

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO RIO DE JANEIRO

ALDO HENRIQUE CONSTANT DA SILVA

ARTÍFICE DO SAGRADO, ÍNSIGNIAS DA FÉ: O TRABALHO DE
GREIFFE E O CANDOMBLÉ

IFRJ – NILÓPOLIS

2014

ALDO HENRIQUE CONSTANT DA SILVA

ARTÍFICE DO SAGRADO, ÍNSIGNIAS DA FÉ: O TRABALHO DE
GREIFFE E O CAMDOMBLÉ

Trabalho apresentado à coordenação do curso de Bacharelado em Produção Cultural, como cumprimento parcial das exigências para conclusão do curso.

Orientador: Tadeu Mourão Santos Lopes Zaccaria

IFRJ – NILÓPOLIS
1º SEMESTRE / 2014

IFRJ – NILÓPOLIS

ALDO HENRIQUE CONSTANT DA SILVA

ARTÍFICE DO SAGRADO, ÍNSIGNIAS DA FÉ: O TRABALHO DE
GREIFFE E O CANDOMBLÉ

Monografia apresentada à coordenação do curso de Bacharelado em Produção Cultural, como cumprimento parcial das exigências para conclusão do curso.

Aprovada em: ___ de _____ de 2014

Conceito: _____ (_____)

Banca Examinadora

Profº Mestre Tadeu Mourão Santos Lopes Zaccaria(Orientador/ IFRJ)

Profª Doutora Fernanda Delvalhas Piccolo (IFRJ)

Profº Especialista Suéle Maria de Lima (IFRJ)

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos da minha família, àqueles que desde o início acompanharam cada etapa do trabalho, todos os passos dados, as falhas e a evolução do que esse trabalho se tornou. Agradeço, principalmente, aos meus pais, por todo apoio dado no decorrer da pesquisa, estímulo para não desistir e por me fazerem gostar e admirar o universo artístico.

Aos meus colegas de turma, que nesses anos de curso, dividiram sonhos, alegrias, tristezas e compartilharam experiências que levarei para vida inteira. Aos professores, por mostrarem caminhos que sempre lembrarei ao dar continuidade a minha vida acadêmica e profissional.

Pelo aprofundamento diante de uma cultura que até então não conhecia muito bem, agradeço ao meu orientador Tadeu Mourão, pela paciência, generosidade e profunda sabedoria ao me guiar pelos caminhos da pesquisa. Mas também pelo apoio e estímulo, não apenas para conhecer, para entender o quanto a cultura afro-brasileira se faz presente no cotidiano.

Agradecimento ao artista Greiffe, por compartilhar sua sabedoria, trajetória e paixão pelas peças que produz ao qual desejo luz aos seus caminhos.

Agradecer aqueles que, mesmo não estando presentes, sempre estiveram ao meu lado me guiando e me fazendo ir até o fim.

A tudo e a todos que acompanharam e acompanharão essa jornada, sou eternamente grato.

*O preto é o tom mais escuro no espectro de cores.
Cor geralmente entendida como sombria aquela na qual a luz está ausente.
Entretanto, assim como o branco, o preto admite gradações, tonalidades.
Também é cor múltipla.
E possui uma luminosidade toda própria.*

(Roberto Conduru)

RESUMO

Neste trabalho, apresento uma pesquisa sobre a arte religiosa afro-brasileira, enfocando no Candomblé. Argumento sobre como ocorre o diálogo entre o universo sacro e o profano, ou seja, sobre como a arte consegue dialogar com o espaço do terreiro e com um espaço público como um museu ou uma praça, sem perder seu significado sacro. Para explicar como ocorre o diálogo, usarei como exemplo o trabalho do artista plástico Greiffe, que retrata em suas peças os emblemas dos orixás Nanã, Obaluaê e Oxumarê e que já expôs tanto em ambientes sacro como em ambientes públicos, cuja principal influência é o artista baiano Mestre Didi.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira, Candomblé, Greiffe.

ABSTRACT

In this work, I present a research about Afro-Brazilian religious art, focusing on Candomblé. Arguing about how happen the dialogues between the sacred and profane universe, in the words, how this art can dialogue with the terreiro area and the public area, like a museum or public square, no losing the sacred mean. To explain this dialogue, I will use as example the Greiffe art work, that reproduces in your sculptures an orixás Nanã, Obaluaê and Oxumarê and this work has been in sacred and public environments, your major influence is the artist Mestre Didi.

Keywords: Afro-Brazilian art, Candomblé, Greiffe.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 - A Arte no Candomblé.....	11
1.1. Vestir o Santo: Roupas e Insígnias nas Cerimônias Públicas do Candomblé.....	15
1.2. A Arte Oculta do Peji: Os Assentamentos dos Orixás.....	18
Capítulo 2 - Greiffe e seu Ofício.....	20
Capítulo 3 - Os Emblemas dos Orixás (Nanã, Omulu e Oxumarê).....	26
3.1. Nanã, A figura de uma Mãe.....	27
3.2. Oxumarê, A imagem da Serpente.....	29
3.3. Omulu, O varredor das doenças.....	31
3.4. Mestre Didi – A Sabedoria da África Ancestral.....	32
Capítulo 4 - A venda dos Objetos: O consumo da arte afro.....	35
4.1. O Sagrado no Mercado Religioso.....	35
4.2. Arte Afro Nos Espaços Públicos.....	38
Conclusão.....	42
Referências Bibliográficas.....	44

Introdução

Sempre fui um admirador das artes visuais. Desde que me lembro, fui influenciado por meus pais a conhecer os movimentos artísticos, os artistas, os universos que os cercavam e a frequentar os espaços onde suas obras eram expostas. Assim passei a tomar mais gosto pelo que era chamado de arte. Toda vez que conhecia um artista ou um movimento, fosse em casa ou na escola, mesmo que não gostasse de todo o conjunto da obra, de alguma forma o artista e/ou o movimento acabava me conquistando. Porém, isso era pouco comparado ao que eu viria a conhecer mais tarde. Quando passei a frequentar as aulas na graduação em Produção Cultural passei a conhecer outro universo que até então não tinha ideia que existia. Ao frequentar as aulas, conhecer as pessoas e participar da produção de projetos, pude perceber que existe outro patamar além do próprio artista, e que há outras pessoas envolvidas para que tudo o que eu via nos espaços dedicados à arte pudesse acontecer.

No quarto período, me inscrevi para frequentar uma disciplina chamada Cultura Afro-Brasileira, até aquele presente momento, nunca tinha me aprofundado no assunto e não tinha muita ideia do que seria proposto nas aulas. Porém no decorrer das aulas, pude mudar a minha visão, abrir mais minha mente e perceber que há muito mais da cultura afro-brasileira presente em nosso cotidiano do que pensamos, desde a culinária até a música popular. Mas nessa disciplina, não se aprofundava muito nas questões das artes visuais. O que eu viria a ver um ano depois. Foi na disciplina Fundamentos das Artes Visuais, onde tive a absoluta certeza que existia uma arte afro-brasileira que dialogava com o universo da arte contemporânea, sem deixar de lado o sentido religioso e seu contexto histórico que se faz presente.

Mas como abordar esse tema que de certa forma é complexo, já que o campo das artes religiosas possui múltiplas influências (SILVA, 2008). Não é só abordar o assunto artístico, falar sobre arte afro é abordar a história, a religião e a cultura.

Com isso em mente é que chegamos ao tema abordado nesse trabalho: como a arte feita a partir de conceitos religiosos, no caso desse trabalho um terreiro de candomblé, dialoga com o universo “de fora”?

Este trabalho possui o objetivo de apresentar o diálogo que ocorre quando peças que antes eram apenas apresentadas em terreiros de candomblé ganham espaço em um circuito de arte composto majoritariamente de obras de influência européia. Para isso, foquei no trabalho de Greiffe, candomblecista e artista que retrata insígnias dos orixás em suas peças, que foram expostas em terreiros e ganharam espaço nas exposições artísticas. Além das entrevistas realizadas com Greiffe, foi feita pesquisa bibliográfica sobre candomblé e seu universo, para me enriquecer com o olhar de outros pesquisadores que já discutiram o assunto.

No primeiro capítulo denominado “A arte no candomblé”, apresento como essa arte de múltiplos significados está ligada aos conceitos ancestrais e religiosos e como eles foram modificando-se ao decorrer da história. Nesse capítulo, apresento uma breve base histórica desde a vinda dos escravos para o Brasil, o preconceito vivido aqui e as mudanças no culto até chegar à religião que conhecemos atualmente. Também abordo o funcionamento da arte com os conceitos religiosos e o que a torna presente no cotidiano de seus praticantes dentro do candomblé.

No segundo capítulo, discorro sobre a obra e carreira do artista Greiffe, sua relação com o candomblé desde sua iniciação, seu aprendizado para produzir suas peças, como seu trabalho dialoga com a arte contemporânea e como seu trabalho saiu do universo de dentro do terreiro para conquistar os olhares e admiração de quem é “de fora”.

No terceiro capítulo denominado “Os emblemas dos Orixás”, falo sobre os orixás mais retratados pelo artista Greiffe: Nanã, Obaluaê/Omulu e Oxumarê. Seus mitos associados às práticas religiosas, a diferença sobre como são retratados na África e no Brasil e suas ligações com o mundo real. Nesse mesmo capítulo, abordarei a vida e obra da principal influência artística de Greiffe, o artista e sacerdote Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi.

No último capítulo “A venda dos Objetos: O consumo da arte afro”, discorro sobre como funciona esse diálogo da arte afro com o universo dito como profano, sem que perca o sentido sagrado. Hoje em dia, essa arte é encontrada em lugares que antes não era permitido a sua entrada, como

praças e museus e, além disso, são objetos de consumo de quem pertence ou não a religião.

Como foi dito anteriormente, esse campo é complexo e há muita coisa para ser dita. Porém uma produção que até um tempo atrás se encontrava longe dos olhares externos, continua ganhando espaço e conquistando mais olhares com suas histórias e o universo que a cerca. Então por que não falar dessa produção e de seu diálogo com o mundo?

Capítulo 1 – A Arte no Candomblé

Quando falamos da arte afro-brasileira que se encontra dentro do Candomblé, estamos falando de uma arte que possui uma série de significados míticos que possuem força simbólica profunda para os iniciados. Surpreendentemente, esta mesma produção desperta hoje interesse por parte relevante do público frequentador de espaços de arte e de cultura que não pertencem à religião. Entretanto, tal público se rende as particularidades estéticas da produção nascida ou inspirada no universo cultural dos terreiros. Por causa de preconceitos que se perpetuaram pela história dos negros e da cultura afrodescendente nas Américas, esta produção de arte ligada a uma memória ancestral ficou durante muito tempo circunscrita apenas aos espaços das comunidades de terreiro e seus frequentadores. Mas ao longo do século XX, tal produção foi aos poucos e de forma problemática sendo reconhecida como patrimônio. Hoje, podemos vê-la exposta e finalmente conhecer e entender a riqueza de seus simbolismos, antes segredos guardados. A criação artística nascida a partir do universo da cultura artística afro-religiosa hoje também encontra os mais variados desdobramentos e poéticas, podendo inclusive possuir uma forte ligação com as novas tecnologias e se mesclar de diversos modos com a cultura artística ocidental (CONDURU, 2009).

A arte nascida do universo religioso do candomblé relembra a herança que foi trazida da África pelos seres humanos escravizados entre os séculos XVI e XIX. Esta produção vai muito além de seu conteúdo formal, ela se conecta a memórias ancestrais, ela traz a vista símbolos cosmológicos permitindo que o mundo invisível se torne materialmente presente.

Segundo Silva (2009), os grupos étnicos que mais sofreram com o tráfico humano para o Brasil foram os sudaneses (iorubás ou nagôs, jejes, fanti-achantis, e algumas nações islamizadas) e os bantos (angolas, cabindas, benguelas, monjolos, lubas e diversos outros). A contribuição cultural desses grupos étnicos é difícil de mensurar. Ela reverbera viva e circulante em nossa fala, em nossa cultura material, em nossa corporalidade, em nossa musicalidade, em nossa tecnologia metalúrgica, enfim, em todas as instâncias da cultura brasileira. Apesar de toda essa contribuição e tudo que se relaciona

diretamente a eles adquiriu o status de coisa menor, feia, selvagem, suja, bárbara. Não é novidade que quase todo tipo de trabalho e não apenas o dito pesado eram realizados por negros no Brasil (KARASCH, 2000). Apesar disso, na situação de escravizados eram relegados a condições miseráveis e sofriam as mais variadas formas de abuso, violência e repressão por parte da hegemonia branca. Apesar da forte penetração de ritos e crenças afro em parcela significativa da sociedade colonial branca e mestiça (SWEET, 2003), as religiosidades negras e seus membros sofreram forte perseguição, principalmente, depois da vinda da família real ao Brasil em 1808 (KARASCH, 2000).

Isso remete ao período da história brasileira em que um projeto de civilização fora implementado. Nele não seria cabível a existência de cultos pagãos, considerados bárbaros e demoníacos, pois tal civilização desejada era cristã e qualquer sinal de força e resistência das práticas religiosas negras deveria ser prontamente reprimida.

As religiões africanas caracterizavam-se, como ainda hoje, pela crença em deuses que incorporam em seus filhos. São também religiões baseadas na magia. O sacerdote, ao manipular objetos como pedras, ervas, amuletos, etc., e fazer sacrifícios de animais, rezas e invocações secretas, acredita poder entrar em contato com os deuses, conhecer o futuro, curar doenças, melhorar a sorte e transformar o destino das pessoas. Por esses princípios a magia africana era vista como prática diabólica pelas autoridades eclesiástica, como já havia ocorrido com as religiões indígenas. (SILVA. pág. 35, 2005)

Com o crescimento das cidades, aos poucos ocorria à aproximação entre as classes e grupos culturais. Havia um número considerável de indivíduos negros no Brasil desde o século XVII, que ainda aumentara bastante no século XVIII. A religião os aproximava dos brancos em um caráter duplo. Primeiro, como já dito, as práticas religiosas negras encontraram no seio do misticismo luso um novo público ávido por feitiços, curas e adivinhações (MOTT e SWEET). Mas mesmo assim, devemos lembrar que o Brasil colonial e imperial era um país com uma religião oficial: o catolicismo. Sendo assim, o elo, crença e uso das práticas negras pela sociedade branca era constantemente omitida. Além disso, todo negro traficado para o Brasil precisava obrigatoriamente ser batizado, tomar um nome cristão, tornar-se católico e fazer parte de uma Irmandade de Homens Pretos. Sem dúvida essa

obrigatoriedade era um ato de violência. Entretanto, as irmandades católicas facilitavam o reencontro dos homens e mulheres traficados com os seus, pois elas eram organizadas de modo que pessoas do mesmo grupo étnico pudessem se reunir, além de oferecer algum tipo de assistência em uma sociedade que se mostrará constantemente hostil. (SILVA, 2005)

Apesar da postura da igreja, as religiões africanas, chamadas até o século XVIII pelos cronistas cristãos como *calundu*, se mantiveram nas fazendas e os cultos eram realizados à noite. Segundo Mott, os cultos dos *calundús* lembram os atuais cultos de afro-brasileiros. Neles, os deuses e espíritos de ancestrais se manifestavam através de elementos especiais em que habitavam temporariamente ou permanentemente, como corpos e objetos. Nesses ritos, os praticantes dançavam ritualmente ao som dos atabaques, faziam adivinhações, entravam em transe, etc.

Com as mudanças na Constituição e a diminuição do poder da Igreja Católica, os cultos africanos tiveram como dar continuidade às crenças, mas mesmo assim, o sentimento de superioridade da elite branca contra os negros continuava fortemente. Com medo das perseguições, muitos se escondiam nas casas de candomblé, dessa forma, terreiro de tornava uma espécie de local de resistência contra as condições da escravidão, uma instituição que refunda a família africana destruída pelo tráfico, agora restituída pelo sagrado.

O desenvolvimento do candomblé, [...], foi marcado, entre outros fatores, pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. (SILVA, pág. 15, 2005)

Assim, no decorrer do tempo, a religião como ela é, hoje em dia foi tomando forma com as primeiras famílias de santo, a partir de grupos que se reuniam e estabeleciam laços de parentesco religioso, não se sabe dizer corretamente quando se formaram as primeiras famílias, o que se sabe é que “parece terem sido os africanos de uma mesma etnia os fundadores dos primeiros terreiros.” (SILVA, pág. 57, 2005). Mas, aqui mudanças foram feitas, pois não se poderia repetir o mesmo costume do que era realizado na África, por causa da perseguição, escravidão e separação das famílias e etnias, então se criaram novos costumes, como no modo de cultuar os orixás, por exemplo,

que na África, era exclusivo de um clã, e no Brasil, foram agrupados. Hoje em dia, o candomblé, mesmo ainda sofrendo preconceito por parte da sociedade e sendo ainda considerada algo demoníaco pela cristandade, possui adeptos de várias etnias e uma grande história cultural e artística.

Essa arte ligada ao universo da religião, que é ainda classificada como uma arte de um mundo primitivo e exótico, “mantêm viva uma concepção de cultura e natureza como dimensões não opostas” (SILVA, pág 2, 2008), ou seja, tudo está de certa forma conectada. Nesta produção, o artista interfere como um agente de transformação, ele faz a materialidade transcender, se vincular ao sagrado, porém sem perder seu vínculo fundamental com a natureza, pois é nela que reside à força das divindades.

Baseado nisso, podemos entender melhor como funciona essa relação entre a arte e o universo do candomblé, no qual esses objetos podem dividir em duas categorias, segundo Silva: a primeira categoria trata-se de objetos que manifestam a relação entre o orixá e seu filho e a segunda envolve os objetos que manifestam a presença do orixá na forma de altar. As duas relacionadas ao corpo, já que essa arte “expressa basicamente uma concepção na qual o corpo ocupa um lugar central, pois é nele que se localizam as encruzilhadas entre o indivíduo e o coletivo, a cultura e a natureza, o sagrado e o humano” (SILVA, pág 4, 2008).

Creio ainda ser de extrema importância adentrar especificamente duas produções de arte do candomblé que se relacionam intrinsecamente com as criações do artista que é abordado na presente monografia: as indumentárias dos orixás e os pejis. Greiffe produz emblemas que são parte dos apetrechos carregados pelas divindades quando manifestadas em seus iniciados e que também são constantemente alocadas em seus altares e assentamentos. A seguir discorro sobre o chamado a prática artístico-religiosa de “vestir o santo” e os pejis para que compreendamos o meio sagrado que dá origem aos objetos do artista pesquisado. Tendo como foco a produção de Greiffe que produz os emblemas de Nanã, Omulu e Oxumarê, dentro amplo espectro de vestimentas, emblemas e assentamentos das diversas divindades cultuadas, meu recorte se dá a partir da observação dos símbolos e mitos dos três orixás citados.

1.1- Vestir o Santo: Roupas e Insígnias nas Cerimônias Públicas do Candomblé.

No candomblé, a expressão “vestir o santo” remete a cerimônia em que um iniciado recebe em seu corpo a manifestação imaterial do orixá. Nesse momento, veste-se a roupa e insígnias que caracterizam a identidade de seu orixá. Quando falamos em candomblé, geralmente é essa a sua face mais conhecida, a imagem dos orixás que se apresentam nas festas públicas que acontecem dentro dos terreiros e que foi divulgada em trabalhos artísticos de artistas conhecidos como Pierre Verger e Carybé, ambos estrangeiros que ficaram fascinados com esse mundo.

A composição estética da roupa e seus diversos elementos “compõem um complexo código cujas fontes são diversas, em que tudo tem razão de ser e que visa, em última instância, agradar aos orixás para que eles favoreçam a vida dos humanos” (SOUZA, pág.1, 2007). Ou seja, tudo que for compor a roupa do orixá deve respeitar seu mito, preferências e cores, por exemplo, para a roupa de Nanã, o lilás e o branco domina em grande parte, na roupa de Obaluaê deve-se usar a palha.

Na composição da vestimenta litúrgica, duas categorias devem ser levadas em consideração em sua confecção: a vestimenta que cobre o corpo do iniciado e as insígnias e adereços que o orixá usa no pescoço, cabeça, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas.

Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano. Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo esses braceletes, colares, brincos etc. antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá. (SILVA. pág 5, 2008).

Nos dias atuais, essa arte de produzir a vestimenta que envolve técnicas de costura, como tecelagem e bordados têm sido preservado nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

As roupas dos orixás, geralmente, na maneira tradicional são confeccionadas no terreiro, coletivamente, mas também há quem costure em

ateliês individuais atendendo uma clientela através de pedidos por telefone ou pessoalmente. Mas, um grande requisito para um bom costureiro da religião é conhecer bem a história do candomblé.

Ultimamente, essa prática dos costureiros tem perdido terreno para os modelos feitos em série que se encontra em lojas de artigos religiosos, apesar de alguns adeptos ainda preferirem as roupas feitas pelos costureiros.

Outro item importante na vestimenta do orixá é o adê, algo parecido com uma coroa ou um capacete, podendo ter uma confecção diferente de acordo com o material que for usado, pois “quase todos os orixás portam algum tipo de coroa demonstrando inclusive sua condição de antepassados divinizados” (SILVA, pág 6, 2008); muitos até assumiram a forma semelhante às coroas européias por influência das produções midiáticas. Os adês femininos se diferenciam dos masculinos pelo filá (conjunto de fios de contas paralelamente ou entrelaçados que escondem a parte superior do rosto). Os adês podem ser feitos de metal, folhas, papelão ou pode ser bordado com panos, búzios e outros materiais, respeitando as personalidades de cada orixá.

Assim com os adês, a influência européia está presente na vestimenta dos orixás na forma do peitoral e dos braceletes e pulseiras, geralmente usados pelos orixás guerreiros, em formato de copo que lembram as armaduras dos cavaleiros medievais (SILVA, 2008). Divindades femininas se apresentam com muitos braceletes e pulseiras, pois compõem sua roupa de ritual, seguindo a preferência de cada orixá.

Colares ou fios-de-conta também são elementos importantes não apenas no momento da manifestação das divindades. Eles são carregados “de significações e revela toda a identidade da pessoa, seu odu, seus santos, seu grau de iniciação” (LÉPINE, pág 34, 2004). O material utilizado para a confecção do colar está relacionado com o elemento ligado ao orixá e às funções que lhe compete no panteão. Os colares são feitos, em sua grande maioria, de conta de porcelana, louça ou cristal, as cores são predominantes, respeitando a relação com o orixá. No colar de Nanã, por exemplo, o branco domina, mas há também a presença do azul e do vermelho, de Oxumarê, verde e amarelo, mas também é comum acrescentar outras “substâncias” na confecção, como por exemplo, os búzios nos colares de Nanã, Oxumarê e Omulu, orixás que pertencem ao panteão da terra. Cada material e cor

possuem um valor, uma significação: a porcelana branca corresponde aos orixás funfum, o cristal às divindades da água (mas particularmente a Iemanjá e Oxum) e a louça, as outras divindades; as cores já são outra significação: branco representa o frio, silêncio, a criação e a morte, vermelho representa sangue, a guerra, atividade sexual, é considerada uma cor perigosa como o azul-escuro, agressiva associada à terra e ao ferro. (LÉPINE, 2004)

O colar pode ser usado na vida cotidiana do iniciado numa versão mais simples, feita de apenas um fio, que deve ser protegido e estar debaixo da roupa.

As ferramentas, também chamadas de insígnias, são parte da roupa dos orixás, mais do que isso, são símbolos de sua identidade. Emblemas no qual os orixás são imediatamente identificados e associados em seus domínios básicos: citando alguns exemplos, arco e flecha são as representações de Oxóssi, orixá da caça; Alfanjes e/ou espadas representam Ogum, Obá e Iansã; o xassará, objeto feito de palhas, búzios, cabaça e tecido representa Omulu/Obaluaê; serpentes confeccionadas de metal representam Oxumarê; o Ibirí, objeto feito de palha, tecido e búzios representa Nanã.

Cada emblema deve ser produzido de acordo com as personalidades e lendas que representam cada orixá, os emblemas de Nanã e Omulu/Obaluaê são feitos de palha e enfeitados com búzios, a serpente de Oxumarê é feita de metal, substituída por madeira algumas vezes. Mesmo dependendo da preferência dos orixás, algumas vezes o material usado para se produzir o emblema do orixá é substituído por outro. (LÉPINE, 2004)

Todo o processo dessa arte pode ser vista nas festas que ocorrem nos terreiros, quando os filhos-de-santo, exibem suas roupas aos presentes e dançam mostrando sua dedicação ao orixá.

1.2 – A Arte Oculta do Peji: Os Assentamentos dos Orixás.

Antes de qualquer coisa, é necessário explicar o que é o peji. O Peji é o quarto dentro do terreiro, restrito aos iniciados e aos que pertencem ao terreiro, onde estão os objetos que constituem o altar dos orixás. A pessoa responsável por verificar se está tudo em ordem no Peji se chama Pejigã. Por esse motivo essa arte é considerada “oculta”, são pouco conhecidos e seu acesso é como foi dito antes, restrito. (SILVA, 2008)

Os objetos, segundo prescrições rituais, formam os chamados assentamentos ou ibás, que após serem sacralizados por sangue animal (depende do orixá) e banho de folhas formam o que seria o corpo físico e a presentificação material da energia dos orixás.

Diferentemente da estatuária do catolicismo que reproduz a imagem humana (muitas vezes suposta) dos santos, os assentamentos procuram reproduzir uma imagem mítica dos deuses. Trata-se de uma versão material, metafórica e/ou metonímica, de forças cósmicas associadas aos domínios naturais destas divindades. (SILVA, Gonçalves da. pág 8 2008).

Os objetos que se encontram nos assentamentos variam de acordo com as tradições e modelos rituais, segundo as prescrições e preferências de cada orixá. Em sua grande maioria, os assentamentos são compostos por um alguidar (vaso), onde são colocados os otás (pedras que representam o orixá) e as insígnias dos orixás. Geralmente os alguidares são colocados em quartilhão (jarro no formato de ânfora), assim lembrando o corpo humano.

Os materiais usados na confecção dos assentamentos variam com os orixás, também levando-se em consideração as cores e formas. A porcelana branca é usada nos assentos de Oxalá, a louça branca ou de cor clara contendo desenhos são associadas aos orixás femininos, em especial Iemanjá e Oxum, o barro vermelho está associados a Nanã e aos seus filhos, que estão ligados ao panteão da terra, já que o barro é um elemento feito de lama, substância terra-água e a madeira vermelha é associada a Xangô, apesar de também poder ter seu assento no barro. Na forma, sopeiras sem tampa é especialmente para Oxalá e os demais orixás, com tampa (LÉPINE, 2004).

Aqui se pode encontrar algo que pode ser confuso, o barro é associado a Nanã, mas como ela é um orixá feminino, pode-se também usar a louça na confecção de seu assento, isso pode variar dependendo de como for feita a confecção, mas mesmo assim ela é uma orixá associado ao barro, especialmente.

Também são encontrados nos assentamentos, apetrechos que são associados aos orixás, no assentamento de Nanã, muitos búzios, pérolas de água doce, pulseira de marfim entre outros; em Oxumarê, tipos variados de sementes; em Omulu/Obaluaê, folhas sagradas etc. Todos os assentamentos possuem uma concentração de símbolos das divindades. Quando estão prontos, no modo em que são confeccionados, essas assemblagens sagradas denominadas de assentamentos possuem um significado especial, são a presença viva e materializada do divino.

Os assentamentos também podem ser encontrados em outros espaços no terreiro, como na entrada e aos pés de árvores consideradas sagradas. Próximos a todos são encontradas oferendas entregues aos orixás.

Todo iniciado do candomblé possui seu próprio assentamento. Sua feitura faz parte do processo iniciático. Tal objeto será ao mesmo tempo a representação material da presença da energia da divindade e uma espécie de prolongamento do corpo do iniciado. Quebrar um assentamento é um dos atos mais heréticos e violentos dentro do candomblé, pois sua destruição simboliza a retirada da presença do poder divino no espaço sacralizado e a destruição de parte do corpo sagrado do iniciado.

Capítulo 2 – Greiffe e seu ofício

Após falar sobre parte da arte que se encontra dentro do universo do candomblé, é nesse momento que abordarei o ofício do artista em questão, Greiffe. Seu trabalho como artista dialoga entre os universos da religião e da arte ocidental e contemporânea, pois traz ao circuito de arte os objetos artísticos até então presos a usos ritualísticos.

Greiffe é iniciado de Ogum Jobi em terreiro descendente do Ilê Axé Opó Afonjá¹, cuja matriz encontra-se na Bahia, a iniciação aconteceu no ano de 1990. Foi justamente no terreiro em que iniciou o sacerdócio que começou a explorar seu lado artístico ao pedir ao avô de santo, que era de Omulu, para lhe ensinar a fazer os xassará (sassará – o emblema que representa o orixá Omulu – Obaluaê), com as partes do dendezeiro que seriam jogadas fora.



Imagem 1. Greiffe. Xassará. Escultura produzida por técnica mista.

Assim foi que o artista aprendeu a produzir os objetos sacros a partir da observação de como se fazia. Tal processo teve início, após um período em que o avô lhe disse para coletar uma grande parte desse material para que

¹ Terreiro fundado por Eugênia Ana Santos (Mãe Aninha) em 1910, sob a direção de Ti'Joaquim. Após a morte dele, Mãe Aninha passou a comandar o terreiro até 1938.

pudesse começar. Assim Greiffe obteve acesso aos segredos e como se fazia um emblema sagrado de uma divindade, pois no candomblé existe uma hierarquia para se passar esses ensinamentos aos iniciados, sobre como se consagra as peças. Esses ensinamentos vão além do processo manual, pois incluem ritos relacionados à consagração das peças, que por uso religioso precisam ser sacralizadas, para que desta maneira saiam do mundo profano e adentrem ao sagrado (ELIADE, 2008). Aos poucos, o artista montou suas próprias peças a partir do que aprendera.

Primeiramente, de acordo com Greiffe, ele pega uma boa quantidade de taliças de dendezeiro e as enfaixa com morim (tecido) nas cores preta (que representa os vegetais e minerais), branco (água, saliva, sal e cachaça) e vermelha (sangue dos vegetais e animais). Após isso, a peça é costurada com as cores que representam o orixá, tem que ser bem costurado para que o axé não saia da peça. As peças em questão, como me disse Greiffe, são feitas para durar bastante tempo.

Até um determinado momento em sua carreira, produzia peças apenas como “artes plásticas” e as colocava em exposição na casa de candomblé onde fora iniciado, sem o intuito sagrado, a não ser quando produz a pedido de algum iniciado, pois existe uma diferença entre a peça sagrada, que é sacralizada com axé, e a peça artística que não recebe axé. Os elementos que conferem axé às peças são parte dos segredos compartilhados apenas pelos iniciados da religião. Percebe a diferença da manifestação de algo que não pertence a nossa realidade (ELIADE, 2008).

O processo de se retirar o material do dendezeiro é diferente para a peça sagrada. Quando realiza tal processo o artista pede permissão ao orixá Ogum, tanto por ser seu orixá, quanto pelo uso de metal, necessário à realização do processo. Existe um ritual de oferendas ancestrais a ser realizado antes de se retirar o “olho” de dendê, que é a palmeira fechada e a peça pronta é colocada dentro da casa de Omulu ou do orixá correspondente por vinte e um dias. Já na peça artística não é necessário essa parte ritualística. Dependendo de pedidos e como, disse Greiffe, da sua própria vontade, demora de quinze dias a um ano, produzindo as peças.

Além do material citado anteriormente, são necessários outros materiais como os tecidos, búzios, couro entre outros, comprados em São Paulo, onde encontra seus fornecedores.

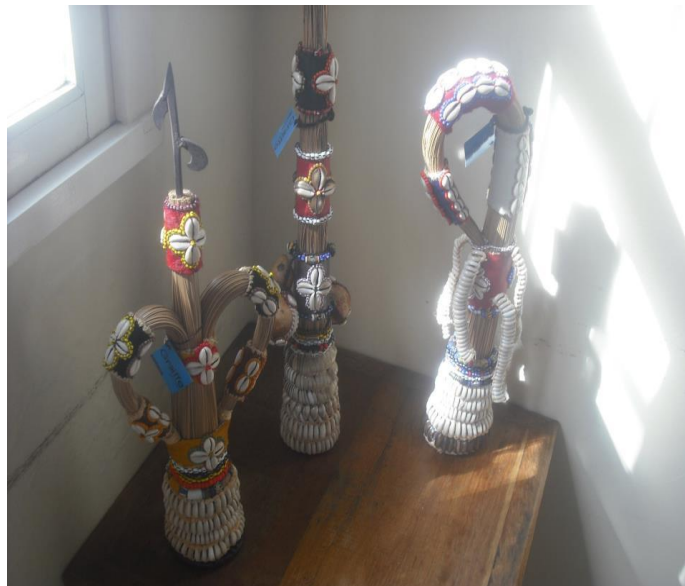


Imagem 2. Greiffe. Arco, Xassará e Íbiri. Esculturas produzidas por técnica mista.

A primeira vez que expôs para um grande público foi em 2004 na exposição “Arte da África”², em que através de um contato de uma cliente do salão onde trabalha (além de artista, Greiffe também trabalha como cabeleireiro no centro da cidade do Rio de Janeiro) que lhe disse que as peças tinham haver com a exposição. Porém, o artista não poderia expor junto com as outras peças, pois a exposição tratava de arte da África e não afro-brasileira. Então, Greiffe procurou por Benjamin, que era supervisor-geral da Livraria da Travessa no CCBB – Rio. Ao conversar com Benjamin e lhe mostrar as peças, que ficou impressionado com as peças, concordou em vender as peças na livraria. Assim, o artista entra no Centro Cultural, não na exposição oficial, mas em um espaço outro, avizinhado e em diálogo com a mostra. De acordo com Greiffe, ao todo, durante a temporada da exposição, que no Rio

² Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB – RJ) e na Casa França-Brasil sob a curadoria de Peter Junge (curador – chefe do Museu Etnográfico de Berlim). Considerada a maior exposição sobre a África realizada no Brasil, levada ao público a diversidade e a beleza produzidas ao longo de séculos no continente africano. Após a temporada no Rio, a mostra passou por São Paulo e Brasília.

durou quatro meses, chegou a vender vinte peças e, até o presente momento, ainda são vendidas na livraria. Com o dinheiro que ganhou, construiu sua casa/estúdio em Rio das Ostras, e mantêm sua outra casa/estúdio em Santa Tereza no Rio.

Outra exposição em que participou com seu trabalho, dessa vez participando diretamente, foi na exposição “Senhores da Terra³”, que ocorreu na Galeria Mestre Vitalino, do Museu de Folclore Edison Cordeiro, em 2011. Nessa exposição, Greiffe expôs os cetros que representam o orixá Obaluaê (Xassará). Além dele, participaram artistas como Cooperativa Abayomi e Junior de Odé.

E no ano de 2013, participou da exposição “Apresenta” na Galeria de Arte Modernista em Santa Teresa no Rio de Janeiro, sob a curadoria de Marco Antonio Teobaldo. A exposição apresentava o trabalho de novos artistas contemporâneos.

Foi através das exposições que apareceram muitas pessoas interessadas no trabalho de Greiffe. Conseqüentemente, algumas de suas peças já se encontram em alguns lugares do país e também fora do país. Um dos países para onde mais vende suas peças, atualmente, é Cuba, mas também se encontram peças em Nova York e alguns lugares da Europa.



Imagem 3. Mestre Didi. Sasara Ati Ado Meji – Xaxará com duas cabeças. Escultura feita por técnica mista.

³ Sob a curadoria de Roberto Conduru, a exposição era o quarto momento de uma série de exposições que teve seu início em 2002. Nessa exposição, como diz o nome, direciona o olhar para os orixás da terra: Obaluaê, Oxumarê, Euá, Nanã, Iroco e Onilé.



Imagem 4. Mestre Didi. Íbiri. Escultura feita por técnica mista.

Uma das grandes influências de Greiffe é o artista Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi, os dois possuem uma grande semelhança no trabalho, pois ambos produzem peças reproduzindo insígnias dos orixás do panteão da terra: Nanã, Obaluaê e Oxumarê, porém segundo o próprio Greiffe, apesar das semelhanças, os trabalhos dos dois possuem diferenças. As peças de Mestre Didi são coladas diferentemente das peças de Greiffe que, são costuradas. Greiffe teve a oportunidade de conhecer Mestre Didi em 2007, mas não teve a oportunidade de conversar longamente com ele, porém, em compensação, Mestre Didi lhe entregou um búzio, que Greiffe ainda guarda até hoje.

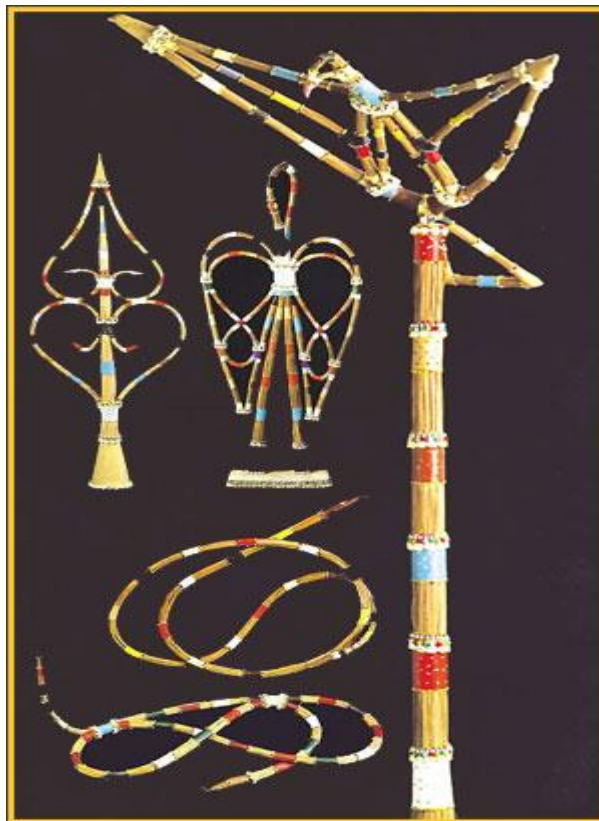


Imagem 5. Mestre Didi. Insígnias dos orixás Nanã, Obalualê e Oxumarê. Escultura feita por técnica mista.

Como podemos observar, o artista tinha como proposta inicial a produção e a venda de objetos religiosos para outras pessoas que compartilham a mesma fé. Entretanto, hoje o trabalho de Greiffe dialoga tanto com o ambiente profano quanto com ambiente religioso. Os objetos que cria podem ser usados como cetros dos orixás, em terreiros; ser exibidos dentro de um museu, em uma exposição; ou mesmo, enfeitar uma estante. Entretanto, sendo um objeto artístico, em espaço profano ou de uso religioso, a obra do artista conta uma história através de sua presença, nesse caso, a história do orixá que corresponde e estará sempre vinculada, dentro ou fora do espaço sagrado.

Capítulo 3 – Os emblemas dos Orixás (Naná, Oxumarê e Omulu)

Nesse capítulo busco analisar os simbolismos dos principais emblemas de orixás produzidos pelo artista Greiffe. Antes de começar a dissertar sobre os emblemas das referidas divindades tratados neste capítulo, primeiramente é preciso entender o universo em que eles se encontram. Portanto, é preciso entender o panteão nagô, visto na vertente de ritual jeje-nagô, tido como legado das religiões sudanesas trazidas para o Brasil pela população negra escravizada, considerado o mais próximo das heranças africanas. (SILVA, págs 65 e 66, 2005)

A estrutura do pensamento do panteão nagô organiza os orixás de acordo com suas personalidades, por sua vez se associa a elementos da natureza, fenômenos meteorológicos, cores, dia da semana, etc. Mas o panteão também se organiza seguindo os princípios que confere ao ritual a estrutura e organização do grupo de culto que reproduz aspectos da família africana.

De acordo com Lépine (2004) esse princípios são: o princípio de senioridade, que regula a hierarquia dos irmãos de idade; o princípio de divisão sexual, em que as entidades femininas cuidam das funções vitais e as masculinas a guerra, caça, indústria e medicina; às mulheres o culto aos orixás e aos homens o culto aos antepassados e o princípio de polaridade, em que divide as divindades em polaridades de esquerda e direita.

Dentro do panteão, as divindades se diferenciam uns dos outros pelo caráter, o que explica o ritual, obrigações e tabus dentro do candomblé.

Essa diferenciação do caráter da totalidade de qualidade dos orixás,

[...] revela que elas se diferenciam umas das outras pelo ponto de vista morfológico, do comportamento sexual, da psicologia propriamente dita, e da agressividade, sendo possível reagrupá-los em classes. Estas classes ou categorias correspondem efetivamente aos quatro elementos tradicionais da natureza: o ar, a água, a terra, o fogo, aos quais, contudo, faz-se necessário acrescentar mais duas categorias que qualificarei de “cultura” representado pelo ferro, e de “natureza” representada pela vegetação e pelos animais selvagens. (LÉPINE, pág 24, 2004)

Mesmo estando associado a algum elemento ou categoria, muitas vezes o mesmo orixá é representado em mais de uma categoria, pois segundo a tese

da autora, o orixá resulta de combinações de várias divindades de diferentes origens (LÉPINE, 2004).

O elemento em que os orixás se encontram explica o seu comportamento que se reflete nos seus filhos, por exemplo: na qualidade em que se encontram os orixás que se associam ao ar, seus filhos se apresentam de maneira frágil e se caracterizam pela castidade, pela espiritualidade, pureza e pela tolerância.

Nesse universo do panteão se organizam os dezesseis orixás da família nagô no Brasil, mas para esse trabalho, falarei apenas dos três orixás mais representados pelo artista Greiffe: Nanã, Oxumarê e Omulu, orixás que pertencentes ao panteão da terra, herança passada a Greiffe por seu avô de santo, cujo orixá era Omulu, que lhe ensinou a fazer as insígnias.

3.1 – Nanã, A figura de uma mãe.

A divindade Nanã, considerada na história do candomblé como a mãe de todos os viventes, tem sua personalidade associada ao elemento água, que está associada à função de maleabilidade, por que vai desfazendo de tudo que é paralisado nos seres vivos. O segundo elemento associado à Nanã é a terra, que se vincula à função de decantação, porque ele livra os seres de seus vícios e os purifica. Ela é associada a esses dois elementos pelo fato de seu ponto de força encontrar-se em lagos e mangues, quando a água se junta a terra forma-se o barro, que absorve toda a negatividade e dá estabilidade a tudo que ficou de positivo. Na tradição de Ifé, o deus Odùduà encontrou essas águas quando criou o mundo, pois Nanã já estava presente antes da sua chegada. (VERGER, 1981).

Em muitas imagens que representam a figura de Nanã, há um fato comum entre elas, Nanã segura o íbiri, seu emblema que lembra a tromba de um elefante (LODY, pág 184, 2003), que ela carrega nos braços como se estivesse carregando uma criança. Isso porque, ela representa a figura materna, o que é explicado em sua lenda sobre a criação dos seres vivos. A referência ao elefante não é de se estranhar, visto que é uma espécie animal que é liderada pela fêmea mais velha. Além disso, é justamente a tromba do

elefante que pega a lama e banha seu corpo, livrando-os de parasitas. O Íbiri torna-se a partir dessa leitura um dado extremamente simbólico, envolto nas referências míticas de Nanã, pois ela é a divindade feminina mais velha. Em seus mitos, lidera as mulheres e é a doadora da lama primordial para a criação da humanidade.

Seu emblema é feito de palmeiras de dendê, com a ponta curvada, que representam os espíritos da terra e dos ancestrais, unidos por couro com sementes e búzios simbolizando a presença de seres humanos no coletivo e seus filhos o carregam nos braços, quando executam sua dança. Ritual ainda presente em seu culto na África.

Na tradição africana, Nanã é referenciada como *Nàná Burúkú* representando o encontro da terra como as águas, isso também tem indício no mito da criação do homem: Quando Oxalá foi encarregado por Olorum de modelar o ser humano tentou diversas maneiras sem obter sucesso, então, Nanã veio ajudá-lo. Com o íbiri tirou lama do fundo do lago e assim Oxalá conseguiu moldar o ser humano.

Ainda na África, segundo Verger (1981), Nanã é cultuada em vários lugares na região dos sudaneses, pois é uma divindade antiga, nascida antes da cultura do ferro, então seu culto se confunde em alguns casos, como em Sapatá, e em outros, como em Savê, ela é cultuada como *Nèné*.

Naná também é considerada uma divindade suprema, por sua participação na criação do homem, é a senhora do nascimento, da vida e da morte, do barro veio o homem e no final, voltará a ser barro. Na Antiga África, acredita-se que Nanã é a regente entre o mundo dos vivos e dos mortos. Vemos outro lado dela, ao mesmo tempo, respeitada e temida pelos orixás, senhora da passagem para o outro lado da existência.

Sua relação direta com o barro é seguida com todo respeito por seus filhos, quando vão lhe fazer oferendas é exigido que no assentamento de Nanã, as oferendas sejam feitas em um vaso de barro vermelho, sendo raramente substituído por louça, também aceita por Nanã. O vermelho é ligado a Nanã porque representa a fertilidade, e como já foi dito Nanã é considerada a mãe de todos os viventes. No assentamento de Nanã também não é permitido o uso de ferro, nem os animais sacrificados a ela podem ser mortos com metal. Isso ocorre provavelmente pela senhoridade histórica dessa divindade,

cultuada antes do domínio do metal, deusa que traz em seu mito e culto referências à época do domínio social do matriarcado.

Mesmo cercada de mistérios, de ser respeitada e temida ao mesmo tempo, é considerada um grande Orixá tendo o domínio sobre as águas e sendo protetora dos seres humanos no seu nascimento e em sua morte.

3.2 – Oxumarê, A imagem da serpente.

Filho de Nanã e irmão mais novo de Omulu e Ossãe, Oxumarê é o orixá que está ligado à riqueza e também ao ciclo da vida, ou seja, está presente na maior parte de nossas vidas. É o orixá arco-íris de funções múltiplas.

No quesito da riqueza, sua presença se revela nas negociações e pagamento de contas, ou seja, em tudo que tenha alguma relação com o dinheiro. É o senhor do ciclo da vida, porque é o responsável pelo movimento harmonioso do universo e do planeta Terra. Então, pela lógica, se Oxumarê for esquecido, será considerado o fim dos tempos. É considerado senhor da vida por ser compreendido como um orixá ambíguo, pois se divide entre a água e a terra. Neste último elemento arquetípico, representa a união dos opostos que proporciona a manutenção da vida e assim fazendo com que ela se perpetue.

O lugar de origem de Oxumarê seria em Mahi no ex-Daomé, onde é chamado pelo nome Dan. Segundo a tradição dos iorubás, contas azuis chamadas de Danni (excremento de serpente) são encontradas sob a terra, onde acreditam que teriam sido evacuadas por serpentes. De acordo com a tradição, seu valor se iguala ao ouro. (VERGER, 1981)

Oxumarê é representado pela figura da cobra, por isso seus filhos quando executam sua dança seguram em cada uma das mãos esculturas de cobras feitas de ferro, o metal que lhe representa. Sua representação em formato de cobra remete ao mito que diz que um dia, ao ser procurado por Olokun, pai de Iemanjá, lhe perguntou como poderia encontrar pedras brilhantes, então, ao pensar, respondeu que se lhe desse seis mil búzios diria como encontrar. Olokun concordou e Oxumarê apontou para o mar e disse que poderia encontrar as pedras nos pontos mais rasos do mar, Olokun ficou tão agradecido, que além dos búzios, lhe deu a habilidade de ser transformar em

serpente e assim tocava com o rabo a terra e com a boca o céu. A partir desse dia, se tornou consultor dos orixás, seu babalaô, sacerdote oracular.

Oxumarê também é representado pela imagem do arco-íris, a beleza da cor, a hipnose da serpente e a felicidade do dinheiro. Essa sua ligação com o arco-íris tem relação com seu nascimento. O mito diz que Nanã após abandonar Omulu, irmão mais velho de Oxumarê, por causa das chagas que tinha no corpo, gerou o orixá após o deus do destino Ihe dizer que geraria outro filho, mas que não ficaria com ela, ele viveria no céu percorrendo o mundo sem parar e ele seria tão belo quanto um arco-íris. Oxumarê é ao mesmo tempo, macho e fêmea, a dupla natureza que aparece nas cores vermelha e azul que cercam o arco-íris (VERGER, 1981). Por isso, ele também é considerado orixá do arco-íris divino, da renovação, pois após um dia de chuva, o arco-íris vem para iluminar e renovar toda a criação, ou seja, tudo de negativo é retirado da vida de alguém Ihe dando a chance de renovação.

Outro mito, contado na África, diz que Oxumarê era explorado por Olofin, rei de Ifé, que Ihe consultava a sorte e não dava nada em troca. Um dia, foi chamado por Olokun, para curar seu filho que sofria de uma doença estranha, Oxumarê curou a criança e voltou para Ifé cheio de presentes, vestido com a mais bela vestimenta azul. Olofin espantado com que viu, ofereceu a Oxumarê presentes e a mais bela vestimenta vermelha, assim se rivalizando em generosidade com Olokun. Agora, rico e respeitado, Oxumarê não imaginava que algo melhor o esperava. Após curar Olodumaré, que sofria da vista, o deus supremo não quis se separar dele, então Oxumarê só desce à terra de tempos em tempos. Nessas ocasiões os humanos se tornam ricos e felizes (VERGER, 1981).

Em outros casos, no candomblé, Oxumarê é representado como aquele que na criação do mundo, na sua forma de serpente percorreu o mundo desenhando os vales e os rios, dando assim a continuidade da vida, fazendo também a conexão entre o mundo sobrenatural, os antepassados e os homens na terra.

3.3 – Omulu: O varredor das doenças.

Omulu, também conhecido pelo nome de Obaluaê, é filho de Nanã, considerado o senhor das pestes, da terra e da transformação. Assim com Nanã, sua presença já é constatada antes da Idade do ferro, tendo até mitos em que falam de batalhas contra Ogum, considerado o orixá do ferro. De acordo com Verger (1981), não se tem certeza de onde seria seu local de origem, mas de acordo com lenda de Ifé, seria no território de Tapá (ou Nupê), pois foi desse lugar que Omulu partiu para o território Mahi, perto de Daomé, ferido e cego, destruindo tudo. Então os mahis, após consultarem um babalawo, o acalmaram lhe oferecendo pipocas. Então Omulu passou a viver ali, não retornando à região de Tapá. Esse orixá tem ligação com *Sanpònná*, deus da varíola e das doenças contagiosas, e seu nome não deve ser pronunciado, considerado um ato perigoso.

Considerado o orixá Curador, cuja denominação tem relação com seu mito, Omulu é filho de Nanã que o abandonou na beira de uma praia, por que quando nasceu seu corpo estava coberto de chagas que lhe dava uma aparência horrenda. Então foi criado por Iemanjá, que o encontrou abandonado o adotou, cuidou das feridas e o fez crescer forte tornando o filho de Nanã um guerreiro, desenvolvendo a arte da caça e da guerra com seus irmãos Ogum e Oxóssi. Em algumas regiões da África, Omulu e Obaluaê são os estágios do mesmo orixá: Obaluaê é a versão mais jovem e o nome significa “Rei Dono da Terra” e Omulu é a versão mais velha, cujo nome significa “Filho do Senhor”, em outras regiões são dois orixás distintos (VERGER, 1981).

Omulu é representado como um homem usando um *filah* (capuz de palha) e segurando seu Xaxará ou Sasará, na África, é chamado de *ilewo*, um feixe de palmeira e enfeitado com búzios. Seu emblema que lembra muito uma espécie de vassoura, pois com ele varrem-se as doenças, por isso é considerado o senhor das pestes e da cura das mesmas. Assim como o Íbiri, cada palha que compõe o cetro de Omulu simboliza um ancestral. Por ser o senhor dono da terra, esta divindade é o senhor que guarda os espíritos de todos os ancestrais em si mesmo, pois os iorubás acreditam que é na terra que os espíritos dos antepassados guardam sua morada. O Xaxará mostra a extensão do domínio e do poder de Omulu, pois ele carrega, simbolicamente,

centenas de ancestrais em sua mão e por meio deles, pode trazer a cura, a morte ou o castigo.

Sua figura é comparada a de um terrível feiticeiro, irmão da morte e ao mesmo tempo, a de um médico, pois também pode proporcionar a cura. Sua presença se faz em nosso organismo regendo nossa saúde, permitindo o funcionamento dos órgãos, principalmente da pele. Também está presente em todos os lugares que estão relacionados à saúde: hospital, casas de saúde entre outros. Omulu é representado com o rosto coberto, pois os seres humanos não podem olhar sua face diretamente, já que ele é considerado o próprio sol e isso poderia prejudicar a visão. Mas também porque sua roupa possui um significado que está diretamente relacionado à vida e a morte. Ambos são mistérios divinos que devem permanecer em segredo.

A figura de Omulu também é considerado o senhor dos cemitérios, pois é o soberano dos mortos. Contudo, divide esse papel com o orixá Iansã, que é a responsável por guiar as almas para o outro lado. Essas qualidades também têm ligação com sua mãe Nanã, pois ela também é considerada uma senhora da morte e da passagem entre mundos.

Sua oferenda favorita é a pipoca, porque representa o seu axé, pois é o senhor da transformação. O milho se transforma em outra coisa quando entra em contato com o calor, assim como o homem infectado pela varíola espera a febre final para transformar-se em ancestral, assim como a semente aparentemente morta espera o calor do sol para germinar.

3.4 – Mestre Didi – A sabedoria da África Ancestral.

Uma das influências mais marcantes na arte de Greiffe está relacionada à arte feita por Mestre Didi, consagrado artista - sacerdote e um dos principais representantes do movimento negro no Brasil. Esse dado fica claro ao observarmos as criações de Greiffe, pois de modo muito similar ao mestre Didi, o artista funde emblemas de orixás distintos, criando assim, obra escultórica que se difere das utilizadas no terreiro, tendo, contudo, as insígnias tradicionais das divindades como referência.

Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, nasceu em 02 de dezembro de 1917, filho de Arsênio dos Santos, alfaiate pertencente à elite baiana, e Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como Mãe Senhora, descendente da família Asipa e trineto de Sra. Marcelina da Silva, uma das fundadoras da primeira casa de tradição nagô na Bahia: *Ilê Ase Aira Intile*, depois *Ilê Iya Nassô*, por sua árvore genealógica, Mestre Didi é o que pode se chamar de *Omo bibí* (bem nascido), pois recebeu dos seus pais uma herança considerada preciosa em todos os sentidos.

Ainda na infância, começou a estabelecer vínculos com a tradição do culto aos egungus. E foi iniciado nesse culto extremamente secreto, mas seu primeiro contato com o culto aos ancestrais aconteceu quando tinha apenas oito anos e foi iniciado no Ilê Olokotun, comunidade terreiro localizada na ilha de Itaparica. Durante toda a sua vida, Mestre Didi foi adquirindo conhecimento, experiência e maturidade na convivência com os mais velhos e sábios líderes do culto aos ancestrais no Brasil, como Tio Marcos, que cultuava o *olorí Egun*, *Baba Olokotun*. Por causa de todo esse conhecimento, Mestre Didi possui o título de Alapini, considerado o título mais alto do culto aos ancestrais no Brasil, pois remete a imagem da árvore ancestral.

Mas sua relação ao culto aos orixás, que levaria para toda vida e influenciaria sua arte começou quando, por ascendência materna, foi conviver em uma das mais antigas casas de culto aos orixás do Brasil, a comunidade terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Creio que vale lembrar que Greiffe foi iniciado em terreiro descendente do Opô Afonjá, o que cria uma relação de “parentesco espiritual” entre ele e Mestre Didi.

Ali, o garoto Deoscoredes, na sua mais tenra idade, conviveu com as mais importantes lideranças religiosas do culto aos orixás. Dentre elas, merecem destaque a senhora Eugenia Ana dos Santos, avó espiritual de Mestre Didi, mais conhecida como Mãe Aninha, a Obá Biyi, [...] fundadora e primeira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá. (SANTOS, pág.60, 2007)

Com o conhecimento adquirido com Mãe Aninha, Mestre Didi expande seus múltiplos trabalhos que incluem livros, esculturas e pesquisas.

O lado artista de Mestre Didi começou a aparecer quando ainda era criança e aprendeu com os mais velhos a compreender e a manipular os objetos e formas que representavam as entidades sagradas, não por

coincidência, foi iniciado no culto ao orixá Obaluayê, que junto com Nanã e Oxumarê, constituem o panteão da Terra, por isso as obras de Mestre Didi possuem uma relação marcada por uma profunda consciência da relação do ser humano com a Terra, uma relação quase que genética. Por esse motivo ele é chamado de sacerdote artista. Sua arte possui um laço bem forte com o culto aos orixás, mas também possui uma liberdade com as expressões artísticas da arte ocidental, o que lhe permite desenvolver obras que, mesmo estando em lugares que não sejam um terreiro, não percam o sentido místico de culto aos orixás.

De forma semelhante a Mestre Didi, Greiffe aprendeu com seu avô como manipular os objetos para se fazer as peças, seguindo o contexto de hierarquia entre os mais velhos e os mais jovens.

Suas obras já foram expostas internacionalmente, como na exposição individual em Nova York em 1986, e nacionalmente, onde participou em sala na XXIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1996.

Assim como Mestre Didi, os orixás mais representados por Greiffe em suas esculturas são os que pertencem ao Panteão da Terra, Nanã, Obaluayê e Oxumarê. É possível ver as semelhanças entre as obras e biografias dos dois artistas. Ambos sacerdotes, criam obras que podem ser utilizadas por quem é iniciado no culto aos orixás e, ao mesmo tempo, expandem por meio de sua criatividade, tais objetos artísticos ao universo profano. A obra dos dois ajudou a levar a espaços até então voltados à produção branca e etnocêntrica uma estética embebida de história cultural tradicional negra profunda.

Capítulo 4 - A venda dos objetos: O consumo da arte afro

A arte que antes se encontrava dentro do terreiro, agora pode ser vista pelos que não fazem parte da religião e não compreendem seu significado. Esses objetos possuem vários significados considerados sagrados, mas que em lugares fora do terreiro podem adquirir outro significado, virando um objeto de consumo profano.

Alguns desses lugares onde podemos encontrar essa arte: centros comerciais voltados para o mercado religioso, lugares públicos como praças e instituições como museus. No caso de Greiffe, hoje em dia, suas peças transitam por esses lugares e ganham reconhecimento pelo que é transmitido para o “consumidor”.

Mesmo que estejam fora de um local sagrado, postas em um ambiente social comum que ainda não se acostumou com sua presença, essa arte, mesmo nesses lugares, dialoga sempre com as suas raízes africanas.

4.1 – O Sagrado no Mercado Religioso

Atualmente, uma grande parte de objetos litúrgicos que está presente no candomblé, é encontrada em lojas ou mercados de artigos religiosos, expostos nas vitrines onde exibem diferentes tipos de estética, técnicas e formas de uso de material.

A história sobre a comercialização da estética africana, hoje tida como arte, vem da virada do século XIX, em que artesãos e comerciantes tiveram papel fundamental para esse desdobramento, na rota de comércio de objetos religiosos entre Lagos e Salvador, que parece ainda existir até nossos dias, “englobando os principais centros comerciais brasileiros e da África ocidental, demonstra uma demanda constante por parte dos cultuadores de orixás no Brasil em consumir objetos e estéticas de fontes africanas” (SILVA, pág 11, 2008)

Hoje, alguns desses centros tornaram-se grandes pontos de encontro do povo-de-santo, assim como ocorre nos comércios africanos, citando como

exemplo o Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro, considerado o maior centro na venda de objetos afro. A produção desses objetos é, geralmente, desempenhada por pessoas que possuem conhecimento na religião, pois sabe as preferências de cada orixá. Mas muitos desses produtos são feitos em série, em pequenas oficinas que substituem o artesão do terreiro, como é o caso das roupas de santo, citadas no primeiro capítulo. Mesmo assim, esses objetos, seja na loja ou feito em série, seguem os princípios básicos da religião, pois

(...) é o sistema religioso que cria a demanda para o sistema produtivo e comercial. Por isso, é comum que muitas ferramentas e emblemas sejam produzidas sob a encomenda seguindo as instruções do pai-de-santo ou até mesmo da própria entidade incorporada (SILVA, pág.12, 2008)

Essa comercialização de objetos litúrgicos mantém ainda suas raízes africanas, mais especialmente ao povo iorubá, segundo Santos (2006), a dinâmica dos iorubás é indissociável em seus mercados, que apesar do comportamento “capitalista”, acreditam que o mercado não está fora da dimensão sagrada. Ou seja, mesmo cometendo um ato de venda e compra o objeto nunca saiu de seu lugar sagrado, pois a loja também possui axé.

Essa conexão de visões entre Brasil e África, nesse quesito de mercado, também se refere ao orixá Exu, considerado a divindade das relações comerciais e das relações de troca, em que assentamentos em sua homenagem são feitos. Essa tradição se mantém até hoje tanto no Brasil, como na África mais especificamente na Nigéria. A relação entre a divindade e o mercado é muito importante, pois,

Sem Exu, sem comunicação, não há venda. Sob os auspícios de Exu, o mercado configura-se como lócus da comunicabilidade, da troca entre os comuns, da partilha de sensibilidades. E também do conflito, da fofoca, da intriga, das novidades da vida alheia, do conhecimento sobre os assuntos cotidianos e dos temas de interesse grupal. Portando, da vida social em suas encenações e operacionalidades, controles e coerções. (SANTOS, pág. 4, 2006).

O cotidiano dos seguidores do candomblé sem os mercados não seria a mesma, pois a demanda dos que consomem os objetos é muito grande. Neles são encontrados o que é necessário para a realização de oferendas aos orixás.

O mercado também possui uma dimensão extremamente necessária para a vida dos que estão iniciando suas vidas na religião, pois sua iniciação no mundo afro-brasileiro começa neste local, porque “nesse âmbito, o conhecimento se torna importante: conhecimento de novos bens, seu valor social e cultural, e como usá-los de maneira adequada” (SANTOS, pág 8, 2006). Nesse sentido, podemos dizer que para os recém-iniciados, a ida ao mercado não representa apenas comprar objetos para sua inicialização, mas também representa um aprendizado sobre os elementos pertinentes a seu sistema religioso, como por exemplo, há o uso corrente das gírias e palavras pertencentes ao universo do povo-de-santo, levando em consideração: “termos na língua yorubá (falada nos terreiros tradicionais da Bahia), e também nas línguas kimbundu (falada nos terreiros de origem Angola) e ewe-fon (falada nos terreiros de origem Jêje e Jejê-Mahi)” (SANTOS, pág. 8, 2006).

Aqui podemos perceber que o mercado oferece não apenas um lugar para se comprar os objetos que são utilizados nos rituais, mas também é um lugar onde podemos mergulhar dentro da cultura do universo afro-brasileiro, assim como um lugar onde os iniciados podem aprender o que é necessário para se viver na religião. Além disso, podemos estabelecer conexões com a cultura vinda da África, por que o mercado mesmo se atualizando com o decorrer das décadas se manteve ligado à cultura africana trazida para o Brasil. O que podemos dizer do mercado, é que diretamente ele é um local onde podemos nos conectar a parte do mundo cultural das comunidades de terreiro.

4.2 – Arte Afro-Brasileira nos Espaços Públicos.

Nos dias atuais, a arte afro-brasileira não se encontra apenas nos terreiros, seja em festas públicas ou nos pejis, essa arte dialoga com o mundo que o cerca, onde o sagrado e o profano se misturam e isso

[...] possibilitou o surgimento de uma arte ou de artistas cujas obras mantêm uma relação de proximidade com os princípios estéticos deste sistema religioso, mas ao mesmo tempo reelaboram essa experiência em termos de uma nova linguagem que em diferentes graus os afastam ou aproximam deste campo religioso. (SILVA, pág. 13, 2008)

Assim, em nossos dias, as obras de alguns artistas que bebem dos elementos pertinentes às religiosidades afro-brasileiras fazem com que símbolos antes vistos somente dentro dos terreiros conquistem outros espaços. Agora, portas de outros lugares se abriram para que essa arte seja mostrada para o mundo.

Antigamente, a arte afro-brasileira era vista como uma vertente artística apenas feita por afro descendentes que eram ligados a religião. Hoje em dia, essa afirmação não é mais generalizada, segundo Conduru (2009): Essa vertente artística não mais unicamente produzida por afro descendentes ligados à religião afro, a cultura afro-brasileira dialoga com o universo que a rodeia, então as portas foram abertas para mesmo quem não segue a religião produzisse sob sua influência.

Alguns desses artistas como Carybé, Hansen Bahia e o próprio Greiffe, produzem arte afro brasileira, reconhecida como tal e possuem ligação com a religião, mas não são afro descendentes. Outros artistas que produzem arte afro-brasileira, são adeptos da religião ou não, e fazem suas obras circularem: Mestre Didi, Ronaldo Rego, Emanuel Araújo, etc. Esses artistas mantêm em suas obras o diálogo com a problemática afro brasileira respondendo assim as questões contemporâneas.

Esses artistas se vinculam com maior ou menor frequência ao mundo afro, atuando em meios variados de acordo com a relativização das mídias na arte na contemporaneidade, focando em questões variadas. A questão religiosa persiste, em obras feitas “de dentro” e “de fora”, “para dentro” e “para fora”: sejam peças litúrgicas que passam a circular em outros universos, sejam obras que abordam a temática religiosa externamente a esse âmbito. (CONDURU, pág 3, 2009)

Outra maneira de se ver a arte afro-brasileira fora do terreiro é quando ela está exposta em espaços públicos em cidades em que a herança do candomblé se faz presente, mas ainda se mantendo a parte sagrada da obra. Quando estão expostas em lugares públicos estão se inserindo “na lógica de publicidade e de exposição, são feitos para serem vistos e posteriormente consumidos” (VELAME, 2009). Ou seja, quando expostos publicamente, viram objetos de consumo para serem vistos e apreciados por um público que pode ou não conhecer as lendas transmitidas pela obra, uma espécie de turismo cultural por dentro do Brasil afro.

A mercantilização da cultura opera uma apropriação e agenciamento do cosmo afro-brasileiro e de suas divindades seculares transformando-as em instrumentos publicitários e fetiches mercadorias para: alimentar a indústria cultural, turística, do entretenimento em virtude do peso que a cultura passou a ter na atualidade da dinâmica do capitalismo de acumulação flexível; nas estratégias de governabilidade do estado local na periferia do capital no âmbito da competitividade global entre as cidades, fornecendo-lhe um produto diferente, singular e “exótico”. (VELAME, pág, 15, 2009)

Um local no Brasil onde isso é mais perceptível é em Salvador, onde nos anos de 1990, houve um resgate de parque e praças por parte do governo ou da iniciativa privada, principalmente onde essas obras estavam expostas, como: o Dique do Tororó onde estão expostas figuras de orixás e o parque de Pituaçu, onde há uma escultura de Mário Cravo representando o orixá Exu. (VELAME, 2009).



Imagem 6: Tati Moreno, Orixás. Escultura feita em renina poliéster.



Imagem 7: Mário Cravo, Exu. Escultura feita em ferro.

Como podemos perceber, a arte afro-brasileira está mais presente no cotidiano brasileiro do que podemos imaginar, seja num lugar onde se pode

comprar objetos para uma celebração ou em um espaço público, cuja obra esteja exposta para ser vista por todos, a questão é que a raiz afro permanece nesses lugares e nessas obras que circulam mantendo uma relação com o universo que a rodeia.

[...] esses objetos, presentes como expressão pública ou privada do sagrado afro-brasileiro ou como ressignificações que artistas anônimos e reconhecidos deles fazem em diferentes graus de diálogo com a estética dos terreiros, revelam em suas formas, cores, materiais, técnicas de produção etc. a forte influência das artes africanas das quais representam heranças vivas, uma divina inspiração permanente. (SILVA, pág 15, 2008)

Nesse contexto, Greiffe contribui expondo seu trabalho para um grande público dentro desses espaços que até então não se permitia a entrada de arte ligada à cultura do candomblé, continuando a tradição de promover essa arte já iniciada por outros artistas.

Conclusão

Como podemos ver, falar sobre arte afro-brasileira não é apenas falar sobre o conceito artístico que se faz presente, mas também falar sobre uma cultura que é cheia de múltiplos significados, sempre ligados a sua ancestralidade e que atualmente dialoga de diferentes modos com o mundo da cultura contemporânea. É falar sobre uma cultura que mesmo com a perseguição histórica e opressão sofrida conseguiu manter muitos de seus elementos tradicionais, o que inclui sua produção de arte sacra. Na atualidade, cada vez mais o interesse de pesquisadores parece se voltar à produção da cultura afro-brasileira, reconhecendo sua riqueza e sua presença em diferentes instâncias de nossa cultura.

Apesar dos preconceitos ainda existentes em relação a tudo que se refira à negritude, os praticantes das religiões afro-brasileiras mantiveram vivas a cultura e a tradição. Graças a isso, alguns de seus membros levaram elementos típicos dessa cultura religiosa para outros campos, fazendo com que outras pessoas conhecessem personagens, imagens e musicalidade pertencentes ao universo afro.

Um desses exemplos é a obra de Greiffe, que ao longo de sua carreira fez seu trabalho desenvolvido primeiramente dentro de terreiro ocupar os espaços reservados até então à produção hegemônica em museus e galerias. Atualmente, o artista possui público de admiradores e suas peças já ultrapassaram a fronteira brasileira. Assim como ele, outros artistas seguem o mesmo caminho, produzindo obras que podem estar em um terreiro, no museu ou em uma estante de uma casa comum. Assim como Greiffe e Mestre Didi, muitos outros artistas fazem com que as peças nascidas ou inspiradas na cultura dos terreiros não percam seu significado e sua influência ancestral, independente do espaço que ocupe.

Mas onde se encaixa o trabalho de um produtor cultural nesse contexto? Acredito que nosso trabalho vai além de apenas apresentar um projeto e colocar uma exposição dentro de um museu ou outro espaço. Assim, com o trabalho de pesquisador, o produtor cultural compreende a construção histórica e o funcionamento de diferentes instâncias da cultura, podendo agir de modo

consciente e crítico sobre o elemento da cultura que faz circular. Dessa maneira, poderá fazer com que de alguma forma outras pessoas possam compreender o que antes para ele mesmo estava velado. Assim, o produtor cultural se torna agente ativo da manutenção da memória social, pois suas ações fazem que tal conhecimento não caia no esquecimento e também seja apreendido criticamente. Pois o que faz circular não se trata apenas de uma escultura ou de quadro na parede, mas também se trata do artista, que através de sua obra, retrata seu cotidiano, sua história, sua cultura e memória.

Falar sobre arte afro-brasileira não é simples. Há muita coisa a ser dita e pesquisada. Mas através do trabalho de artistas como Greiffe, que produz peças que dialogam com o universo cultural do terreiro e consegue realizar de forma pacífica o trânsito entre o sagrado e o profano, o mundo conhece uma riqueza que por muito tempo ficou detida pela opressão branca e cristã. Enfim, graças ao trabalho de artistas como os trabalhados na monografia, a arte afro-brasileira conquista espaços que até então pertenciam a uma elite branca e a uma tradição de arte eurocêntrica.

Referências Bibliográficas

- CONDURU, R. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, 128p.
- _____. Negrume Multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, nº 2, p. 29-44, jul/dez 2009. Disponível em: <<http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/viewFile/48/41>>. Acesso em 29 set. 2012.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- INÁCIO, G. S. et al. *A Religiosidade Afro-Brasileira: O Candomblé*. In: V FÓRUM IDENTIDADES E ALTERIDADES, 2011, Sergipe, I Congresso Nacional Educação e Diversidade, Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: <http://200.17.141.110/forumidentidades/Vforum/textos/Gleiber_Santos_Inacio.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2012.
- KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro-1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LÉPINE, C. *Análise Formal do Panteão Nagô*. In: MARCONDES, C. E. M. de. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004, 260p.
- LODY, R. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras*, Rio de Janeiro: Pallas, 2003, 314p.
- SANTOS, C. H. R. dos. *Consumindo o Candomblé: estudo sobre a comunicação dos objetos dessacralizados e trocas sógnicas na pós-modernidade*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, ago 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/87/87>>.
- SANTOS, R. M. dos. Mestre Didi. A árvore de sabedoria ancestral africana. In: *AGBON: Arte, Beleza e Sabedoria na Ancestral Africana*. Salvador, 2007, 223p. Disponível em: <http://www.cdi.uneb.br/pdfs/educacao/2007/ronaldo_martins_dos_santos.pdf>. Acesso em: 28 set 2012.

SOUZA, R. P. *A estética do candomblé: Fazendo axós, tecendo axé*. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2008/12/ricardo-patricia.pdf>>. Acesso em: 21 nov 2012.

SOUZA, S. J. *Candomblé e Mercado: uma análise do cenário metropolitano de Goiânia*. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. In: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá, v. III, n. 9, jan/2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST7/001%20%20JAILSON%20SILVA.pdf>>. Acesso em: 07 out 2012.

SILVA, R. A. L. *A Arte Afro-Brasileira*. Fragmentos da Cultura, Goiás, n. 2, vol18, mar/abr. 2008. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/view/612>>. Acesso em: 11 jan 2012.

SILVA, V. G. da. *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As Múltiplas Estéticas da Devoção Brasileira*. Debates do NER, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 97 – 113, jan/jun. 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/da/vagner/arteafr.pdf>>. Acesso em: 31 out 2012

_____. *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro - Grupo Summus, 2005. v. 2000. 149 p.

SWEET, James H. *Recriar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770)*. Lisboa: Edições 70, 2003.

PRANDI, R. *O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n52/a15v1852.pdf>>. Acesso em: 04 out 2013.

_____. *Os orixás e a natureza*. Disponível em: <<http://www.aguiadourada.com/pdf/natureza.pdf>>. Acesso em: 04 out 2013.

VELAME, F. M. *Orixás nos espaços públicos de Salvador: Um processo de dessacralização-estetização-espetacularização do patrimônio afro-brasileiro*. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, maio 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19579.pdf>>. Acesso em 26 dez 2012.

VERGER, P. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.

