheitas e possibilita as civilizações às margens dos grandes rios. Seus devotos sempre escolhem um rio para homenageá-la, chamado de odo Oxum ou rio da Oxum. Como protetora das crianças, zela pela prosperidade dos homens e mulheres. Um ponto importante em Oxum é a beleza, que se vincula à amabilidade, ao tratamento generoso e educado com as pessoas, enfatizando mais ainda a beleza do seu devoto. Protetora da sexualidade e dos órgãos genitais, recrimina a promiscuidade. Quando invocada nas adversidades, sempre auxilia os seus devotos.



Figura 177 - Xangô - Fotografia do autor.

### **Identificação: Xangô**

É uma figura masculina, com os pés descalços. Sua roupa é dividida em duas partes. A parte de baixo é uma saia bem volumosa, feita com bastante tecido. Não é estampada. Na parte superior, usa uma camisa sem mangas e com aplicação de relevos, formando um padrão com elementos brancos. Seus braços apresentam movimento e cada um segura um objeto. No braço esquerdo, esse objeto é circular e com um cabo; no lado direito, segura um machado com duas lâminas. No pescoço, usa um colar com elementos grossos e divididos. No seu rosto, os olhos, nariz, boca e orelhas são muito expressivos. Seu cabelo apresenta uma sequência de reentrâncias que sugerem tranças. O cabelo é dividido simetricamente de forma rigorosa. A trança central tem pontos brancos alternados.

Como atributos, na sua mão direita, tem-se o osé, um machado com duas lâminas, os dois lados implicando os lados certo e errado da vida e, ao mesmo tempo, que o errado pode ser consertado. É símbolo de resistência diante das adversidades da vida. Na sua mão esquerda, segura um sèrè Xangô, um tipo de chocalho que serve para invocá-lo, atrair as qualidades e as bênçãos, de maneira a escutar seus devotos. O colar no seu pescoço é um kelé shangó, usado pelos iniciados. É feito com contas de cores alternadas vermelhas e brancas, podendo dar um ou duas voltas no pescoço. Xangô era bonito e forte. Trançava os cabelos para conter sua força e foi o primeiro orixá a ter os cabelos trançados. Suas roupas são adornadas com búzios - os mesmos que usa nas tranças -, feitas de couro tanto a blusa como a saia, i.e., um material resistente para aguentar seu corpo forte. Uma observação é que a saia, na cultura iorubá, é uma vestimenta feminina. Mas por ser Xangô muito especial, com um poder espiritual que transcende o físico, é necessário que se vista de forma única.

Os devotos devem tomar cuidado para não serem injustos. Ele auxilia seus devotos a solucionar os problemas, porém não atende aos que persistem nos erros. O devoto, caso esteja errado em uma circunstância, tem que solicitar ajuda a Xangô para que consiga superar essa adversidade. É considerado um orixá temperamental, mas, ao mesmo tempo, justo e verdadeiro. Promove também a defesa aos seus devotos. Uma pessoa perseguida, caluniada injustamente necessita do axé de Xangô. Quando um devoto se

encontra em perigo ou sofrendo, ele deve rogar a Xangô para ter poder e se sobrepor a qualquer tipo de sofrimento, promovendo a força física e a resistência. Ele promove nos seus devotos o poder espiritual para que esse poder possa influenciar o físico, o corpo e vencer a dor.

### Muro externo

Escolhemos essas nove representações e não trabalhamos com as narrativas devido ao fato de não termos encontrado, na oralidade, subsídios para tal. Na figura 178, que é o portão de entrada do Oduduwa, reconhecemos, no lado esquerdo, a figura de Xangô e, do lado direito, a de Oyá, mas não encontramos a narrativa que nos orientasse na interpretação das imagens.



Figura 178 – Entrada do Oduduwa Templo dos Orixás - Fotografias do autor.

Na figura 179, tem-se Iemanjá como representação central, mas não conseguimos identificar as figuras do lado direito. Trocamos informações pelas redes sociais, figuras 180 e 181, mas não conseguimos referências suficientes, ficando os registros para um outro estudo. De outro lado, a partir da leitura das pilastras, podemos chegar a um entendimento mais profundo para deciframos iconograficamente os muros.



Figura 179 – Entrada do Oduduwa Templo dos Orixás - Fotografia do autor.

As figuras 180 e 181 apresentam a mesma dificuldade.

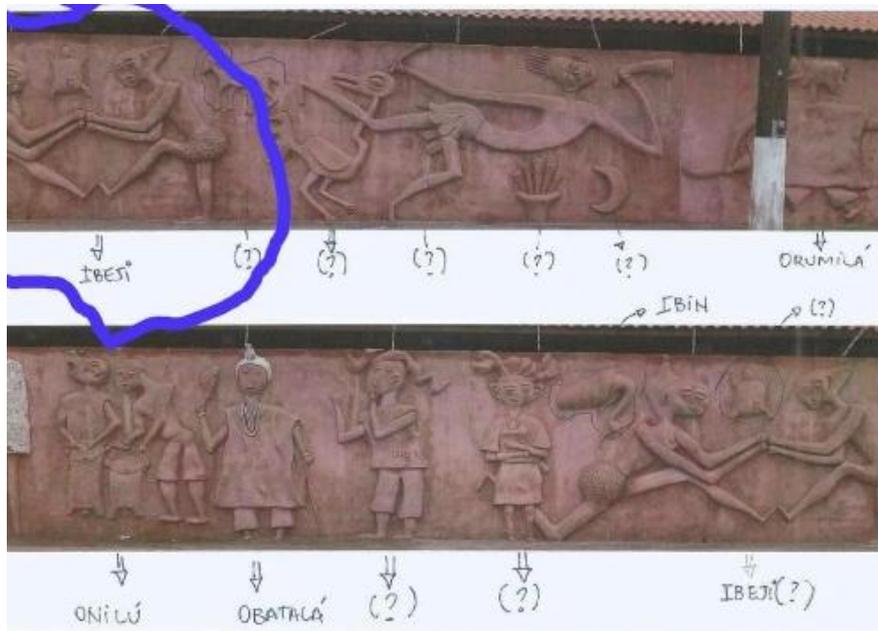


Figura 180 – Estudos iconográficos dos muros externos do Oduduwa Templo dos Orixás - Fotografia do autor.

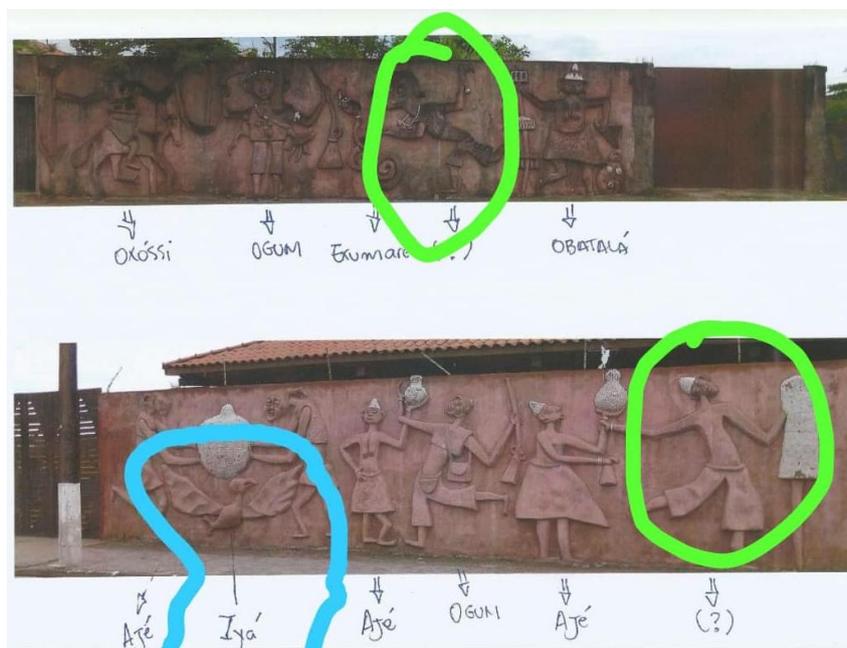


Figura 181 – Estudos iconográficos dos muros externos do Oduduwa Templo dos Orixás - Fotografia do autor.

## Notas:

- 1- É uma sociedade secreta que venera a terra (onilé), com poder associado às mulheres feiticeiras que exercem poderes políticos, públicos e religiosos.
- 2- Chilvers (1996) define *art brut* como “um termo cunhado por Jean Dufeffet para designar a arte produzida à margem do mundo artístico pré-estabelecido, por pessoas solitárias, desajustados, pacientes de hospitais psiquiátricos, prisioneiros e marginais de todos os tipos. ” (CHILVERS, 1996. 29).
- 3- Ver em: CUNHA, Marianno Carneiro da. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin*. São Paulo: Nobel/EdUSP, 1985.
- 4- Técnica de tingimento de tecidos à base de tintas e cera.
- 5- Oro é um Orixá e o seu culto é um dos mais secretos dentro da tradição dos orixás. Tem ligação com Iku, que é a morte.

## 5. Considerações finais

A partir do que foi exposto podemos pautar algumas considerações finais.

Primeiro, dizer que relacionar a oralidade iorubana ao entendimento das imagens produzidas no âmbito do Sagrado foi uma experiência única. Depois, também dizer que pensar uma história da arquitetura e da arte que se disponha a analisar as tradições africanas no Brasil pode ser mais uma contribuição para dar visibilidade às religiosidades de matriz africana e ressaltar a importância dos iorubás e sua teologia para a contemporaneidade religiosa brasileira.

Dito isso, salientamos que, ao situarmos a atualização dos ritos iorubás, como o próprio nome ressalta, na Religião Tradicional Iorubá, percebemos como esse grupo ainda é presente também na cultura brasileira. Aprendemos que a Religião Tradicional Iorubá é mais um conjunto de princípios éticos religiosos do que uma tradição fechada em uma síntese acabada. Devido à própria formação da *yorubaland*, a Religião Tradicional Iorubá engloba as mais diversas formas de culto aos orixás que existem naquela região. No nosso caso, trabalhamos com as perspectivas apregoadas pela tradição de Abeokutá e sua ancestralidade ègbá.

A pesquisa se realizou devido a um processo de aproximação e vivência com o tema, o que nos deu não só conhecimento e argumento para o estudo como também nos aproximou de algo que, de certa maneira, era completamente desconhecido, implicando em mudanças de cunho estético. No caráter disciplinar da história da arquitetura e da arte, ela abre uma esfera pouco e parcialmente estudada e serve de base para outros estudos sobre a arte sacra iorubá presente atualmente no Brasil. Utilizamos conceitos vindos da história da arte europeia com a intenção de estabelecer um diálogo entre polos que, há tempos, colidem em seus valores. Demonstramos que as dinâmicas das representações não ocorrem só na arte sacra de tradição iorubá existente no Brasil, mas é diligente também em terras iorubás, com o Movimento da Nova Arte Sacra.

A vinda dos artistas africanos para o Brasil para conceber as suas esculturas inseriu uma nova linhagem visual que fez avançar a sua história em solo brasileiro. Se se vai o tempo em que as expressões da arte negra eram recolhidas e catalogadas a partir de objetos que pertenciam aos acervos de esculturas fetichistas apreendidos nas delegacias, ter aquele grande muro perfilando as Av. São Paulo e José Jacob Secular de Mongaguá - SP não é só um limite entre o público e o privado, ou uma grande obra de arte pública, mas vai além disso como uma afirmação política da presença negra no Brasil que a arquitetura e os ornatos materializam e viabilizam. E essa afirmação não se dá pela incorporação das obras em museus ou mostras retrospectivas de arte africana, mas dentro do ambiente sacro onde nasceram e, por ainda estarem vivas, adquirem um simbolismo dinâmico que interage com os fiéis, tornando-as distantes dos objetos expostos nas galerias de arte ou no acervo de colecionadores.

As obras executadas pelo seguidor mais profícuo de Susanne Wenger, Adébísí Àkánjì, e seu filho, Adébísí Nurudeen Adésísà, implementaram, no Brasil, uma pequena, mas muito significativa mostra das obras que compõem o Santuário de Oxum, na cidade de Osogbo, como se fosse um a extensão do outro. Comprovam que a arte negra não é primitiva ou folclórica.

Ademais, a nossa investigação da arquitetura é também um ponto significativo e relevante. Como ressaltaram Pereira (2011) e Weimer (2005), os estudos que se relacionam com o tema afro-brasileiro não estão presentes nem são comuns nas pesquisas sobre arquitetura. As vezes em que visitamos o Oduduwa Templo dos Orixás ficaram marcadas pela constatação da harmonia e da sincronia entre um projeto arquitetônico e sua funcionalidade, despertando a investigação para entender o diálogo também entre o projeto e o simbolismo religioso.

Aprendemos que a teologia implementada no Oduduwa não colide com as religiões de matriz africana aqui existentes, mas demonstra uma nova forma de abordar a tradição dentro de uma ritualística de programa arquitetônico e de representações de diferentes orixás.

A Religião Tradicional Iorubá, com a sua iconografia, concepção espacial renovada e tipos ritualísticos, insere um novo campo religioso no Brasil. E as

publicações de Babá King e a forma de implementar o culto, a sua entrada na academia, a sua maneira de sistematizar o conhecimento redimensionam o papel do sacerdote que teve, na oralidade, a sua formação. Ao longo da pesquisa, conseguimos entender a trajetória de Babá King para chegar à criação do Oduduwa Templo dos Orixás e seus desdobramentos em Abeokutá, Eslovênia, Espanha e Tocantins. E também como essa nova abordagem permite uma revivescência ainda maior para os cultos afro-brasileiros. Entendemos que determinados valores deixados aqui pelos negros que vieram da diáspora ocorrida entre os séculos XVI e XIX estão sendo reformulados na forma da composição de seus terreiros.

Essa investigação redimensionou também conceitos no que refere à história da arte negra, ampliando o entendimento do sincretismo como um paralelismo e uma convergência - não uma degeneração - e como um conceito ainda em formação para a arte afro do Brasil.

Ainda, outro ponto positivo foi romper com os generalistas da arte africana, quando adotamos a forma de entender a produção por um pequeno fragmento de um continente diverso e ambivalente.

Por fim, que o nosso estudo iconográfico das representações encontradas no Oduduwa possa nos render estudos futuros capazes de inventariar representações de novos orixás introduzidos no Brasil através do Oduduwa Templo dos Orixás.

## 6. Bibliografia

ABIMBOLA, Wande. The Yoruba concept of human personality. In: La notion de personne em afrique noire. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Cientifique. 1981.

ACHEBE, Chinua. A flecha de deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AYALA, Walmir. O Brasil por seus artistas. Brasília: Editora do Ministério da Educação e Cultura, 1979.

ALENCAR, José de. O guarani. São Paulo: Melhoramentos, 1966. [1857].

ALVES, Castro. Vozes d'África. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010. [1876].

AMORIM, Carlos A (Org.). O patrimônio cultural dos templos afro-brasileiros. Salvador, BA: IPHAN/Oiti, 2011.

ANDRADE, Mario de. Música de feitiçaria no Brasil. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Pró-memória, 1983. [1963]

\_\_\_\_\_. Aspectos das artes plásticas no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. [1965].

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In. ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011. [1924]

ARAÚJO, Emannel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história. São Paulo: Tenenge, 1988.

\_\_\_\_\_. Para nunca esquecer: negras memórias/memórias negras. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

ARNOLD, Dana. Introdução à história da arte. São Paulo: Ática, 2008.

ASIWAJU, A. I. Daomé, país ioruba, Borgu (Borgou) e Benim no século XIX. In. AJAYI, J. F. Ade. (editor). História Geral da África: África do século XIX à década de 1880. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 6. p. 813-841.

AUGRAS, Monique. Oduplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô. Petrópolis: Vozes, 2008.

BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. In. KI-ZERBO, J. (editor). História Geral da África: I Metodologias e Pré-História da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 1. p.167-212.

BARATA, Mario. A escultura de origem negra no Brasil. In. ARAÚJO, Emanuel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 182-191.

BARROS, José F. P e NAPOLEÃO, Eduardo. Ewé Òrìsà: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas Casas de Candomblé Jêje-Nagô. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

BARROS, Marcelo (org.). O candomblé bem explicado: nações Banto, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

BASCOM, William. Ifá divination: communication between Gods and Men in West Africa. Bloomington/IN; Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. African folktales: in the new world. Bloomington/IN: Indiana University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. African art in cultural perspective: an introduction. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

\_\_\_\_\_. The yoruba os southwestern Nigeria. Illinois: Waveland Press, 1984.

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1958].

\_\_\_\_\_. Estudos afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. Ensaio de uma estética afro-brasileira. [1948/1949] In: BASTIDE, Roger. Impressões do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011. p. 92-121.

\_\_\_\_\_. O ritual de iniciação das filhas de Xangô na África e no Brasil. In. VERGER, Pierre, LÜHNING, Angela (Org.). Verger-Bastide: dimensões de uma amizade. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2002. p.111-124.

BATAILLE, Georges. Teoria da religião. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAYER, Raymond. História da estética. Lisboa: Estampa, 1995.

BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1983. vol.1.

BENISTE, José. Dicionário Yorubá-Português. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

\_\_\_\_\_. As águas de Oxalá: Àwon Omi Òsàlá. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_. Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

\_\_\_\_\_. Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. v. I. [1935/1936]
- BÍBLIA, A. T. Gênesis. In. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Vozes, 2012. p. 33-102.
- BIRMAN, Patrícia. O que é umbanda. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BRUNSCHWIG, Henri. A Partilha da África Negra. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BORBA, Francisco da Silva. Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- BORCHHARDT-BIRBAUMER, Brigitte, SCHANTL, Alexandra. Art is ritual. Krems/ Austria: SWF, 2014.
- BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In. BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 246-272.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: o uso das imagens como evidências históricas. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.
- \_\_\_\_\_. Hibridismo cultural. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos, 2003.
- BURUCÚA, José Emílio. Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica, 2007.
- CABRERA, Lydia. A mata. São Paulo: EdUSP, 2012.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro, Forense Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1976.
- \_\_\_\_\_. Culturas Híbridas. São Paulo: EdUSP, (Ensaio Latino-americanos, 1), 2000.
- CANEVACCI, Massimo. Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: StudioNobel, 2013.
- \_\_\_\_\_. Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: StudioNobel, 1996.
- CAPONE, Stefania. A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Pallas. 2009.
- \_\_\_\_\_. Os Yorubás do Novo Mundo. Rio de Janeiro; Pallas, 2011.

CARDOSO, Rafael. A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930). Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARISE, Iracy. A arte negra na cultura brasileira. São Paulo: Artenova, s/d.

CARMO, João Clodomiro. O que é Candomblé. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. [1948]

\_\_\_\_\_. Religiões Negras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

CARR-GOMM, Sarah. Dicionário de símbolos na arte. Bauru-SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo Cosac & Naify, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Ideias e imagens na tradição afro-brasileira para a uma nova compreensão dos processos de sincretismo religioso. Revista Humanidades 31. Brasília, UNB, volume 9, Número 1, 1994. p.66-82.

CARYBÉ. Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia. São Paulo: Editora Raízes Artes Gráficas, 1980.

CASCUDO, Luís Câmara. Made in África. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 2012. [1954].

CASTILLO, Lisa Earl e PARÉS, Luís Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: Novos dados para uma historiografia do candomblé *Kétu*. Afro-Ásia. Salvador, UFBA, n. 36, 2007. p.111-151.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Metafísicas canibais. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CATTANI, Icleia. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia (org.). Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p.21-34.

CAVALCANTI, Lauro; GUIMARAENS, Dinah. Arquitetura kitsch: suburbana e rural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

CERTEAU, Michel de. A cultura plural. Campinas, SP: Papirus, 2012.

CHAIB, Lidia e RODRIGUES, Elizabeth. Ogum: o rei de muitas faces e outras histórias dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHESI, Gert, WENGER, Susanna. A life with the gods: in their yoruba homeland. Wörgl-Austria: Perling Verlag, 1983.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE, Gonzaga. A arte brasileira. [1888]. Campinas-SP: Mercado das Artes, 1995. p.11-52.

\_\_\_\_\_. Nelson Leirner: arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COMPOFIORITO, Quirino. A Missão Artística Francesa e seus discípulos. São Paulo: Pinakothek, 1983. vol. 2.

CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

\_\_\_\_\_. Arte e África, coleção e crítica: aberturas. In: O'NEILL, Elena, CONDURU, Roberto. Carl Einstein e a arte africana. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015.

COSSARD, Gisèle Omimdarewá. Awó: o mistério dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CUNHA, José Celso da. História das construções. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 4 vols.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da, NUNES, Eliane e SANDES, Juipurema A. Sarraf Sandes. Nina Rodrigues e a constituição do campo da história da arte negra no Brasil. Gazeta Médica da Bahia. 76. Salvador, Suplemento 2, 2006. p. 23-28.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983. vol. 2. p. 973-1033.

\_\_\_\_\_. Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin. São Paulo: Nobel/EdUSP, 1985.

DA MATTA, Roberto. A Casa e a Rua. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS, Elaine e ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Heitor dos Prazeres. São Paulo: Folha de São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2013. vol. 28.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In. ZIELINSKY, Mônica. Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DONIS A. D. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes: 1999.

DORIGNY, Marcel, GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da antiguidade até nossos dias. Petrópolis: Vozes, 2017.

DUQUE, Gonzaga. A arte brasileira. Campinas-SP: Mercado das Artes, 1995. [1888]

DREWAL, Henry John. Gelede: Bloomington/IN: Indiana University Press, 1993

ECO, Umberto. Opera aperta. Milão: Bompiani, 1962.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. [1915]

ELIADE, Mircea. Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. O mito do eterno retorno. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. O sagrado e o profano: São Paulo: Martins Fontes, 1995. .

\_\_\_\_\_. Tratado de História das Religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELLIS, A. B. Yoruba-Speaking peoples of the slave coast of West Africa. Charleston, SC: BablioBazaar, 2007.

FAGE, J. D. e TORDOFF, William. História da África. Lisboa: Edições 70, 2014. [1978]

FAGG. W. The living arts of Nigeria. London: Studio Vista, 1971.

\_\_\_\_\_. El arte del África Occidental: esculturas y máscaras. México / Buenos Aires: Hermes, 1967.

FARRELLY, Lorraine. Fundamentos de arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: EdUSP. 1997.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetada. Cadernos de campo. São Paulo: FFLCH/USP, ano 14, n.13, 2005. p. 155-161.

FERREIRA, Felix. Belas Artes: estudos e apreciações. Porto Alegre: Zouk, 2012. [1885].

FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). Usos e Abusos da História Oral. 2ª.ed. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FERRETTI, Sérgio F. Repensando o sincretismo. São Paulo: EdUSP, 2013. [1995]

FRIAS, Rodrigo Ribeiro. Metamorfoses identitárias de lideranças religiosas não iorubas inspiradas no convívio com lideranças religiosas iorubas. São Paulo: Tese de doutoramento: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2019.

FONSECA, Denise P. Rosalem do e GIACOMINI, Sonia Maria. Presença do axé: mapeando terreiros no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Pallas e Editora PUC Rio, 2013.

FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (org). Rubem Valentim: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

FROBENIUS, Léo e FOX, Douglas. A gênese africana: contos, mitos e lendas da África. São Paulo: Landy, 2005. [1906]

\_\_\_\_\_. Mythologie de L'Atlantide. Paris: Payot, 1949.

FRY, Peter. Para Inglês ver: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FRY, Roger. Visão e forma. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. [1920].

FURTADO, Júnia Ferreira. Cultura e Sociedade no Brasil Colônia. São Paulo: Atual, 2004.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

\_\_\_\_\_. O Saber Local: novos ensaios de antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2012.

GIBSON, Clare. Sinais e símbolos: origem, história e significado. H.F. Ullmann, 2008.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIORGI, Rosa. Santi: dizionari dell'arte. Milano, Ristampa, 2004.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONZÁLEZ, Manuel A. Castiñeiras. Introducción al método iconográfico. Barcelona: Planeta S.A. / Ariel. 2009.

GORENDER, J. A escravidão reabilitada. São Paulo: Ática, 1990.

GRABAR, André. Vias de La creacion em la iconografia Cristiana. Madrid: Alianza, 1994.

GUERRA, Abílio. O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp: origem e conformação no universo intelectual brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio, 2010.

GUEYE, M'Baye, BOAHEN, Albert Adu. Iniciativas e resistência africanas na África Ocidental, 1880-1914. In. BOAHEN, Albert Adu. (editor). História Geral da África: dominação colonial, 1880-1935. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 7. p. 129-166.

HALL, Gwendolyn Midlo. Escravidão e etnias africanas nas américas: restaurando os elos. Petrópolis: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAMA, Boubou e KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In. KI-ZERBO, J. (editor). História Geral da África: I Metodologias e Pré-História da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 1. p. 23-35.

HOBSBAWM, Eric. Sobre História. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_ e J & RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz, e Terra 1997.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

HOORNAERT, Eduardo. Pressupostos antropológicos para a compreensão do sincretismo. Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, Vozes, ano 71, vol. LXXI, nº 7, setembro, 1977. p. 43-52.

ÌDÒWÚ, E. B. Olodumare: gods in yoruba belief. London: Longmans, 1977.

IPHAN. Cartas Patrimoniais. 1985. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br/>.

JAHN, Janheinz. Muntu: african culture and the western world. New York: Grove Press/ Atlantic, Inc, 2014.

JAGUN, Márcio de. Ori: a cabeça como divindade. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JOLY, Martine. Introdução a Análise da Imagem. Campinas: Papirus, 1996. KILEUY, Odé; OXAGUIÁ, Vera de; BARROS, Marcelo (orgs). O candomblé bem explicado: nações Bantu, Ioruba e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

KING, Charles Spencer. Ifá y lós Orishas: la religión antigua de la naturaleza. Havana: Charles Spencer King, 2011.

KI-ZERBO, J. A arte pré-histórica africana. In: KI-ZERBO, J. (editor). História Geral da África: I Metodologias e Pré-História da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 1. p.743-780.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_ e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: EdUSP, 1994.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LATOURETTE, Bruno. Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru: EDUSC, 2002.

LAW, Robin. The heritage of Oduduwa: traditional history and political propaganda among Yoruba. The Journal of African History, vol. 14, nº 2. Cambridge University Press, 1973. p. 207-222.

LAYTON, Robert. A antropologia da arte. Lisboa: Edições 70, 2001.

LEIRIS, Michel, DELANGE, JACQUELINE. African art. London: Thames and Hudson, 1967.

LEITE, Fábio. A questão da palavra em sociedades negro-africanas. 1992. Disponível em: <https://diffuserconfusion.wordpress.com/2008/10/24/a-questao-da-palavra-em-sociedades-negro-africanas/> Acesso em 15/10/2018.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

LEMOS, Maria & MORAES, Nelson A. (Org.). Memória e Construções da Identidade. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

LEMOS, Carlos A. C. Da taipa ao concreto: crônicas e ensaios sobre a memória da arquitetura e urbanismo. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. Raça e História. Lisboa: Editorial Presença, 1952.

LIGIÉRO, Zeca. Iniciação ao candomblé. Rio de Janeiro: Nova Era, 1999.

LIMA, Vivaldo da Costa. A família de santo nos candomblés jêjes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais. Salvador, Corrupio, 2003.

LODY, Lody. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

\_\_\_\_\_. Espaço-Orixá-Sociedade: arquitetura e liturgia do candomblé. Salvador: Ianamá, 1988.

LOPES, Nei. Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

\_\_\_\_\_. Dicionário da antiguidade africana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. Dicionário de história da África: séculos VII a XVI. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LOMMEL, Andreas. A arte pré-histórica e primitiva. Rio de Janeiro: José Olympio / São Paulo: Expressão e cultura, 1966.

LORÊDO, Wanda Martins. Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri, 2002.

LORENTE, Juan F. Esteban. Tratado de iconografia. Madrid: ISTMO, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Academia: norma e excelência. In: ARAÚJO, Emanuel (Cord.). Reflexões iconográficas: memórias. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca 1994. p. 40-66.

LUCIE-SMITH, Edward. Dicionário de termos de arte. Lisboa: Dom Quixote Lt<sup>a</sup>, 1990.

LÜHNING, Angela. Acabe com este Santo, que Pedrito vem aí...: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. Revista USP: dossiê povo negro – 300 anos. São Paulo, n. 28, 1995-1996. p. 194-220.

MAGEE, Bryan. História da filosofia. São Paulo: Loyola, 1999.

MAGGIE, Yvonne. Guerra de Orixás: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca (Org.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: EdUSP; FAPESP, 2000

MARCONDES, Luiz Fernando. Dicionário de termos artísticos. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MARIZ, Vasco. A canção brasileira. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.

MARQUES, Luiz. O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In. ARAÚJO, Emanuel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história. São Paulo: Tenenge, 1988. p.132-161.

MAZZOLENI, Gilberto. O planeta cultural: para uma antropologia histórica. São Paulo: Edusp / Italo-brasileira, 1992.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona, 2014.

MEDEIROS, José Araújo de. Candomblé. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MEFFRE, Liliane. Apresentação. In. EINSTEIN, Carl. Negerplastik. [1915]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 7-28.

MEIRELES, Cecília. Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1983].

\_\_\_\_\_. Viagem. São Paulo: Global, 2012.

MERCADANTE, Paulo. Os sertões do Leste: estudo de uma região: a Mata Mineira. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MEREDITH, Martin. O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganância e desafios. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MIROW, Gregory. Traditional African designs. New York: Dover, 2014.

MOFFETT, Marian; FAZIO, Michael; WODEHOUSE, Lawrence. A história da arquitetura mundial. Porto Alegre, RS: Bookman, 2011.

MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOREIRA, Altamir. A iconografia em revisão. Contemporânea: Revista do PPGART/UFMS, v.1, n°. 1 e 9. 2018. p. 1-8.

MOURA, Carlos Eugênio M. de. (Org.). As senhoras do pássaro da noite. São Paulo: EdUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. (Org.). Bandeira de Alairá: outros escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo: Nobel, 1982.

\_\_\_\_\_. A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: EdUSP, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MURRAY, Jocelyn. África: o despertar de um continente. Barcelona, ESP: Folio, 2007.

Museu Afro Brasil. Disponível em <http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2016/11/01/rubem-valentim>. Acesso em 14/01/2017 às 17:00 h.

NASCIMENTO, Abdias. Arte negra: museu voltado para o futuro. In. O quilombismo. São Paulo: Perspectiva - Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019. p. 161-169. [1968]

\_\_\_\_\_. Testemunhos: Abdias do Nascimento. Cadernos brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: ILARI, 1968. p. 95-103.

NASCIMENTO, Elisa Lrkin e GÁ, Luiz Carlos. Adinkra. Rio de Janeiro; Pallas, 2009.

NAVA, Pedro. Baú de ossos: memórias / 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. Cadernos MAV. Salvador, UFBA, ano 4, nº 4, 2007. p. 109-122.

OBENGA, T. Fontes e técnicas específicas da história da África: visão geral. In. KIZERBO, J. (editor). História Geral da África: I Metodologias e Pré-História da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 1. p. 59-75.

OJO, C. J. A. Yoruba Palaces. University of London Press, 1966.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos iorubas na África Ocidental: reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 27, nº 1/2/3, Jan-Dez, 2005. p. 141-179.

O'NEILL, Elena, CONDURU, Roberto. Carl Einstein e a arte africana. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2015.

OPIPARI, Carmen. O candomblé: imagens em movimento. São Paulo: EdUSP, 2009.

ORO, Ari Pedro. Axé Mercosul: as religiões afro-brasileiras nos países do prata. Petrópolis: Vozes, 1999.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte do renascimento. In. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47-87. [1955]

\_\_\_\_\_. Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: história e ritual da nação jêje na Bahia. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (orgs.). História Afro-Atlânticas: antologia. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.2

PELEGRINI, Sandra C. A. O que é patrimônio cultural imaterial. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PELTZER, Gonzalo. Periodismo iconográfico. Madrid: Rialp, 1991.

PEREIRA, José Carlos. Sincretismo religioso & ritos sacrificiais. São Paulo: Zouk, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do século XX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, PEREIRA, Sonia Gomes e LUZ, Angela Ancora da. História da Arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013. p. 65-109.

PEREIRA, Vanina Margarida Tomar Borges. A herança da arquitetura africana nas comunidades quilombolas. Anais do XXVI: Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. p. 1-15.

PERNIOLA, Mario. Desgostos: novas tendências estéticas. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Chapecó, RS: Arcos Editora da Unochapecó, 2009.

PORTUGAL, Fernandes. Yorubá: a Língua dos Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 1985.

PRANDI, Reginaldo. Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Edusp, 1991.

\_\_\_\_\_. Ifá, o adivinho. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.

\_\_\_\_\_. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PREFEITURA DE MONGAGUÁ. Conheça Mongaguá. Disponível em: <http://mongagua.sp.gov.br/conheca-mongagua-2/> Acesso em 16/5/2015.

PROBST, Peter. Osogbo and the arte of heritage: monuments, deities and money. Bloomington/IN: Indiana University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. Modernism against modernity: a tribute to Susanne Wenger. Critical Interventions. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/rcin20/current>. Acesso 23/10/2019.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio efetivo o sr. Manuel de Araújo de Porto Alegre. Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Santos, 1841. p. 549-55.

RALSTON, Richard David, MOURÃO, Fernando Augusto de Albuquerque. A África e o Novo Mundo. In. BOAHEN, Albert Adu. (editor). História Geral da África: dominação colonial, 1880-1935. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 7. p. 875-918.

RAMOS, Arthur. O negro brasileiro. Rio de Janeiro: Graphia, 2001. [1934]

\_\_\_\_\_. Arte negra no Brasil. Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Ano 1, nº 2. Jan-Abr.,1949. p. 184-212.

\_\_\_\_\_. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: O negro na civilização brasileira. Rio de Janeiro: Guanabara, 1971. Vol. 1. p. 145-155. [1956]

RAMASSOTE, Rodrigo; REIS, Marcelo; BESSONI, Giorgi (Orgs.). Inventário Nacional de Referências Culturais: Terreiros do Distrito Federal e Entorno. Brasília, DF: Superintendência do IPHAN do Distrito Federal, 2012.

RÉAU, Louis. Iconografia da arte cristã. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.8. p. 66-82.

\_\_\_\_\_. Iconografia del arte cristiano: introducción general. Barcelona: Del Serbal, 2008. [1955]

REIS, João José. Domingos Sodré um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REVILLA, Federico. Diccionario de iconografia y simbologia. Madrid: Cátedra, 2012.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Alma Africana no Brasil. São Paulo: Oduduwa. 1996.

RIEGL, Alois. Questões de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.11. p. 129-137.

RIPA, Cesare. Introdução. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.8. p. 23-33.

RIO, João do. No mundo dos feitiços. In. As religiões no rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 19-87. [1904]

RISÉRIO, Antonio. Oriki Orixá. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROBERTSON, D. S. Arquitetura Grega e Romana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROCHA, Agenor Miranda. Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Ketu, origens, ritos e crenças. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RODRIGUES, José Honório. Brasil e África: outro horizonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964. vol. 1.

RODRIGUES, Nina. O animismo fetichista dos negros baianos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1900.

\_\_\_\_\_. Os Africanos no Brasil. São Paulo: Madras, 2008. [1932].

\_\_\_\_\_. As Bellas-Artes nos colonos pretos: a escultura. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). Para nunca esquecer: negras memórias/memórias negras. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002. p. 158-163. [1904]

ROSA, Noel e VADICO. Feitiço da Vila. Interpretação: Ney Matogrosso, Francis Hime e Rafael Rabelo. In: CHEDIAK, Almir (Org.). Songbook Noel. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. LP.

SAIA, Luís. Morada paulista. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. Escultura popular de madeira. In: MAGALHÃES, Gisela e ARESTIZÁBAL, Irma (Orgs.). Sete brasileiros e seu universo: a arte, ofícios, origens, permanências. Brasília: MEC/DAC, 1974. p. 34-46.

SÀLÁMÌ, Sikiru (King). Poemas de Ifá e valores de conduta social entre os Yoruba da Nigéria (África do Oeste). São Paulo: Tese de doutoramento: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia, 1999.

\_\_\_\_\_. A mitologia dos orixás africanos. São Paulo: Oduduwa, 1990. vol.1.

\_\_\_\_\_. Cântico dos orixás na África. São Paulo: Oduduwa, 1991.

\_\_\_\_\_. Ogum: dor e júbilo nos rituais da morte. São Paulo: Oduduwa, 1997.

\_\_\_\_\_. Ori: orixá pessoal e guardião do destino. São Paulo: Centro Cultural Oduduwa, 2018.

\_\_\_\_\_. Ifá e a prática do jogo de búzios. São Paulo: Centro Cultural Oduduwa, 2018.

\_\_\_\_\_. Xangô: orixá da vitória e da justiça. São Paulo: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

\_\_\_\_\_. Oxum: orixá do amor e do progresso. São Paulo: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

\_\_\_\_\_. Abiku e Egbé: a dinâmica do axé da vida. São Paulo: Centro Cultural Oduduwa, 2019.

\_\_\_\_\_ e RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Exu e a ordem do universo. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SALUM, Maria Heloisa (Lisy) Leuba. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. Anais do Museu Paulista. São Paulo, n. sér. v. 25, nº 2, Mai-Ago. 2017. p. 163-201.

\_\_\_\_\_. Cem anos de arte afro-brasileira. In. AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 112-121.

SANTOS, Deoscoredes M. dos. História de um Terreiro Nagô. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagôs e a Morte. Petrópolis: Vozes, 2002. [1986]

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Meu tempo é agora. Curitiba: Projeto CENTRHU. 1995. [1992].

\_\_\_\_\_ (Odé Kayode). Prefácio. In; SÀLÁMÌ, Sikiru. Cântico dos orixás na África. São Paulo: Oduduwa, 1991. p. 1-3.

SARAIVA, José Flávio Sombra. Formação da África Contemporânea. São Paulo: Atual, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Racismo no Brasil. São Paulo: Publifolha, 2012.

SEGATO, Rita Laura. Santos e Daimones. Brasília: Ed. Universidade de Brasília. 2005.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: EdUSP, 1997.

SELJAN, Zora. Educação na Nigéria. Rio de Janeiro: Leitura, 1966.

SILVEIRA, Renato da. O candomblé da barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Maianga, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. A enxada e a lança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Dilma de Melo Silva e CALAÇA, Maria Cecília Felix. Arte africana & afro-brasileira. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. Crítica antropológica pós-moderna e a construção textual da etnografia religiosa afro-brasileira. Cadernos de Campo, São Paulo: Departamento de Antropologia da USP, ano 1, n. 1, 1992. p. 47-60.

\_\_\_\_\_. As esquinas sagradas: o candomblé e o uso religioso da cidade. In, MAGNANI, José Guilherme C., e TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). Na metrópole. São Paulo: EdUSP, 2000. p. 88-123.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SMITH, Robert. Kingdoms of the Yoruba. London: Methuen, 1969.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Marina de Mello e. África e Brasil Africano. São Paulo: Ática, 2012.

STRÖHER, Eneida Ripoll (Org.). O tipo na arquitetura: da teoria ao projeto. São Leopoldo: Editora Unisinos; 2001.

TACCA, Fernando de. Imagens do Sagrado. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

THOMPSON, Robert Farris. Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. [1982]

TROY, Karin. Save our art! Save our heritage!: the Osun Osogbo Grove Nigéria. UNESCO: Campaign Launch & Art Exhibition, 2015.

VALENTE, Waldemar. Sincretismo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Nacional, 1977. [1953]

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 294-295.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (Orgs.). História Afro-Atlânticas: antologia. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.2. p. 18-28 [1968]

\_\_\_\_\_. A iconologia africana no Brasil. In. AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2000. p. 448-455. [1969]

\_\_\_\_\_. Aspectos da iconografia afro-brasileira. Cultura. Brasília: MEC. Ano 6, nº 23, out/dez 1976. p. 62-77.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In. KI-ZERBO, J. (editor). História Geral da África: I Metodologias e Pré-História da África. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. vol. 1. p. 139-166.

VASCONCELOS, Diogo de. História da civilização mineira: bispado de Mariana. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. [1935]

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. Mana. Rio de Janeiro: UFRJ: Departamento de Antropologia, 2006, vol.12, n.1, p.237-248.

VELOSO, Caetano. Joia. Interpretação, letra e composição: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. Joia. Rio de Janeiro: Philips, 1975. LP.

VERGER, Pierre Fatumbi & Carybé. Lendas africanas dos Orixás. Salvador: Corrupio, 2011. [1985]

VERGER, Pierre Fatumbi. Artigos. Tomo I. Salvador: Corrupio, 1992.

\_\_\_\_\_. Fluxo e Refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987. [1968]

\_\_\_\_\_. Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns. São Paulo: EdUSP, 2012.

\_\_\_\_\_. Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio. 2002. [1980]

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. História da África e dos africanos. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

Visual Encyclopedia of Art: Arte Africana. Florença: Itália, Scala, 2010.

WEIMER, Günter. Arquitetura popular brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WELKER, Herbert Andreas. Dicionários: uma pequena introdução à lexicografia. Brasília: Thesaurus, 2004.

WILLETT, Frank. African art. New York: Thames & Hudson, 2002. [1971]

\_\_\_\_\_. Arte Africana. São Paulo / Sesc / Imprensa Oficial, 2017. [1971]

WILLIAMS, Geoffrey. African designs: from traditional sources. New York: Dover, 2014.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [1915]

WOORTMANN, Klaas A. A. W. Cosmologia e geomancia: um estudo da cultura Yorùbá-Nagô. Anuário Antropológico / 77. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 11-84.

ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2 vols.

ZEIJL, Femke Van. In sacred grove in Nigeria, worship an connection. The New York Times. Disponível: <https://www.nytimes.com/2016/12/13/travel/sacred-grove-nigeria-osun-osogbo-worship.html>. Acesso em 31/10/2017.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira. São Paulo: Relume Dumará, 1997.

### **Narradores:**

#### Orais

Adébísí Toheeb Adeshola, Adébísí Toheeb Adeshola, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2019.

Babá Fernando, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, 2016.

Babá King, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2019.

Iyalorixá Iyá-Lena Axabi de Yewá, narrativaconcedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2016.

Tânia Sàlámì, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2019.

#### Escritas:

Adébísí Toheeb Adeshola, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2019.

Anália Amorim, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2018.

Luis Octavio de Faria e Silva, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2019.

## 7. Glossário<sup>1</sup>

**Abẹokuta** - literalmente, *cidade sob pedras*. Capital do estado de Ogun, na Nigéria. Terra yoruba.

**Ado** - preparado mágico-medicinal que fica guardado numa cabaça pequena em formato de moringa, muito usada para essa finalidade.

**Adugbo** - bairro.

**Adura** - reza. Visam propiciar as graças dos orixás e dirigem-se aos elementos por eles dominados. Através de seu uso são feitos pedidos a um orixá. Dirigindo-se aos elementos por eles dominados, procura-se agradá-lo, aplacar sua ira ou pedir-lhe que volte sua fúria contra inimigos. São dirigidos também aos ancestrais para que afastem da comunidade as doenças, as intrigas e a má sorte. Em cerimônias como batizados e casamentos, são verbalizados pelos anciãos. Como o intuito é de atrair o axé, aos anciãos, sacerdotes e pais fica reservado o papel de entoá-los.

**Afoṣe** - afoxé. Preparado mágico para dar poder de comando à fala. Quando usado, é capaz de impossibilitar a ação lógica de uma pessoa, levando a vítima a realizar ações não-desejadas em obediência a tudo o que o usuário do afoxé ordena. Como o afoxé confere todo esse poder, muitas pessoas os utilizam para abençoar e para orar pela realização de seus desejos.

**Agbo** - carneiro.

**Agbole (agbo ile)** - conjunto de casas no mesmo bairro.

**Agogo** - instrumento musical.

**Aje** - mulher com poderes extraordinários que pratica tanto o bem quanto o mal.

**Ajiroba** - grupo de conselheiros do rei. Literalmente, *o que vê o rei ao amanhecer*. A eles compete transmitir as mensagens do rei à sociedade como um todo.

**Ajo** - organização cooperativa em que a coleta de dinheiro reverte em benefício de pessoa ou grupo necessitado ou de uma poupança coletiva, um fundo comum que se destina a cada integrante do grupo, num sistema de rodízio, até que todas sejam beneficiados.

**Akara** - bolinho frito feito de feijão, temperado ou não, oferecido às divindades como sinal de abundância e de multiplicidade. Equivale ao acarajé brasileiro.

**Akoko** - árvore sagrada dedicada a Ogum, cujas folhas são muito usadas nos rituais de Orixá. Usada também durante a coroação de um rei como folha de realza.

**Alaṣe** - *portador do axé*. Ancestrais, babalaôs, babalorixás, ialorixás, oba, oso, aje e *onisegun* são chamados de alase. Todo iniciado adquire, através do processo iniciático, a condição de portador do axé de seu Orixá.

**Apo Ifa** - bolsa de pano na qual o babalô carrega o necessário à realização da consulta.

**Ara** - o corpo físico.

**Aṣe** - força vital, valor supremo, determinante do ideal de viver forte no plano material e social. Enquanto energia, pode ser obtida ou perdida, acumulada ou esgotada, transmitida. Seu acúmulo manifesta-se física e socialmente como poder e seu esgotamento como doença física ou adversidades de toda ordem. Significa também “assim seja” (ocorrerá, acontecerá, assim será) – *a se*: a qualquer momento ocorrerá o que está sendo afirmado.

**Atare** - pimenta-da-costa (pimenta malagueta)

**Awo** - segredo: membro de uma sociedade secreta, iniciado nos segredos dos orixás.

**Awo Ifa** - taça de madeira ou metal, de estética variável.

**Akoṣejaye** - primeiro jogo divinatório, realizado logo após o nascimento de uma criança para conhecimento de seu destino. Através desse jogo, os pais tomam conhecimento a respeito das energias favoráveis e desfavoráveis para essa criança e recebem orientações para possibilitar à criança uma vida bem-aventurada.

**Akuko-adiḗ** - galo.

**Ase** - axé. Poder de realização através de força sobrenatural. Significa, também, *assim seja*.

**Ayan** - mestres-músicos-historiadores pertencentes às linhagens responsáveis por essa profissão. Revelam amores e ódios.

**Aye** - o mundo, o planeta, a dimensão física da existência, o espaço terrestre.

**Bale** - líder de um *agbole*. Originariamente, *bale* significa *zelador* (guardião) e refere-se ao fundador do clã em torno do qual se desenvolveu o povoado, sendo esse poder transmitido hereditariamente.

**Baba** - pai.

**Babalawo** - babalaô. Literalmente, *senhor do segredo, pai do segredo*.

**Babaloriṣa** - Babalorixá. Homem que ocupa a posição hierárquica mais elevada no culto ao Orixás. No Brasil, conhecido como Pai-de-Santo.

**Babaodu** - sacerdotes de *Igba-odu*.

**Balogun** - chefe dos guerreiros, organizador das estratégias de guerra. A vitória ou fracasso dependem de sua força vital.

**Bata** - tambor falante. Tambor sagrado tocado com duas varinhas, é usado no culto aos orixás, sendo o preferido do Xangô.

**Batuque** - nome específico para o candomblé no Rio Grande do Sul. Efetua o culto a 12 orixás e utiliza aspectos linguísticos, ritualísticos, mitológicos e simbólicos africanos.

**Bembe** - tambor falante tocado com uma única varinha, é o preferido de Oxum.

**Bori** - ritual de alimentar o *ori*, essência vital que responde pelo destino humano. Considerado um ato de busca de equilíbrio, é realizado para que a pessoa tenha mais sorte na vida.

**Candomblé** - religião criada em terras brasileiras por meio de influência cultural, religiosa e filosófica africana, foi trazida por escravos. Cultuam as suas divindades, seres que simbolizam as diversas forças da natureza.

**Catimbó** - culto originário da pajelança e rituais angola-congo, com influências do catolicismo e espiritismo.

**Ẹbọ** - Ebó. Oferendas ou sacrifícios feitos com ou sem animais, entregues em encruzilhadas ou não, que têm como objetivo atrair o bem-estar desejado.

**Ẹfun** - potente e sagrado cal natural. Giz branco usado para pintar o iniciado e como oferenda a Oxalá.

**Egun** - também *égun*. Abreviatura de *egúngún*.

**Egungun** - culto secreto aos ancestrais masculinos. Uma vez por ano, ou em ocasiões especiais, são evocados e caminham pelas ruas das cidades abençoando as pessoas e recebendo presentes. Também participam dos rituais de iniciação de Oya.

**Ekuru** - inhame cozido e amassado com dendê. Também feijão descascado, moído, temperado com sal, cozido em banho-maria. Chamado *ekuru-funfun* se não acompanhado de molho e *ekuru-pupa*, caso seja acompanhado de molho preparado com azeite de dendê, pimenta e outros temperos.

**Ẹlẹda** - essência vital responsável pelo destino do ser. Destino pessoal. Intimamente relacionado a *Ori inu* (cabeça interna).

**Eledunmare** - o mesmo que *Eledumare, Olodumare, Olodunmare, Oluwa, Olorun* Deus Supremo.

**Èlẹri ipin** - testemunha da escolha humana de destino. Enquanto porta-voz do Orinmilá, é considerado *eleripin*.

**Èmi** - *espírito* ou *ser*. Princípio vital intimamente relacionado à respiração.

**Epe** - preparado mágico/medicinal que potencializa a força do enunciado oral.

**Epo** - azeite de dendê.

**Èrindilogun** - jogo de 16 búzios, bastante utilizado pelos yoruba. A queda cauris define um número entre 1 e 16, correspondendo a cada número *Odu*.

**Èṣẹ** - poemas, geralmente breves, associados aos *odu-Ifá*.

**Esimẹrẹn** - nome de um ser mítico.

**Eṣu** - Exu. Um dos orixás primordiais, ou seja, divindade criada como tal e não ser humano deificado. Mensageiro dos Orixás, recebe atenções antes do início de rituais dedicados aos outros Orixás.

**Etutu** - oferenda de apaziguamento. Ritual de magia ou de culto a Orixás.

**Ewe ina** - folha urticante (folha do fogo). Brilha quando se toca nela e só pode ser colhida com uma pinça.

**Ewe tutu** - (folha da água). Folhas de grande frescor.

**Ewo** - interdição.

**Gangan** - tambor sagrado. Pendurado no ombro, é percutido com uma vara para marcar a cadência dos cantos rituais.

**Gbẹdu** - tambor usado para anunciar a morte de reis.

**Iba** - saudação. Formas para saudar orixás, ancestrais, mestres e anciãos. Antes de qualquer oferenda a um orixá, por exemplo, antes mesmo da entoação de seus *oriki*, realizam-se as saudações. Têm por finalidade a obtenção de auxílio e proteção de forças para realização do destino humano. Espera-se, através desse gesto de respeito, favorecer o acesso à força vital. Quando dirigidos aos mais velhos, constituem sinal de respeito e, quando dirigidos aos ancestrais, solicitam permissão para iniciar algo.

**Ibo** - parte do jogo que responde apenas sim ou não.

**Idẹ** - metal nobre como bronze, ouro. Denominação, também, da pulseira usada no pulso esquerdo pelas esposas dos babalaôs, consideradas mulheres sagradas.

**Ide-Odu** - ritual complexo e secreto de *Igba-Odu*, reservado somente a iniciados nesse orixá.

**Ido** - porto.

**Ifa-fọ-ire** - expressão usada pelos sacerdotes durante o jogo de Ifá, para comunicar ao consulente que Ifá viu coisas boas no seu destino.

**Ifá** - divindade yoruba. Jogo divinatório realizado com *ikin* ou *opele*.

**Ifá/Orunmilá** - orixá da adivinhação. Deus da adivinhação, é uma divindade representada por dois vasos, com 16 frutos de dendê cada.

**Ifanlanla** - poemas muito longos associados aos *odu-Ifá*.

**Ifẹ ou Ilé Ifẹ** - cidade sagrada localizada no estado de Oyo. Nigéria. Segundo a crença yoruba, foi nessa cidade que ocorreu o nascimento da humanidade.

**Igba nla** - *a grande cabaça*. Simboliza a união entre o céu e a terra.

**Igba-Odu** - etimologicamente, *cabaça de odu*. O nome *igba-odu*, raramente pronunciado, designa *aquela que possui todos os Ifá*. A divindade é simbolizada por uma ou várias cabaças contendo objetos sagrados. Orixá temido, símbolo do céu e da terra em sua união fecunda, é detentora suprema do conhecimento de Ifá.

**Igbin** - tambor usado para acompanhar cantos em homenagem a Obatalá, o orixá da criação, divindade que modelou o homem.

**Ijala** - cantiga de júbilo entoada por Ogum quando em vida, para demonstrar o seu estado alegre ou de satisfação por alguma conquista. São entoadas por seus devotos nas ocasiões de felicidade, seguindo a tradição deixada por ele.

**Ijoye** - conselheiro do rei, sábio, líder de *adugbo*. Os *ijoye* são porta-vozes do rei, cada qual com seu papel. Eles é que escolhem, no âmbito da família real, o sucessor do *oba* morto.

**Ikin** - fruto sagrado da palmeira *ope Ifá* (dendezeiro. *Elais guineenses*). Símbolo e instrumento divinatório de grande importância maior, esses coquinhos são os representantes de Ifá na terra e seu mais importante meio de comunicação com os homens, conforme o mito narrado no *Odu Iwori Meji*.

**Iko-atẹ** - demonstração de domínio absoluto dos 256 *odu* realizada pelo aprendiz de Ifá.

**Ikodidẹ** - pena vermelha da cauda do pássaro *odide*.

**Ila-Oju** - marcas faciais, sinais de identidade familiar e pessoal. Quando uma pessoa que possui determinadas marcas faciais chega a uma cerimônia, pode ser recepcionada

pela entoação de seu *oriki-Orile*. Observando suas marcas faciais, os presentes reconhecem a linhagem à qual ela pertence e podem saudá-la com o *oriki-Orile* correspondente.

**Ilê** - casa, terra, planeta, universo.

**Ilê-Odu** - estágio de aprendizado dos *odu*. Cada estágio possui 15 combinações possíveis, totalizando 16 *ile-odu*, o que perfaz um total de 240 *odu* que, somados aos 16 principais, compõem o total de 256.

**Inu-mi-dun** - *estou feliz*.

**Inquices** - nomes das divindades nas tradições de Angola e do Congo.

**Ira** - cidade nigeriana. Segundo alguns mitos, cidade natal de Oyá.

**Ire** - cidade sagrada onde Ogum reinou.

**Iremoje** - cântico de lamentação entoado pelos devotos de Ogum, especialmente os caçadores, para expressar alguma perda sofrida.

**Iroḳe** - representação em marfim ou madeira, de uma mulher ajoelhada (respeito diante do oráculo) e de cabeça oblonga (presença do ori do consulente durante o processo divinatório).

**Iroko** - árvore sagrada (gameleira branca. *Ficus doliaria*, Mart). *Loco* para os jêje e Catendê ou *Tempo* para os bantos.

**Isøye** - magia para ativar a memória.

**Iṣu** - inhome.

**Itan** - narrativas que integram os enunciados de Ifá.

**Iwa** - caráter.

**Iwarefa** - nome dado a um grupo constituído de seis ministros do rei. A eles compete colocar a coroa na cabeça do rei, no momento da confirmação de sua realeza.

**Iya-mi-osorongá** - *mães feiticeiras*. Epíteto de Aje.

**Iya-mi** - O mesmo que Aje e Iya-mi-osorongá. Mãe ancestral.

**Iya** - mãe.

**Iyawo** - esposa.

**Iyere** - cânticos de dor e júbilo de Ifá, entoados ao fim dos jogos divinatórios, durante os rituais de ebó e também nas festas dos babalaôs.

**Iyerosun** - Pó amarelo oriundo da árvore *irosun*.

**Iyọ** - sal.

**Jurema** - culto ameríndio difundido principalmente no norte do país. Nos seus rituais é ingerida a jurema sagrada, planta com poderes medicinais e espirituais.

**Juremeiro** - feiticeiro que usa a jurema para entrar no transe.

**Kekere-awo** - o pequeno que tem domínio sobre o segredo. Nome dado aos aprendizes de Ifá. Também chamados omo-awo, filhos do segredo.

**Kete** - ritmo usado em celebrações e rituais. Obtido através da percussão do tambor bata, acompanha danças acrobáticas realizadas pelos onikete e agodo. Ambos se fazem acompanhar de tambor bata e danças acrobáticas, realizadas pelos oniketes, especialistas em tais danças.

**Kétu** - cidade sagrada que integra a dinastia yoruba na África, onde reencarnaram divindades como Exu e Oxóssi.

**Koso** - *não se enforcou*. Nome do local do provável enforcamento de Xangô.

**Mariwo** - palmas de dendezeiro. Segundo os mitos, era o que Orunmilá, Ogum e alguns outros orixás vestiam quando em vida.

**Nação** - divisão interna do candomblé. É um conceito mais político do que étnico, são nações do candomblé: *kétu*, *ijejá*, *jêje*, *efon*, *angola*, *congo*, entre outras.

**Nagô** - nome dado no Brasil aos escravizados de origem iorubás. O termo tornou-se sinônimo de candomblé tradicional.

**Ọba** - rei. Líder em cidades que concentram grande número de pessoas.

**Ọbatala** - Oxalá. Orixá da pureza.

**Obi** - noz de cola (*Cola acuminata*). Pequeno fruto de uso alimentar e sagrado detentor de axé. Um dos itens mais importantes no culto aos Orixás, indispensável em qualquer ritual. É usado nas oferendas e como recurso divinatório. Uma das espécies de obi é o *obata*, que possui em média quatro gomos. Outro é o *gbanja*, que possui apenas dois gomos e não serve para oferendas.

**Obukọ** - cabrito.

**Odu** - o *corpus* literário de Ifá se compõe de um total de 256 *odu*, classificados em 16 *odu* maiores – Oju Odu e 240 menores – Omo Odu ou Amulu Odu compondo um total de 4096 (16x16x16) poemas que servem de suporte para a interpretação oracular. Os Odu são, simultaneamente, divindades que estabelecem relações hierárquicas entre si.

**Oduduwa** - o grande patriarca dos yorubas. Fundador da dinastia yoruba, portanto, pai de todos os integrantes desse grupo étnico.

**Odundun** - folha sagrada que faz parte das plantas indispensáveis usadas para sacralizar os símbolos dos Orixás. É capaz de atrair longevidade, sorte, equilíbrio, muita energia vital, vitalizar e revitalizar as forças.

**Ofo** - encantamentos.

**Ogidigbo** - tambor sagrado.

**Ogodo** - ritmo usado em celebrações e rituais. Obtido através da percussão do tambor *bata*, acompanha danças acrobáticas realizadas pelos onikete.

**Ogum** - Divindade civilizatória de origem iorubá, associada à guerra, caça, agricultura e forja.

**Oja** - pano usado como turbante na cabeça ou para amarrar criança nas costas.

**Ojiji** - representação visível da essência espiritual, acompanha o homem durante toda a sua vida, morre junto com *ara*, o corpo físico, embora não seja enterrado com ele.

**Okan** - *coração*. Possui profunda relação com o sangue e é considerado a sede da inteligência, do pensamento intuitivo e a fonte originária de toda ação.

**Ologun** - médicos tradicionalistas, conhecedores dos recursos terapêuticos da natureza, bem como dos encantamentos, associam conhecimentos de magia e medicina.

**Olori-ikin** - essência divina do *ikin*. Em outras palavras, seu Ori.

**Olori-buruku** - azarado, “condenado à vida”, amaldiçoado.

**Olori-rere** - sortudo, abençoado, bendito.

**Olokun** - deusa do mar. Orixá associado à prosperidade e riqueza. Segundo os mitos, alguns a consideram do sexo feminino e outros do sexo masculino (deus do mar).

**Oloye** - líder de agrupamento equivalente ao de um bairro, geralmente um ancião que representa a comunidade e que transmite ao rei os anseios do grupo.

**Oluwo** - sacerdote supremo de Ifá. Chefe responsável pela administração de um bairro ou aldeia na estrutura social da tradição yoruba.

**Omi** - água.

**Omo-awo** - filho do segredo. Nome dado aos aprendizes de Ifá. Também chamados *kekere-awo*, o pequeno que tem domínio sobre o segredo.

**Onișegun** - feiticeiro, médico tradicionalista.

**Oogun** - prática médica originária yoruba em que recursos de medicina associam-se aos de magia.

**Oṣoni** - rei de Ifé. Governante.

**Oṣe Ifa** - palmeira que produz os *ikin*.

**Oṣeṣe** - corrente divinatória. Corrente de metal ou de fio grosso de algodão, com oito elementos, frutos da árvore *opele*, também consagrada a Ifá. Cada fruto possui uma face côncava e outra convexa que, na queda da corrente, define determinada configuração que remete ao *odu* correspondente. Encontram-se correntes que, em vez de frutos do *opele*, são feitas com peças de metal.

**Oṣeṣe-karagba** - feito de cabaça sem importância litúrgica, imita o *opele* autêntico. Usado pelos aprendizes de Ifá para treino das habilidades do jogo de Ifá.

**Oṣon Ifa** - sempre de madeira, em forma retangular, circular ou semicircular, é uma superfície de, aproximadamente, trinta centímetros, sobre a qual o sacerdote coloca o *iyerosun* ou pó da árvore *iroko* ou pó do bambu, para nele registrar as marcas durante o jogo. Suas margens são trabalhadas em baixo ou alto relevo, sendo que, em sua parte superior, há sempre a face de Exu.

**Orere** - árvore sagrada.

**Ori** - banha de origem vegetal muito usada nos rituais de Orixá para atrair equilíbrio. É também alimento de alguns Orixás, tais como Oxalá e Aje. Em preparados medicinais, é usada como calmante.

**Ori** - *cabeça*. Essa cabeça, entretanto, é o símbolo do *ori inu*, que constitui a essência do ser, sua personalidade. Considerado enquanto divindade – divindade pessoal, cultuada entre outras – Ori é, de fato, a mais importante das divindades do panteão dado que, seja qual for o empenho de outras divindades em favorecer determinada pessoa, todo e qualquer progresso dependerá sempre do sancionado por Ori.

**Ori inu** - *cabeça interna*, a grande responsável pelo destino pessoal, pelas oportunidades e dificuldades existenciais.

**Oriki** - palavra composta de *ori* e *ki*. *Ori* significa *origem* e *ki*, *saudar* ou *louvar*. Logo, *oriki* significa louvar ou saudar Ori ou a origem daquele a quem se refere. Sendo as palavras consideradas portadoras de força, atribui-se aos *oriki* o poder de deterem em si próprios a força vital. Utilizado para saudar alguém, referindo-se à sua origem e aos seus ancestrais. Geralmente inclui descrições de características e feitos do homenageado. Tanto quanto os sacrifícios, o uso dos *oriki* é considerado indispensável para que se tenha a presença dos orixás ou dos ancestrais e sua entoação pode conduzir

facilmente ao transe. Pessoas iniciadas no culto a determinado orixá infalivelmente entram em transe ao ouvir a recitação do oriki desse orixá.

**Oriki-amuṭorunwa** - evocação natural de origem pessoal que narra as características do nascimento da pessoa.

**Oriki-orile** - *oriki* (evocação) familiar, que faz referência aos antepassados. *Oriki-Orile* é a denominação de oriki referentes às linhagens. Tanto podem ser dirigidos a uma família, como a um de seus integrantes, com a finalidade de louvar seus ancestrais, demonstrar apreço ou aplacar uma possível ira. Relata fatos do passado dessa particular linhagem familiar, dando aos membros da família o conhecimento de sua origem e dos feitos de seus ancestrais. Sempre que entoado, provoca grande emoção dos ouvintes.

**Orin** - cantiga. Formas mais brandas de louvação empregadas nas festas e celebrações aos orixás. Carregam parte da carga informativa dos *oriki* e representam um ponto intermediário entre a exortação dos poderes do orixá contidos nos *adura* (rezas) e a musicalidade dos *oriki*. Podem ser entoados oralmente ou por tambores falantes. Possuem, como os *oriki*, valor documental por fazerem registro histórico do modo de vida profano e sagrado dos Yoruba. Veiculam ensinamentos através do canto (sempre acompanhado pelo som de tambores falantes) dos *ayan*.

**Orin-ẹfe** - cantiga de *Gelede*.

**Orin-ẹsa (orin-ewi-esa)** - cantiga em homenagem aos ancestrais. São entoadas durante as festas de Egungun.

**Orixa** - Orixá. Divindade yoruba. Segundo o povo ioruba, é o “senhor da nossa cabeça”. Força da natureza que dá suporte físico e espiritual. Orixá seria uma criação divina de Eledunmare, entidade suprema e intermediária entre o divino e a humanidade.

**Orogbo** - amargosa noz de cola. Bastante utilizada para mascar e nos rituais sagrados. Uma das oferendas preferidas de Xangô.

**Orun** - céu, mundo invisível, mundo dos ancestrais, dimensão suprassensível da existência, espaço primordial.

**Orunmila** - divindade primordial. Orixá que introduziu o sistema divinatório de Ifá. Oráculo divino. Também denominado Ifá.

**Osanyin ou Osonyin** - Ossaim. Orixá da essência do mundo.

**Oso** - homem com poderes extraordinários que pratica tanto o bem quanto o mal.

**Oşun** - Oxum. Orixá da fertilidade e prosperidade.

**Osun** - giz vermelho usado em rituais. Produto derivado da madeira.

**Oya** - Orixá dos ventos e tempestades. Iansã, supostamente derivado da expressão *Oya Mesan* (Oya das nove partes). O número nove está intimamente ligado a ela, como se pode constatar na narração de seu mito. O animal associado a ela é o búfalo e o rio, o Níger.

**Quimbada** - culto afro-brasileiro que, sincretizado com a tradição angola-congo, trabalha essencialmente com linhas de Exu e Pombas Giras. Porém, diferente do Exu Orixá, no quimbanda, os Exus são espíritos mortos que, desencarnados, comunicam-se com os seus fiéis.

**Şango** - Xangô. Orixá dos raios e trovões.

**Şegi** - conta sagrada de cor azul, usada pelos devotos de Oxalá e Ifá.

**Şekete** - Bebida de Oxum, feita de milho.

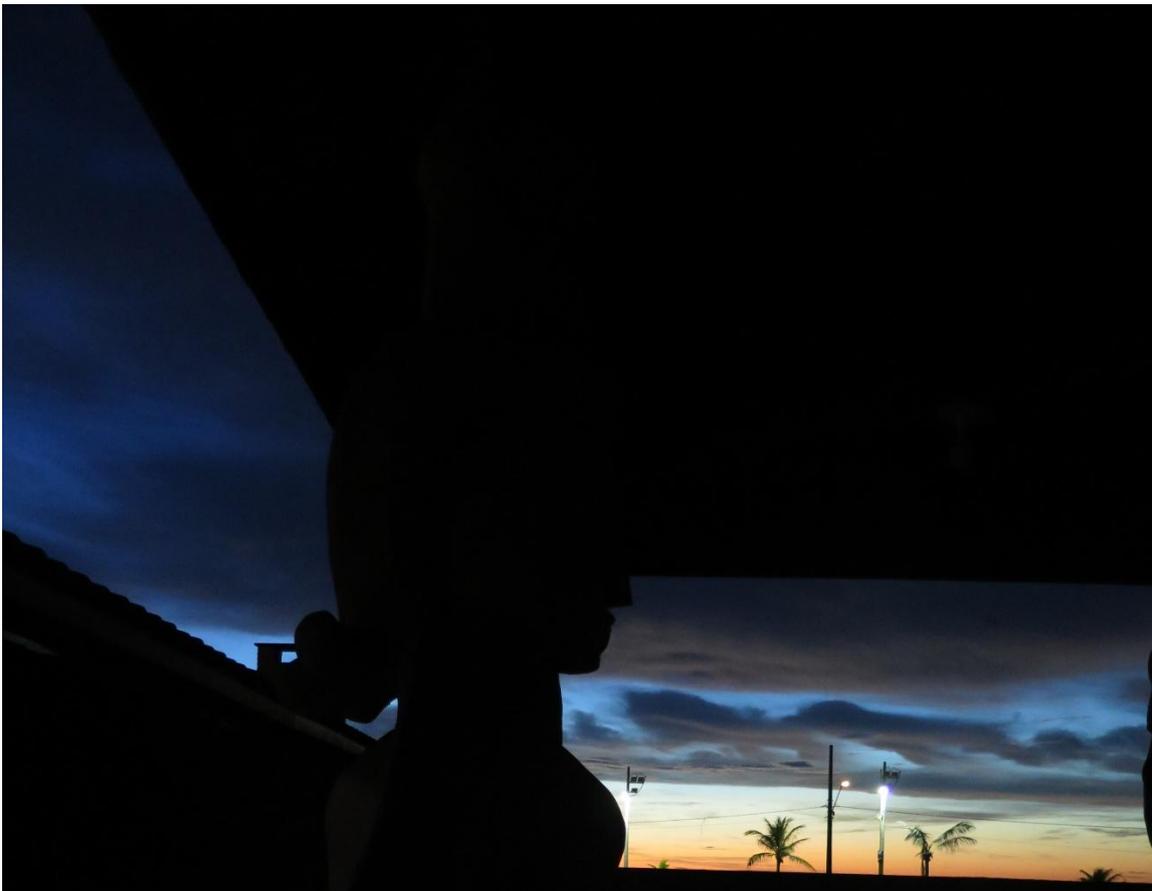
**Tete** - folha sagrada usada na sacralização dos símbolos dos Orixás e para atrair longevidade. É também usada como proteção contra as forças malignas que podem mudar o destino de uma pessoa.

**Umbanda** - entrelaçamento de várias seitas de origem bantu (Angola), mais cristianismo popular, ensinamentos de Allan Kardec, cabala judaica e elementos de cultos ameríndios. Surgiu no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

**Vodum** - divindade nos cultos de origem fon, como o Tambor de Mina do Maranhão.

Nota:

- 1- Este glossário foi organizado consultando as obras de Sikiri Sàlámì e Olga Gudolle Cacciatores, citadas na bibliografia.





**aos orixás, ancestrais, iyás e egbés**

**“ire o” (que a bondade de eledunmare esteja com vc)**

