

NATASHA FERREIRA MARTINS

ARTE NO CANDOMBLÉ

Uma Leitura Feminina das Obras de Neves e Sousa

ORIENTADOR: PROF. DOUTOR PAULO MENDES PINTO

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Lisboa

2022

NATASHA FERREIRA MARTINS

ARTE NO CANDOMBLÉ

Uma Leitura Feminina das Obras de Neves e Sousa

Dissertação defendida em provas públicas para obtenção do Grau de Mestre no Curso de Mestrado em Ciência das Religiões, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 18/04/2022, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.o: 69/2022 de 15 de Março de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor José Brissos-Lino

Arguente: Prof^a Doutora Sandra Célia Coelho da Silva (UNEB)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Mendes Pinto

Vogais: Prof^a. Doutora Lidice Meyer

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Lisboa

2022

Resumo

Este trabalho tem como finalidade dialogar sobre a performance ritual do Candomblé a partir das experiências corporais de mulheres que integram a religião. Como fio condutor da narrativa elaborada, foram usadas obras do artista e etnógrafo português Neves e Sousa, consideradas aqui como iconografias históricas. Para o Candomblé, a arte é o meio por onde as memórias são passadas, sendo também, a chave essencial de todo ritual para atrair e manifestar o sagrado, que nesta cosmovisão, são reconhecidos como Orixás. Entre todos os elementos artísticos que compõem o Candomblé, tais como dança, teatro, música, ornamentária, vestimenta, gastronomia e outros, o destaque está no corpo, pois é ele quem manipula os saberes e recebe seus deuses. Assim, sendo esta uma religião tradicionalmente matrifocal, percebeu-se na literatura a necessidade de abordar as experiências corporais e místicas, que partissem de olhares propriamente femininos. A proposta levantada não almeja concluir, mas sim abrir espaços para reflexões sobre como no universo de terreiro, arte e religião mesclam-se e desenvolvem-se junto dos movimentos sociopolíticos brasileiros ao longo do tempo.

Performance Ritual, Candomblé, Arte, Feminino, Corporalidade.

Abstract

This work aims to discuss the ritual performance of Candomblé from the bodily experiences of women who are part of the religion. As a guiding thread for the elaborated narrative, works by the Portuguese artist and ethnographer Neves e Sousa were used, considered here as historical iconographies. For Candomblé, art is the means through which memories are passed, being also the essential key of every ritual to attract and manifest the sacred, which in this cosmovision, are recognized as Orixás. Among all the artistic elements that make up Candomblé, such as dance, acting, music, ornaments, clothing, gastronomy and others, the highlight is on the body, as it is the body that manipulates knowledge and receives its gods. Thus, as this is a traditionally matrifocal religion, the need to address bodily and mystical experiences, which departed from properly feminine gazes, was perceived in the literature. The proposal raised does not aim to conclude, but make room for reflections on how, in the terreiro's universe, art and religion mix and develop together with Brazilian sociopolitical movements over time.

Performance Ritual, Candomblé, Art, Feminine, Corporality.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, meus amigos e a vida por me oportunizar concluir esta Obra. Ainda que em épocas difíceis de pandemia, encontrei na pesquisa, na arte e na escrita formas de nutrir minha sanidade, e por isso de alguma maneira também agradeço a estas que os mais antigos chamavam de Musas.

Um asé especial a meu professor e "padrinho" lusitano Paulo Mendes Pinto, com quem desde sempre pude contar e de alguma maneira confortar o coração distante de um abraço paterno.

Também, peço desculpas a minha filha Sara Yewá por tantas faltas neste período. Obrigada por ser tão compreensiva e doce.

Dedico esta Obra às mulheres que a revelaram, pois foram elas que irrigaram a teoria de sentido.

Esta dissertação foi realizada integrada e com o apoio financeiro do projeto «Inventário da Coleção Neves e Sousa» da área de Ciência das Religiões da Universidade Lusófona, com financiamento da Câmara Municipal de Oeiras.

"Sou parte de tudo que encontrei", Alfred Tennyson.

*Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho
Ou o chocalho é que mexe com ela?*

Filha de Ogum com Oya, Clara Nunes. Letra de Chico Buarque.

LISTA DE GRÁFICOS

QUADRO 1 - Sistema hierárquico de um terreiro de Candomblé.....	11
QUADRO 2 - Componentes artísticos na performance ritual do Candomblé.....	23

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Nanã.....	30
FIGURA 2 - Dona Kalú.....	33
FIGURA 3 - Dona Kalú em Tela.....	34
FIGURA 4 - Nome de Iaô.....	36
FIGURA 5 - Roda do Xirê.....	42
FIGURA 6 - Casa de Simplicia.....	45
FIGURA 7 - Roda do Mundo.....	46
FIGURA 8 - Yemanjá?.....	49
FIGURA 9 - Cortejo de Iabá.....	51
FIGURA 10 - Bayani.....	52
FIGURA 11 - Festa de Orixá.....	54
FIGURA 12 - Fazer a Festa.....	55
FIGURA 13 - O Gantois.....	57
FIGURA 14 - Obrigação de Yemanjá.....	58
FIGURA 15 - Festa de Yemanjá.....	59
FIGURA 16 - O Tambor.....	60
FIGURA 17 - Adobá.....	63
FIGURA 18 - Festa de Oxalá.....	64
FIGURA 19 - Festa de Oxalá 2.....	65
FIGURA 20 - Festa de Oxalá 3.....	66
FIGURA 21 - Festa de Oxalá 4.....	67
FIGURA 22 - Brasil.....	68

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
METODOLOGIA	10
DESENVOLVIMENTO	12
1.1 Neves e Sousa	13
1.2 A Arte de Neves como Iconografia Histórica	15
1.3 A Religiosidade da Arte	18
O CANDOMBLÉ COMO ARTE	21
AS OBRAS AOS OLHOS DAS MULHERES DE CANDOMBLÉ	28
3.1 Nanã	30
3.2 Dona Kalú	33
3.3 Nome de Iaô	36
3.4 Roda do Xirê	42
3.5 Casa de Simplicia	44
3.6 Roda do Mundo	46
3.7 Yemanjá?	48
3.8 Cortejo de Iabá	50
3.9 Bayani	52
3.10 Festa de Orixá	54
3.11 Fazer a Festa	55
3.12 O Gantois	57
3.13 Obrigação de Yemanjá	58
3.14 O Tambor	60
3.15 Adobá	62
3.16 Festa de Oxalá	64
3.17 O Brasil	68
CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

Albano Silvino Gama de Carvalho das Neves e Sousa é um artista português, nascido no município de Matosinhos, no ano de 1921. Viveu grande parte de sua vida em Angola, onde trabalhou com registros etnográficos para o museu do país. Diante da independência angolana, acaba por se mudar para o Brasil, Bahia, na cidade de Salvador. As obras que são objeto de estudo do presente artigo foram concebidas em território brasileiro entre 1965 e 1990. (Cosme, 2016)

Foram usadas, como categoria de seleção, as peças com a temática de uma das religiões brasileiras mais significativas: o Candomblé. Segundo Silva (2021), uma das origens linguística da palavra Candomblé viria do kikongo e significa “costume do povo negro”. Denomina-se assim o Candomblé como um conjunto de tradições oriundas da África, que durante o período escravocrata, organizam-se em novos modelos. Portanto, é incorreto compreender o Candomblé como uma estrutura padronizada e não alterável, pois os diferentes tipos de Candomblé, ao exemplo do Jeje¹ e do Nagô², possuem particularidades litúrgicas significativas.

As obras de Neves correspondem ao universo Nagô, que por sua vez é o mais popularmente conhecido. Quanto à narrativa do trabalho, optou-se por desenvolvê-la a partir de análises vindas de mulheres que vivenciam a religião.

O universo do Candomblé acontece no terreiro, neste local sagrado, onde rituais ocorrem, e por onde a liturgia típica de sua cultura se desenvolve. As plantas cultivadas, os animais criados, os objetos, os alimentos preparados, todos estes são peças de um quebra-cabeça cosmológico, gerando assim, um ambiente à parte do mundo cotidiano, por onde os adeptos vivenciam e exploram o divino, integrando-se a ele.

“Terreiro é o nome que se dá ao templo de candomblé e de outras religiões afro-brasileiras. Nos primeiros tempos, os rituais eram celebrados no quintal de alguma edificação urbana ou numa roça afastada, isto é, no terreiro, ao ar livre. Depois, passou-se a construir um barracão coberto de sapê onde se realizavam as danças sagradas, cômodos para abrigar os altares dos orixás e a clausura, onde se fazem as iniciações secretas. Esse conjunto é chamado ainda hoje de terreiro. O local das danças cerimoniais, do mesmo modo, é denominado barracão, embora seja agora um salão de alvenaria, como as demais dependências. Em iorubá, uma das línguas rituais do candomblé, o templo ou terreiro é chamado de *ilê axé*”. (Prandi, 2009, p. 47)

¹ Junção dos grupos étnicos fom, jeje, fante, mina e axante. Seguem a mitologia fom.

² Também chamados de iorubás, são um grupo étnico-linguístico que segue mitologia e a língua iorubá.

Tratar-se-á do conceito Performance Ritual, bastante difundido pelo antropólogo Victor Witter Turner. Sua perspectiva sobre a estrutura do ritual é largamente citada dentro do campo das ciências sociais, sendo bastante importante para os estudos de religiões. A palavra performance, do francês antigo *parfournir*, significa completar ou realizar inteiramente. Assim como sustenta Turner (1969), a palavra fala justamente sobre o momento da expressão, sendo indispensável no âmbito do Candomblé para que a experiência mística se dê por completa.

As religiões de matriz africana desenvolvem-se em território brasileiro com alguns traços característicos, entre eles a necessidade de preservar suas identidades culturais e individuais em meio ao processo escravocrata e colonial. Explica Silva (2010, p. 45) : “Os laços até então inexistentes foram sendo criados como forma de estratégia para suportar a dura vida que se impunha”.

A performance artística elaborada em ambiente religioso exprime esse ímpeto de fuga e encontro. Martins (2003, p. 71), sobre as performances rituais de religiões afro-brasileiras, completa: "(...) buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda."

A Iconografia pictórica histórica é considerada fonte de pesquisa, sendo uma ferramenta para trabalhos na área da Antropologia, Sociologia e História. Entretanto, este campo é ainda pouco explorado junto do universo acadêmico da Ciência das Religiões. Uma abordagem na perspectiva do fenômeno religioso em ilustrações que retratam o espaço ritual cria novos caminhos para o estudo sobre as religiosidades e seus elementos.

Materiais de pesquisadores como Roger Bastide, sociólogo francês que estudou as religiões de matriz africana no Brasil em uma perspectiva não eurocêntrica; Pierre Verger, fotógrafo, etnógrafo e criador da fundação de estudos afro-americanos, a qual leva seu nome; Reginaldo Prandi, sociólogo e mitologista, são referência para estudos sobre Candomblé, sendo mencionados em grande parte das obras utilizadas para construção da presente pesquisa. Ainda que também os utilizando e dando-lhes devidas honrarias pelos trabalhos desenvolvidos, é notória a falta de vozes femininas como referências de uma religião tradicionalmente matrilinear. Pesquisadoras mais contemporâneas, mesmo que não tão

conhecidas, merecem, portanto, um espaço de destaque, pois só assim é possível fomentar saberes próprios de mulheres que vivenciam o Candomblé. Destacam-se Ruth Landes, antropóloga que escreveu o livro *Cidade das Mulheres*, sobre a matrifocalidade do Candomblé da Bahia; Diana Taylor referência na área de performance ritual; Daniela Beny Polito Moraes antropóloga, educadora e artista voltada para o teatro e o Candomblé.

Unindo os registros iconográficos de Neves ao valor artístico do Candomblé, dá-se abertura ao que Amin (2018) chama de “performance litúrgica”. Conceito este que, dentro dos estudos de religiões luso-afro-brasileiras, ocupa relevante função, pois historicamente muitos vácuos foram sendo deixados, possibilitando assim, resgates e leituras críticas sobre o tema. Esta dissertação fundamentou-se em sustentar um amplo olhar à arte, desmembrando seus componentes dentro do ambiente de Candomblé e tendo como guia as experiências femininas.

METODOLOGIA

A primeira etapa da pesquisa buscou selecionar as imagens que foram usadas como fontes e registrá-las digitalmente. Depois, percebeu-se a necessidade de, uma vez vistas com valor de registro histórico, procurar identificar sobre a veracidade dos registros pictográficos de Neves. Neste estágio foram realizadas entrevistas por meio de e-mail com o filho do artista e também, pelo aplicativo Whatsapp com os Candomblés da Sociedade São Jorge do Gantois (Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê), Casa de Oxumarê (Ilê Òsùmàrè Aràkà Àsè Ògòdó) e Centro Cruz Santa do Axé do Opó Afonjá (Ilê Axé Opó Afonjá). Tais contatos permitiram cruciais verificações quanto às confirmações desta pesquisa.

Constatou-se a quase inexistência de mulheres de Candomblé como autoras, e isso é um dado a ser destacado, pois revela um fenômeno social das mulheres nas religiões, mesmo tratando-se de uma religião criada sobretudo por mulheres e sistematizada, geralmente, como matrilinear³. Desta maneira, dirigiu-se a construir a partir do olhar de mulheres do Candomblé a narrativa aqui utilizada. Foram realizadas quatro entrevistas, onde as obras foram mostradas a uma Ialorixá, uma Ekedí, uma Iaô e uma Abiã, sendo esta última uma mulher transexual⁴.

³ Em espaços religiosos tradicionais a matrilinearidade se mantém, porém nos tempos atuais é possível encontrar locais onde a liderança é masculina. Todavia é fundamental o papel e a importância da mulher para execução dos rituais.

⁴ A abordagem inclusiva quanto às escolhas de gênero, também foi percebida como fundamental, uma vez que no Candomblé ainda há fortes discussões sobre as possíveis adaptações de suas ritualísticas. Além disso, a

Por suas experiências particulares, como também por estarem em níveis diferentes dentro do caminho iniciático do Candomblé, uma vez que: Abiã é aquela que vive a religião, porém sem ter passado pelo ritual iniciático; Iaô é quem passa pelo ritual iniciático, aquela que “fez o santo”; Ialorixá, também chamada mãe de santo, é a sacerdotisa responsável por um centro religioso e Ekedji é aquela que cuida dos Orixás, mas com funções específicas ao cargo, as entrevistadas colaboraram com a pesquisa com olhares distintos e complementares. Seguindo o modelo de Burke (2004) para análise das imagens, as entrevistadas tiveram total liberdade para descrevê-las, destacar simbologias e contar histórias a partir de suas vivências no ambiente ritual.



Gráfico 1. Sistema hierárquico de um terreiro de Candomblé. Fonte: elaborado pela autora.

Na outra etapa da elaboração do presente trabalho, foram utilizadas investigações em artigos acadêmicos nos bancos do LILACS, Google Scholar e Scielo, bem como, em livros de autoria do artista analisado e de entrevistas. A primeira entrevista foi realizada em 18 de abril de 2021, com a Ekedji V. da Rosa (Casa de Oxumarê), seguida da Iaô N. Silva (Casa de Oxumarê), no dia 18 de maio de 2021, Ialorixá M. Onira (Ilê Axé Opó Afonjá), no dia 19 de

religião é tradicionalmente reconhecida como acolhedora das minorias, porém as questões de gênero continuam sendo tabu em grande parte dos terreiros. (Soares & Ferreira, 2021)

maio de 2021 e da Abiã C. João (Gantois) no dia 20 de maio de 2021. Tendo como objetivo central desta pesquisa abordar as experiências corporais e místicas registradas por Albano de Neves e Sousa, que partissem de olhares propriamente femininos. Almeja-se com isso relevar também, como os componentes artísticos se integram no ambiente de terreiro.

1. DESENVOLVIMENTO

A performance ritual funciona, sugere Taylor (2013), como "atos de transferência vital, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social". No campo de análise do fenômeno religioso, pensar o ritual e a religião como uma obra a ser elaborada, permite ampliar as formas de compreensão sobre como a religiosidade é praticada. O olhar voltado para a arte requer sensibilidade, e não distante está a sensibilidade para observar a religião na perspectiva de quem a vive.

Portanto, pesquisar sobre performance no âmbito religioso, por meio de uma lente metodológica, também funciona como um estudo epistemológico, pois amplifica consigo, as especificidades históricas, culturais, filosóficas e religiosas de cada grupo. Carvalho (2015, p.36) diz: "O que marca e mantém a identidade de cada cultura são as lembranças, as informações ou ideias que ficaram retidas e conservadas e que são inesquecíveis dentro de um grupo.", memórias estas, no Candomblé, preservadas pela performance.

Cabe ressaltar que todos os rituais que ocorrem no ambiente de terreiro são elaborados através de um mito. É a mitologia iorubá, quando a abordagem se refere aos Orixás, que dá legitimidade e direção para todas as etapas ritualísticas. Sendo assim, qualquer performance do Candomblé é costurada por sua fundamental narrativa mitológica.

Taylor (2013) reforça, entretanto, que uma pintura ou desenho não podem ser considerados uma performance de um ritual. Embora seja um meio, a autora diz representar "parte do repertório". A performance se desenvolve "ao vivo", logo, por mais fiel que possa ser o registro iconográfico, a totalidade de uma performance ritual, excede a suas capacidades da transcrição.

As obras selecionadas para compor este trabalho vieram, em sua maioria, a partir do acervo Neves e Sousa disponibilizado pela Livraria - Galeria Municipal Verney de Oeiras, Lisboa, Portugal. Do total de 18 ilustrações, apenas uma, a qual deu-se o nome de Cortejo da

Iabá, foi encontrada por meio de pesquisa em páginas digitais, uma vez que o quadro encontrava-se anunciado para leilão. Além da concentração de grande parte das obras do pintor, a galeria portuguesa também possui alguns de seus objetos pessoais, como sua última paleta e cavalete.

Após a morte do artista, o local recebeu seus quadros, cadernos de estudo e outros objetos como doação da viúva de Albano, dona Luísa Neves e Sousa. Atualmente, as pesquisas sobre o pintor contam com o apoio da Embaixada da República de Angola em Portugal e da Câmara Municipal de Oeiras.

1.1 Neves e Sousa

Em virtude da dificuldade em encontrar materiais sobre a biografia de Albano Silvino Gama de Carvalho das Neves e Sousa, na data de 28 de novembro de 2020, via e-mail, entrevistou-se José Neves e Sousa, filho do pintor. Este contato foi crucial para obter melhores informações sobre o artista.

José relembra que a paixão do pai pela arte surgiu quando Neves ainda era criança, provavelmente influenciado pela avó do entrevistado, Haydé Mercedes Gama de Carvalho das Neves e Sousa, mãe de Neves, que também era pintora. Relata que, aproximadamente na década de 1930 com a morte do avô paterno, o pai teria ido viver em Luanda, capital da Angola, onde recebeu novas vivências com a arte e pôde participar de sua primeira exposição como pintor.

Albano cursou Belas Artes em Luanda e trabalhou para o Museu de Angola com a função de registrar etnograficamente os povos originários de diferentes localidades no país. Neves e Sousa possuía gosto especial por retratar em suas obras imagens de mulheres, cenas de rituais e naturezas.

José surpreende ao mencionar a amizade do pai com o escritor brasileiro Jorge Amado que, curiosamente, é autor da primeira lei de liberdade religiosa no Brasil. A emenda de número 3218 da Liberdade de Culto Religioso de 1946 foi um marco de extrema importância para todas as religiões brasileiras, mas em especial ao Candomblé, por tratar-se, até os tempos atuais, infelizmente, segundo Silva (2018), da religião que mais sofre intolerância religiosa no país. Johnson (2020) reconhece ainda, que mesmo diante de legislações a seu favor, o Candomblé nunca esteve livre de interferência e repressão policial até os anos 70. Vale

ressaltar que antes do ano de 1891, quando ocorreu a primeira constituição republicana brasileira, "o catolicismo era a religião oficial do Estado e a única tolerada". (Prandi, 2009, p. 50)

Sobre a identidade religiosa de Neves, José relata que o pai nunca foi religioso e não possuía afeição especial por nenhuma vertente religiosa. Ele escreve “sempre o tive como alguém que respeitava todas as religiões sem nunca ter professado alguma. Entrava com o mesmo respeito e admiração numa mesquita como em qualquer igreja cristã ou num terreiro de candomblé.”. Narra que, certa vez, viajou com o pai para o Brasil e, em uma visita aos terreiros, teve a oportunidade de conhecer Mãe Menininha do Gantois⁵. José ressalta que suas passagens nos centros religiosos não eram de cunho ritual, mas participavam dos rituais para “apanhar imagens”. Finaliza sua narrativa confirmando que no Brasil existem obras de seu pai ainda não catalogadas, frutos de vendas que Albano realizava durante suas viagens ao país e posteriormente, quando passou a viver em Salvador, Bahia, onde passou seus últimos anos de vida, falecendo no dia 11 de maio de 1995

A mudança de Neves para o Brasil, em 1975, ocorreu pelo quadro político de Luanda no período. Junto da independência angolana, muitos estrangeiros que residiam no local precisaram retirar-se do país. Albano e sua família escolhem a Bahia como seu novo lar.

"A capital bahiana não foi escolhida por acaso. Cidade onde outros angolanos do mesmo período já se tinham radicado, facilitando a adaptação, mas também pelos vestígios de um passado histórico em muitos pontos comum, em que, para um pintor iconográfico, Luanda se repetia nos seus habitantes de todas as cores, nas ruas e praças(...)" (Cosme, 2016, p. 340)

Apesar de carregar em suas obras um olhar de um não iniciado no Candomblé, especialmente quanto ao âmbito ritualístico, Neves transcreve a cultura afro-brasileira e a imagem dos negros de maneira a exaltar aspectos pouco explorados por outros pintores do período, como a realeza, beleza e expressão corporal. Talvez, suas experiências anteriores com etnografismo em território africano, principalmente em Angola, onde encontramos muitas das raízes culturais desenvolvidas no Candomblé, possam ter, de alguma maneira, aprimorado sua visão sobre o universo cosmológico dos terreiros.

⁵ Falecida em 13 de Agosto de 1986. É uma das personalidades mais importantes na história do Candomblé, atualmente suas memórias podem ser encontradas no Memorial de Mãe Menininha, Bahia, Brasil.

1.2 A Arte de Neves como Iconografia Histórica

Viera (2017, p. 73) diz que se entende “por fonte histórica todo e qualquer tipo de material que possa remeter e testemunhar o passado, podendo ser expressas por diferentes tipos de registro”. Seguindo esta linha de pensamento, as obras de Neves e Sousa são, portanto, consideradas iconografias pictóricas históricas.

“Por ser um elemento de narrativa do passado, a Iconografia Pictórica Histórica, almeja por meio da estética, conduzir a uma memória de interpretação do acontecimento ou fato representado, sendo a pintura histórica, enquanto Iconografia Pictórica Histórica, capaz de relembrar fatos passados, mobilizar lembranças, recuperar períodos, trazer o passado tornando-o presente, atribuindo sentidos para o ser humano.” (Vieira, 2017, P. 79)

O Candomblé é uma religião que sempre buscou preservar, até mesmo como registro histórico e cultural, sua liturgia nos maiores detalhes. Uma vez que, na maioria dos espaços religiosos, fontes escritas são afastadas do ambiente de terreiro, vídeos e fotos são banidos, as pinturas feitas no século passado possibilitam uma análise maior sobre mudanças e permanências.

“As imagens em geral acabam sendo criadas com uma finalidade, tendo uma expressão própria, que necessitam de um tratamento próprio, a fim de que transmitam o que elas não expressam declaradamente, mas que se pode ler a partir de aspectos específicos dessa linguagem, seus códigos e como são utilizados pelo artista, criando uma obra única, singular, que pode ser revelada em uma investigação mais aprofundada. Em outras palavras, uma imagem necessita de uma leitura detalhada de natureza artística e histórica; o leitor da obra deve compreender e ter o conhecimento dos seus códigos, para que construa sentidos interpretativos devendo, para isto, estudar a obra com o olhar a partir da escola de criação do autor, aspectos como cor, luminosidade, planos, profundidade, elementos da cena, tempo, intencionalidade, informações, representatividade, personagens, espaço, momento de produção, sociedade, interesses, motivação da produção da obra, entre outros.” (Viera, 2017, P. 76-77)

Roiz e Fonseca (2006) ressaltam a obrigação por parte dos pesquisadores em realizar uma análise crítica das peças artísticas em desenho ou fotografia, pois estas são primeiramente um recorte do autor e podem ou não ter sofrido influência pessoal. Há ainda, segundo os autores, uma problemática particular às ilustrações, pois “os pintores podem caminhar do real para o ideal, ou seja, expressar na tela aquilo que idealizavam”. (Roiz e Fonseca, 2006, p. 318)

Diante da necessidade de comprovar a veracidade das imagens reproduzidas por Neves, foi feito contato via Whatsapp com os dirigentes das casas, que aparecem em suas obras. Em algumas, o artista não menciona o nome do terreiro, mas dá detalhes que possibilitam o encontro do local, a exemplo de uma das gravuras em que Neves descreve como sendo “Casa de Mãe Simplicia”. Ao pesquisar na internet o nome das mães de santo do período, encontrou-se Mãe Simplicia de Ogum, ou Simpliciana da Encarnação, conduzindo assim, por meio de tal identificação, à casa onde a Iabá era líder, O Ilê Axé Oxumarê.

As obras foram enviadas para o corpo administrativo e membros antigos do terreiro, que puderam confirmar os elementos da pintura. Com destaque às figuras de número 2 e 3, que ilustram uma senhora, identificada como Dona Kalu. Segundo o corpo sacerdotal da Casa de Oxumarê, Dona Kalu foi o que internamente chamam de “mãe cuidadora”, ou “mãe criadeira”, durante o processo de iniciação que Neves registra no local. Na sequência deste artigo, ao analisar as obras individualmente, irá se discorrer mais profundamente sobre Dona Kalu e sua função dentro do corpo ritual. Vieira (2017) explica a importância de pinturas consideradas históricas:

"Para que seja histórica, ela deve estar relacionada a uma sociedade e uma determinada época, explicitando um sentido e um significado para a história. Nesta ótica, toda pintura é histórica em si, mas nem toda a pintura representa um conteúdo especificamente histórico e tem efeito continuado sobre a cultura de uma sociedade" (Vieira, 2017, P .78-79)

Logo, dentro da visão de Vieira (2017), as obras de Neves são consideradas pinturas históricas, uma vez que possuem significado para a história e registram momentos, cultura, sociedade e fenômeno religioso. Roiz e Fonseca (2006, p.317) complementam sobre a importância do uso de imagens para investigações: “A contribuição das imagens no trabalho de reconstrução das culturas materiais do passado e das facetas mais corriqueiras do cotidiano das pessoas é irrefutável”. E completa Vieira (2017):

“Se for observada com o olhar que precisa para as descobertas, ela pode se tornar evidência, uma vez que permite investigar o que cada ponto está representado e o que não se pode enxergar num primeiro momento, mas que está expresso para responder perguntas em torno da representação de uma sociedade.” (Vieira, 2017, P .77-78)

O passado de Neves em Angola, enquanto funcionário público do país, registrando iconograficamente os povos originários, sugestiona ter lhe ajudado a construir esse cuidado

quanto à validade de uma pintura histórica. Sabe-se que os espaços de Candomblé tendem a manter-se sem muita mudança, seja pela dificuldade ritualística que algumas alterações acarretam, seja por um meio de preservação. Tal fato também foi observado ao comparar as ilustrações de Neves com imagens atuais dos terreiros, pois estes se mantêm quase sem nenhuma mudança estrutural.

Segundo relatos do filho de Albano e considerando-se os locais onde esteve, o artista participava de rituais abertos, que durante seu desenrolar, eram fielmente desenhados em papel. Vieira (2017) ressalta que "uma representação sem relação com a experiência" acaba por não ter "valor para o conhecimento histórico". Compreende-se, portanto, que a vivência do artista nos espaços religiosos durante um ritual permite percepções e sensibilidades que não são induzidas isoladamente pelo visual, mas pelo som, aroma, relações sociais, comportamentos, dança e outros.

Vieira (2017) destaca ainda, a importância dos lapsos temporais para construção de uma boa obra etnográfica. O autor defende ser melhor quando o artista desenvolve suas percepções, registrando-as logo que as experiencia, pois isso reduz os vieses quanto à veracidade da imagem. O que também se verificou nos hábitos de Neves e Sousa, é que levava um caderno e lápis para os rituais, rabiscava e tomava nota dos elementos de maior importância, como a cor das vestimentas, e posteriormente realizava os acabamentos da imagem.

Dentro de uma análise antropológica sustentada por Peirano (2006), etnografias de rituais fornecem instrumentos para acessar visões de mundo, cosmologias, típicas de um grupo. Sobre as formas de compreensão de mundo, completam Cavalcanti & Vasconcelos, (2009):

"Na contemporaneidade, a arte sofre modificações por conta do tempo e do espaço em que é encontrada. Antigos valores são agregados e formam uma unicidade, em uma aparente teia que se tece pelo acréscimo de valores próprios do momento, do subjetivo, como fruto de uma pressão de mundo." (Cavalcanti & Vasconcelos, 2009, p.117)

Pensar na obra de arte como algo imutável de interpretações seria não considerar as mudanças de mundo e do próprio artista ao longo de sua existência. Portanto, seria natural encontrar nos registros de Neves detalhes que apontam para possíveis mudanças no espaço ritual do Candomblé. Tais obras, com seu valor histórico, possibilitam aos pesquisadores

avaliar permanências e rupturas na religião, e também, sobre como seus adeptos a vivenciam. Junto disso, é preciso um olhar atento às percepções de Albano, pois sua representação artística da religião do outro, mesmo que muito fiel ao universo registrado, pode ignorar detalhes importantes para aquela cosmologia, como pode também irrigar as gravuras com interpretações naturais a um não adepto do Candomblé.

Portanto, ao dissecar as obras de Neves, optou-se pelo uso da perspectiva defendida pelo historiador inglês Peter Burke (2004), na obra "Testemunha Ocular". Para Burke, as imagens devem ser interrogadas como testemunhas em um julgamento, explorando novas questões e inspirando reflexões.

Burke (2004) conclui ao final de sua obra que não existe modelo único de como interpretar imagens, pois isso seria como ir contra a arte e a liberdade que ela se propõe a oferecer. Diz ainda que "é muito mais fácil generalizar sobre como não ler imagens, e as armadilhas que aguardam nossos enfoques". Para o autor, cada pesquisador com bagagens pertinentes a sua área de estudo irá fazer uso das iconografias dentro do método que melhor possa auxiliá-lo.

Ainda que as obras possam ser utilizadas como elemento a fim de concluir uma linha de pensamento ou comprová-lo, a abordagem selecionada para a presente pesquisa vai no sentido oposto. Caminho este por onde a arte revela e deixa-se revelar.

1.3 A Religiosidade da Arte

A palavra arte deriva do latim *ars*, que significa habilidade e/ou técnica. Originalmente o termo não tratava da obra concluída em si, mas do seu processo de construção. Cavalcanti e Vasconcelos (2009, p. 115) descrevem arte como "um processo que utilizava determinados conhecimentos para executar habilidades". De acordo com essa ideia, que vai de encontro com outros pensamentos antigos, ao exemplo do antigo Egito e da filosofia platônica, a arte não deve ser analisada apenas por sua estrutura final, mas sim, por todas as etapas que possibilitam sua existência. Ozor *et al.*, (2017) corroboram com tal pensamento, ao ressaltar que a construção da performance ritual como peça artística possui propósito e método muito bem elaborados, onde a ação é detalhadamente cuidada.

Os artistas retratam as diferentes faces do mundo, a partir do meio social que estão inseridos, não apenas para expressar uma ideia, mas também para abrir espaços de questionamentos. Direta ou indiretamente, elementos espirituais e místicos estão presentes nas obras de arte, seja por crenças pessoais e bagagem psicossocial do artista, seja por reflexo de valores socioculturais do tempo e local da produção. Peirano (2006) diz que uma obra de arte de uma peça ritual irá transmitir “visões de mundo dominantes ou conflitantes” de grupos sociais específicos.

"Nesse sentido, a arte seria um instrumento de interação entre o ser humano e a sociedade, teria evidentemente uma característica de religiosidade e de moral. Como reflexo dos costumes e características da sociedade em que é produzida, a arte varia de formas e expressões, de acordo com o tempo e o espaço." (Cavalcanti & Vasconcelos, 2009, p. 113)

Obras de arte, portanto, possuem riqueza histórica, e antropológica, por se tratarem de registros sobre determinada sociedade e tempo. Cavalcanti e Vasconcelos (2009, p. 118) ressaltam que "a forma como a arte se apresenta revela o modo de ser de uma sociedade e, em cada momento da história humana, ela retrata, nas mãos do artista, como a sociedade foi, é, e poderá ser". Peirano (2006) lembra que a “antropologia da performance”, como campo de investigação surge apenas depois dos anos oitenta e salienta a importância do trabalho do antropólogo Victor Turner para tal, onde este fez uso de rituais do povo Ndembu⁶ como objeto de estudo.

Já Moerbeck (2013) faz uma pequena análise das diferentes formas de compreensão entre autores sobre ritual e performance. Usando o teatro grego como exemplo, Moerbeck defende que apesar de conceitos únicos, quando o objeto de estudo caracteriza-se por uma expressão religiosa, cabe a ideia difundida por Turner de “performance ritual”, termo esse que vai mais tarde estruturar metodologias no âmbito da arte. Considera que, mesmo quando o ritual não possui necessariamente objetivo de conduzir espectadores a uma experiência específica, elabora-se comunicação entre os envolvidos onde há, também, quebra do cotidiano e representações de dramas sociais⁷.

⁶ Turner, V. (1969). El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid.

⁷ Para Turner, o drama social corresponde aos conflitos, momentos de crise de uma determinada sociedade, que são elaborados, através da arte, em linguagem simbólica. É o drama do ritual que conduz ao processo chamado catarse.

O repertório cultural integrado ao corpo por meio de performance, dança, gestos, oralidade, movimentos e outros, “requer presença”. Como clarifica Taylor (2013, p. 50) as “pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento” e, com isso, fazem parte da transmissão dos saberes.

Se por um lado o artista expressa na arte algo que brota em seu sentir, a obra de arte, quando exposta, desperta sentimentos em quem a vê. Nem sempre o receptor e o artista estão alinhados sobre a sensação, mas é justamente neste espaço aberto para desenvolver o fenômeno transcendental, que a mística e a religiosidade se fazem presentes.

Existe ainda o processo criativo do artista, que costuma ser um ritual elaborado com o objetivo de liberar, organizar e projetar as ideias e emoções. É quase como uma prece, que pode variar em alguns aspectos, mas que normalmente apresenta um caminho padrão, por onde, com mais facilidade, o artista percorre e alcança seu propósito. Exemplo disso é o artista Montez Magno entrevistado por Cavalcanti e Vasconcelos (2009), que destaca o silêncio como elemento importante durante suas criações. Magno ainda usa a palavra "medium" para descrever o papel dos objetos, como a tinta e o pincel, para realização da obra.

Curiosamente, esta palavra é bastante comum em religiões que utilizam de incorporação em suas cerimônias, como é o caso do Espiritismo, Umbanda e Candomblé. *Médium* é uma palavra do latim, que significa meio e/ou intermediário. Dentro destas visões de mundo religiosas, *médium* representa o meio pelo qual a comunicação do divino se expressa. Geralmente a palavra é utilizada para identificar o indivíduo, que é veículo para tal procedimento, ou o objeto usado para concretizar a mensagem. Sobre o ato de comunicar em um ritual, Pinto (2009) explica:

“Comunicar é, então, a validação de um sistema de regras, ou de códigos, que têm como dado base da sua funcionalidade a capacidade de individualizar os elementos a que o discurso faz apelo. Comunicar é tornar perceptíveis os objectos, de qualidades várias, expostos na mensagem, mediante uma elaboração mental prévia que tem como próprio sentido a sua preparação para o discurso e a comunicação.” (Pinto, 2009, p.13)

Toda obra comunica e produz uma performance, e esta por sua vez, origina uma experiência vivenciada e sentida. O artista e seus instrumentos podem servir de veículo para materializar um objeto, obra, que, naturalmente sagrado, pode induzir o espectador a uma experiência mística. Para Bregolin, Dias e dos Santos (2018), os espectadores fazem parte da performance, pois no momento em que ela acontece, eles também a sentem e vivenciam.

“(...) a performance é além da sua concepção como ato performático, experiência vivida em seu momento de expressão, a performance completa de voz, corpo, sentidos, cheiros e diversas outras dimensões que são relatadas e sentidas por todos os sujeitos envolvidos, tanto de forma direta, como adeptos, ou indireta, como espectadores na assistência.” (Bregolin, Dias e dos Santos, 2018, p.28)

Brown & Dissanayake (2018) concluem que as artes não são complementos auxiliares da religião, mas sim componentes essenciais para a existência do ritual. Salientam inclusive, que a ausência de alguns elementos artísticos ou sua execução indevida podem invalidar o ritual, dentro de uma perspectiva religiosa específica, como se enquadra o Candomblé.

2. O CANDOMBLÉ COMO ARTE

Além de ser uma religião brasileira, o Candomblé também possui elementos de preservação da tradição originalmente africana e de valorização étnica. Seu surgimento se dá junto da diáspora africana com o transporte de escravizados para o Brasil. Contendo matriz africana, o Candomblé é um conglomerado cultural que se desenvolve a partir das diferentes manifestações religiosas que encontraram abrigo ao se unirem em solo brasileiro. Na África, os cultos e adorações às deidades eram separadas de acordo com a localidade. Já nas Américas, a estrutura ritual construída foi outra, pois os rituais reuniram diferentes divindades, oriundas de diferentes regiões africanas. Vale salientar que esta mescla de saberes ocorre em meio ao sistema escravagista, quando diversos grupos étnicos encontravam-se submetidos forçadamente e desumanamente, por suas colônias, a dividir espaços.

Johnson (2020) diz que os deuses dos panteões, oriundos das cosmologias indígenas africanas, foram carregados para o Brasil, durante cerca de três séculos, na memória e nos repertórios corporais de cada um dos indivíduos, quando na condição de escravos. De Castro (1981) nomeia esta formação cultural brasileira de "África simbólica", termo este antes usado por Bastide (1961), como uma proposta de resgatar a identidade individual e coletiva, da mesma maneira que apresenta um modelo de referência aos já nascidos em solo brasileiro. Segundo o autor, é assim que surgem as "famílias de santo", sobre o termo, completa Prandi (2009):

"O candomblé reproduz simbolicamente a antiga família iorubá, que no Brasil foi completamente desestruturada pela escravidão. A comunidade do terreiro é chamada de

família de santo, e cada um de seus membros ocupa um lugar na hierarquia, isto é, nos diferentes níveis de poder. Seus membros são designados como os componentes de uma família comum. Acima de todos está a mãe de santo ou o pai de santo, que são os sumos sacerdotes de um terreiro. Abaixo estão os filhos de santo. Os filhos da mesma mãe ou pai de santo se consideram irmãos de santo. Cada um tem seus parentes colaterais, tios de santo, sobrinhos de santo etc." (Prandi, 2009, p. 49)

Atualmente, no Brasil, são expressivas as famílias que preservam cultos às divindades chamadas Inkisses, Voduns e Orixás⁸. E como bem destaca Silva (2010), a palavra Candomblé acaba por se tornar um termo genérico adotado no território brasileiro para designar os cultos que realizam adoração a tais divindades. Visto isso, é notória a predominância dos grupos étnico-culturais dos Bantus, Fons e Iorubás.

Os rituais de Candomblé, também chamados festas, possuem um calendário próprio a partir da organização interna de cada espaço religioso. Podem, também, ser de caráter privado ou público. Cada ritual é elaborado detalhadamente, seguindo critérios estabelecidos pelos dogmas e orientações de cunho sagrado, exemplo dos oráculos. Possui alimentação, música, dança, ornamentária e gestuário específicos, por meio de onde a liturgia é passada e mantida. (Malpasso, Castro e Campo, 2020) Complementa a antropóloga Peirano (2006): "Os rituais tornam-se, assim, uma "escola", um treino, de aprendizado analítico".

"(...) se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo." (Martins, 2003, p. 69)

Para Ozor *et al.* (2017, p. 198) "a ritual is an imagined activity which addresses real issues among the people who practice it". Pode-se assim, ver a construção do ritual de Candomblé como uma obra de arte. Mesmo que a comparação possa parecer pejorativa, muitos dos elementos performáticos como as vestimentas e gestos, elaboram a cada cerimônia um espetáculo único. Os elementos que compõem o espaço têm como uma de suas funções, dar maiores detalhes aos saberes, que simbolicamente, são revelados durante a peça ritual. Como bem descreve Moraes (2016), existe uma performance ritual no Candomblé, e é dentro do terreiro onde a arte e o sagrado se comunicam. No mesmo sentido, declara Marques (2018):

⁸ Seres espirituais ligados à natureza e a mitologia das religiões de matriz africana.

"A arte do candomblé, assim, está em tornar e manter as coisas vivas, por meio de um cuidadoso e ininterrupto trabalho ritual, num mundo povoado de forças instáveis e em desequilíbrios iminentes. Desse modo, o fazer carrega, sobretudo, uma dimensão ética: fazer coisas é ter cuidado com elas, lidar com suas reações e responsabilidades." (Marques, 2018,p.238)

A realização da massiva maioria de rituais religiosos possui características teatrais, pois eles apresentam aspectos dramáticos. Embora os participantes possam não se considerar atuantes desta performance, seus corpos, nas mais variadas manifestações artísticas, são as peças fundamentais para que o ritual possa ocorrer. Ozor *et al.* (2017, p. 199) defendem que “The major participants thus operate in double consciousness. On one hand they are conscious they are their natural selves while at the same time they allow themselves to be transported to act as somebody or something else.”.

Podemos observar os seguintes elementos artísticos na performance ritual do Candomblé, os quais estão identificados na imagem. Vale destacar que todas as manifestações artísticas dialogam entre si, construindo conforme seus cruzamentos, um enredo específico para cada cerimônia.

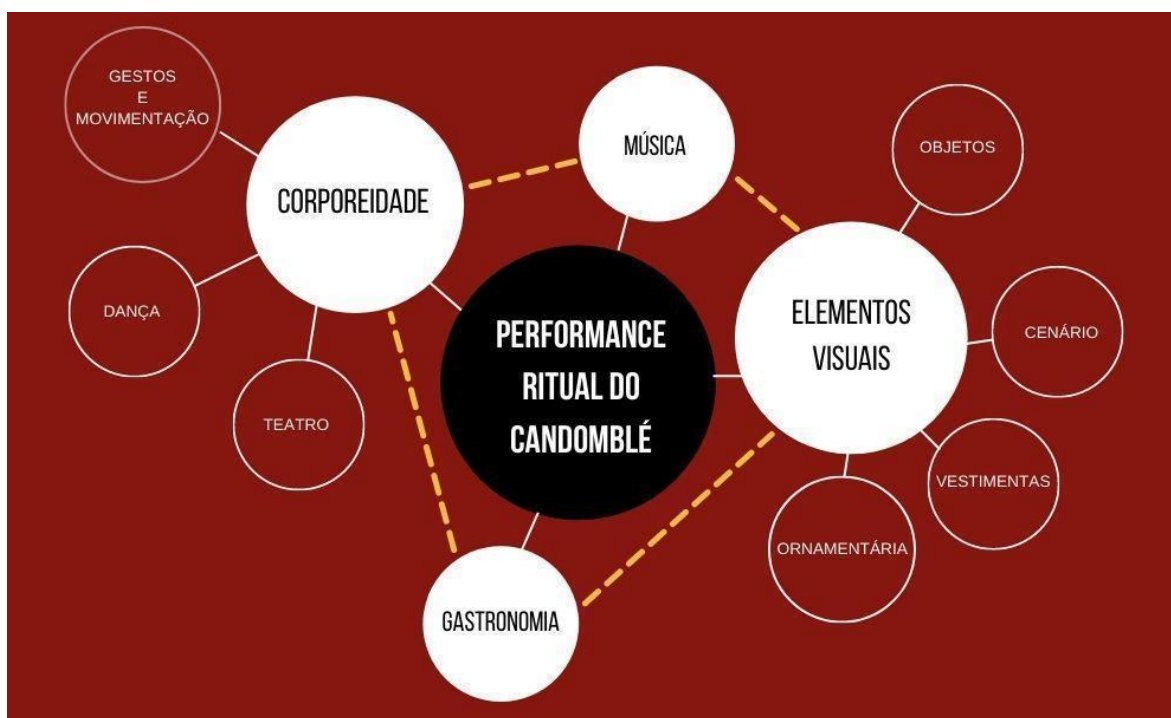


Gráfico 02 - Componentes artísticos na performance ritual do Candomblé. Fonte: elaborado pela autora.

Salienta-se que, ainda que apareçam organizados separadamente no gráfico, a performance ritual no Candomblé ocorre de maneira intrínseca e transdisciplinar. Isso porque, segundo Mircea Eliade (2020), as bases dos sistemas religiosos ditos primitivos, geralmente buscam a ligação entre as diferentes expressões artísticas. O autor defende que para estes, não havia uma dissociação clara entre arte e religião, mas sim, a construção de uma linguagem com símbolos e expressões para representar o divino. Turner (1969) concorda com Eliade (2020) ao falar do ritual como uma orquestração de elementos simbólicos, ações e estímulos sensoriais, por onde se ligam diferentes formas de manifestações artísticas.

Tendo o Candomblé o ensino por meio oral de uma tradição, e concomitante a isso, a presença da palavra falada regada de valores divinos, compreende-se a necessidade e o cuidado com a música e sua poesia para a prática religiosa. (Amim, 2018) As canções são preservadas na língua mãe, no caso do Candomblé, geralmente em iorubá, e as melodias buscam por se manter fiéis, sendo passadas de geração a geração, em uma relação próxima a de mestre e discípulo. Neste sentido, afirma Bregolin, Dias e Santos (2018):

“No Candomblé a voz é ritual e magia, na voz e com a voz se materializa o que se pede que se cante o que se abençoa. O corpo realiza a performance também através da voz. Com a voz o orixá é reverenciado e atribui-se ao canto a sacralidade do ritual.” (Bregolin, Dias e dos Santos, 2018, p. 29)

Relativamente à dança do ritual de Candomblé, Amim (2018, p. 119) diz que a “atuação se dá a partir de uma rede de significações que inclui o corpo, a palavra, a imagem, o som e o movimento”, reforçando uma unicidade da composição gerada a partir dos elementos artísticos autônomos. E completa que nas religiões afro-brasileiras, “o corpo é também primordial e a dança o conduz ao sagrado”.

Moraes (2018) ressalta que a dança do Candomblé, não é uma dança livre, um dançar por dançar, mas sim uma movimentação corporal específica, pois é na dança onde cada divindade conta suas histórias particulares. Compartilha-se, portanto, o drama que é explorado por meio da mitologia de cada Orixá.

Os gestos são elementos bastante característicos na performance do Candomblé, podendo inclusive identificar por seu intermédio, detalhes referentes a divindades. Amim (2018, p.120) sobre a importância do gesto no ritual, diz que “tanto ele irá perpetuar signos quanto comunicará sentimentos, narrativas e cosmogonias”. Desta maneira, os gestos

concomitantes à dança são fundamentais em sua estrutura ritualística, pois são estes movimentos que conduzem os indivíduos até os deuses. Martins (2003, p.70) ressalta que o "gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performático.", ou seja, sua função não é meramente contar uma história, mas integrar o corpo a todo movimento artístico e sagrado do espaço.

“A passagem da pessoa para a divindade, isto é sua incorporação, ou ainda, o “estado de santo” é dado pela ação de ocupação do corpo, no ato de chegar e estabelecer comunicação ensejada, especialmente, aquela que se faz através da dança.” (Amin, 2018, p. 123)

É ainda, por meio da dança e dos gestos que a divindade dialoga, se comunica e se manifesta. Uma vez que grande parte das deidades não usa da linguagem verbal, é o corpo que expressa o indizível, o sagrado. Há também seu valor social, porque durante um Xirê⁹ a dança gera uma igualdade entre os membros, onde todos estão imersos em um mesmo universo.

"Nas danças rituais brasileiras, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali re-apresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação, instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever." (Martins, 2003, p. 81)

Cada divindade possui uma corporeidade característica, moldada segundo a interpretação de suas qualidades para o sistema cosmológico do qual faz parte. Ainda que todo indivíduo apresente suas subjetividades quanto aos movimentos, existe um padrão nas movimentações e danças.

Silva (2021) em seu trabalho focado no transe místico do Candomblé, demonstra como os termos transe, possessão, incorporação e êxtase se confundem facilmente. Indica que isso ocorra, principalmente, por visões ocidentais em análises de religiões africanas, destacando o pensamento de Bastide (1961) ao diferenciar o transe religioso de cosmovisões eurocêntricas daqueles costumeiramente encontrados em populações ditas primitivas. Para Bastide (1961), no Candomblé e em grande parte das religiões tradicionais africanas, o contato com o divino se dá quando os deuses tomam o corpo dos seres humanos, enquanto em

⁹ Designação da etapa do ritual que é dançada, começa com canções a Exu e termina com Oxalá.

religiões eurocêntricas não primitivas, o caminho é o inverso, com a busca dos indivíduos em alcançar o plano onde se encontra o divino.

O teatro é uma história que se conta. No Candomblé há um conjunto de ações cênicas, como é o caso da figura 19, onde há o ato de cobrir os objetos e as pessoas em transe com um pano branco. Para além da mística, é no teatro que o grupo gerencia o drama, ou seja, a ação de conflito que faz com que mitos e histórias tenham significados. É o drama que cria a identificação entre os membros, seja por sentimentos de atração e motivação, ou por sentimentos de repulsa.

“No xirê, o santo, na maioria das vezes, não fala verbalmente, sua comunicação se dará através do gesto, por meio do ato, da performance teatral de determinado fato, de suas atribuições sociais, interpretada através da coreografia.” diz Amim (2018, p.123). Sendo assim, o teatro ritual, por meio de uma linguagem sagrada, estabelece reflexões pessoais e coletivas fundamentais às bases da religião.

“So, beyond body practice as a form of knowledge transmission and the possibility of knowledge perpetuation, the particular characteristics of Xirê approximate us closer to theatre by the performative elements present in it, besides the spectacular aspects that revolve around the canonicals and costumes specific to each Orixá, in the use of specific songs of calling, firmness and departure of each divinity and mainly in the presence of an audience that attends the sacred terreiro space, just as one attends the theatre to watch a show.” (Moraes, 2018, p.126)

Utilizando-se dos dados levantados por Moerbeek (2013) quanto ao teatro grego e performance ritual, quando comparados com o Candomblé, há um ponto determinante que os aproxima. Em ambos os casos, os indivíduos que realizam a performance incorporam as deidades, ou seja, aproximam os elementos religiosos da audiência. Vale ressaltar que tanto a religião grega como o Candomblé não possuem livros sagrados, corroborando assim, a um maior detalhamento quanto aos saberes passados por meio da arte.

Ainda sobre a relação da possessão e do corpo que se sacraliza, Bastide (1961, p.182) traz uma aproximação da performance ritual do Candomblé com rituais antigos que fazem o uso de máscaras. Segundo o autor, quando incorporado do Orixá "é o próprio rosto que se transforma em máscara, que se contrai em traços duros para figurar Ogun guerreiro, em traços de orgulho real para figurar Xangô, em traços cheios de volúpia sensual ou lúbrica para figurar Oxun."

Dentro dos elementos visuais da ritualística encontram-se as vestimentas, ornamentárias e o ambiente cenográfico. Estes todos carregados de detalhes simbólicos que adicionam saberes mitológicos ao modo que o ensino religioso é transmitido. É importante perceber que há uma construção cenográfica para cada ritual, com objetos, decoração, roupas, jóias e móveis, que se comunicam com o ambiente interno de cada persona.

A música, além de agregar valor como ponte de conhecimento, junto da dança, é uma chave indispensável para a imersão do corpo durante o ritual. Nos rituais de Candomblé, a música destaca-se com o canto e a percussão. Sobre o papel da voz, Martins (2003, p. 76) diz: "canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente."

Há ainda, o elemento da gastronomia, que para muitos, em um primeiro momento, pode parecer ousadia atribuí-lo como componente artístico. Entretanto, é indispensável que o pesquisador, ao analisar a performance ritual de qualquer grupo religioso, observe atentamente a arte presente em todo movimento de expressão cultural. O preparo dos alimentos no ritual de Candomblé passa por um processo extremamente rigoroso, litúrgico e fundamental para realização das cerimônias. Há um modo de corte, de feitura, de apresentação e de comer cada prato.

Na cozinha são preparados os produtos que alimentarão os Orixás, bem como toda comunidade. Diferem-se os pratos reservados ao dia-a-dia, daqueles que são destinados aos deuses. As preparações consideradas sagradas são decoradas e temperadas conforme o gosto do Orixá que será alimentado.

Sobre a importância de cada um destes detalhes artísticos para as comunidades e estruturação cultural, relata Brown & Dissanayake (2018):

"In traditional cultures, human rituals are highly participative and communal, blurring the standard Western distinction between creators, performers, and spectators. The "persuasion" effect of the arts during ceremonial rituals has an impact not only on the supernatural beings being honored and entreated but also on the participants themselves. Arts-saturated rituals act as emotional reinforcers of the belief systems being communicated during the ritual, ultimately supporting a sense of consensus among members of the group with respect to these belief systems." (Brown & Dissanayake, 2018, p. 7)

A arte, portanto, cumpre no Candomblé um papel social, envolvendo toda comunidade em uma unicidade. Sejam os integrantes religiosos do espaço ou visitantes, a arte é uma espécie de conector capaz de gerar um microcosmo único. A arte é a ponte, é por ela que a religião existe e se manifesta. Em complemento ao tema fala Bastide (1961):

"Quando nêlê dançam os Orixá, através do corpo das filha de santo possuídas, o aposento se torna a própria imagem do mundo. O solo é a terra, o teto é o céu; entre as duas divindades, os Orixá imitam com sua mímica a vida dos elementos da natureza (...)" (Bastide, 1961, p.102)

E é no corpo, como grande maestro capaz de conduzir e ser conduzido, que habita a maior de todas as artes. "A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance." (Martins, 2003, p. 81)

3. AS OBRAS AOS OLHOS DAS MULHERES DE CANDOMBLÉ

Como bem elucida Burke (2004, p. 133) sobre análises de iconografias que retratam mulheres: "É um lugar comum da história das mulheres que - como a história da infância - frequentemente teve de ser escrita a contrapelo das fontes, especialmente das fontes de arquivo, criadas pelos homens e expressando os interesses masculinos". As obras de Neves, ainda que aparentemente dotadas de rigor quanto à veracidade dos registros, como já descrito nos capítulos anteriores, falam da interpretação de um homem sobre um universo e corpos femininos.

A necessidade em traçar uma narrativa construída a partir do olhar de mulheres de Candomblé fica clara, uma vez que a maioria esmagadora dos autores referenciados são homens e porque abordamos uma religião tradicionalmente matrifocal. Corrobora Flaksman (2018, p. 132) ao exemplificar a organização do Gantois: "sempre foi uma casa "familiar": só mulheres da linhagem de sangue da fundadora podem assumir a liderança".

Nascimento (2016) recorda que na África, geralmente, o poder religioso e social está sob o domínio dos homens e que o movimento contrário ocorre diante da necessidade encontrada pelos negros na diápora africana para o Brasil. Segundo a autora, os principais

motivos para que o Candomblé viesse a se estabelecer com um sistema matrifocal são: ter sido estipulado às mulheres o trabalho dentro das casas, ocasionando, um aprendizado mais rápido quanto à língua portuguesa em comparação aos homens, pois a estes cabiam os trabalhos externos e sem tantos contatos com as famílias dos senhores de escravos; o domínio do comércio local por parte das mulheres, que encontraram nas feiras, com a venda de alimentos e objetos, um meio de subsistência, proporcionando-lhes autonomia financeira e poder dentro do núcleo familiar; por serem provedoras da maior parte da renda familiar, as mulheres compravam suas alforrias antes dos homens, e algumas vezes, compravam também a de seus companheiros; serem elas as peças centrais na socialização dos escravos e, portanto, as responsáveis pela administração das festas religiosas, dos cuidados com os membros da comunidade e da preservação do saberes africanos. Assim, a direção feminina nos espaços de Candomblé acontece naturalmente diante do quadro sociopolítico vivente após o período escravocrata brasileiro, traduzindo nestas mulheres, a herança cultural e religiosa africana.

Lewitzki (2019) pesquisou sobre o papel social das benzedadeiras no interior do estado do Paraná, Brasil, demonstrando a constituição de um sistema organizado e focado nas mulheres, onde elas possuem papel de sacerdotisas e conselheiras da comunidade a qual fazem parte, bem como ocorre no Candomblé. A pesquisa aponta, assim, que no Brasil o rompimento da organização patriarcal herdada do antigo continente, se revela como não sendo exclusivo a um único grupo, mas como reflexo das miscigenações.

Itans é o nome dado às narrativas míticas dos Orixás. Ao analisar como tais histórias são contadas em solo brasileiro, percebe-se como em cada uma delas se destacam as características das deusas do panteão. O papel da mulher diante da sociedade é descrito sempre como elemento central do enredo, principalmente por serem responsáveis pela geração de todas as outras divindades, inclusive com nascimentos gerados apenas pela mãe, ou seja, sem a participação masculina. (Silva, 2010). Observa-se que tal soberania feminina será reafirmada nos capítulos que seguem.

As constatações levantadas até aqui clareiam a respeito das particularidades entre a construção das religiões e das mulheres na história brasileira. Desta forma, nesta pesquisa, buscou-se levar as obras de Neves e Sousa até mulheres integrantes das casas por ele registradas, a fim de que elas, por intermédio de suas vivências, memórias simbólicas e saberes, conduzissem as análises produzidas nos capítulos a seguir.

3.1 Nanã



Registro de Nanã no Gantois. Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal

Neste registro, em 27 de junho de 1980, Neves ilustra uma divindade chamada Nanã. Ele também destaca o local, o Gantois, que é um dos espaços mais antigos de Candomblé e, também, de grande relevância para pesquisas acadêmicas que abordam as religiões de matriz africana no Brasil.

“Foi fundado em 1849 por Maria Julia da Conceição Nazaré, egressa do Candomblé da Barroquinha, que atende hoje pelo nome de Casa Branca. O primeiro registro do Gantois na literatura etnográfica foi também o primeiro relato dito “científico” sobre os candomblés publicado no Brasil. Raimundo Nina Rodrigues, um maranhense que foi estudar medicina legal e psiquiatria em Salvador e se tornou ogã do terreiro, começou lá suas pesquisas, dedicadas a provar que o transe era uma espécie de histeria da população negra, considerada por ele como intelectualmente inferior.” (Flaksman, 2018, p. 128)

Esse é um dado interessante de analisar, pois ele retrata o imaginário racista que era natural, mesmo dentro do meio científico. O preconceito com estas religiões, em especial o Candomblé, foi sustentado por pesquisadores, como é o caso do médico Nina Rodrigues, e por isso, a importância de produções atuais com olhares não discriminatórios e realistas sobre o tema.

Nanã, conforme confirmam Bastide (1961) e Amim (2018), é a Orixá do barro, das chuvas, senhora dos poços e lama, a grande geradora da vida e a quem todos os seres irão retornar. Entre os fons, ela domina a fertilidade da terra e da agricultura.

Sobre os elementos da imagem, V. da Rosa fala sobre o Ibiri, instrumento que Nanã carrega como se estivesse ninando um bebe junto ao corpo, ela diz: "*é interessante ver como este símbolo lembra a forma da Anhk egípcia, por onde ela carrega a criação do mundo*". Ideia esta que vai ao encontro com a mitologia de Nanã, a grande senhora dos mistérios da criação.

Já N. Silva salienta sobre os pés descalços como sendo "*regra básica*" para todo ritual de Candomblé. M. de Onira conta que na atualidade muitos espaços deixaram este costume, mas que a religião é bastante clara quanto ao chão de barro e os pés descalços. O ato de descalçar possui significados semânticos ligados à memória e à liturgia dentro do espaço de terreiro, como bem explica Bastide (1961):

"Os sapatos tiveram importância capital na vida do negro americano. Foram o sinal de sua libertação; quando um escravo era alforriado, seu primeiro cuidado era comprar um par de sapatos para se igualar ao branco, embora muitas vezes não os calçasse, pois seus pés habituados a andar nus não os suportavam. Trazia-os, porém, suspensos ao pescoço pelo amarrilho, ou levava-os na mão; em casa, colocava-os bem à vista sobre um móvel, em lugar de honra. Quando o Orixá baixa, o negro é recolocado na condição de africano, de participante da vida tribal de seus pais; então pisará com seus pés nus a terra, que é também uma deusa." (Bastide, 1961, p.27)

Os sapatos falam sobre a história de pessoas que construíram o Candomblé, de raízes negras que ultrapassam tempo e espaço. Porém, também tem valor simbólico no gesto de despir-se para receber no corpo a sua divindade. Ao tirar os sapatos, a pessoa identifica sua presença, entrega e respeito.

Nanã é a grande divindade geradora, a senhora do barro, que molda e dá a vida a tudo e a todos. C. João destaca que, assim como existe uma sobressaliência social das mulheres no Candomblé, isso também ocorre entre os Orixás. "*Existe um poder primordial feminino, o homem precisa pedir licença para mulher. Meu avô de santo tem 94 anos, mas ele sempre diz que na casa e na cozinha dele quem manda são as mulheres*", completa.

Ela explica que, para que qualquer ritual de Candomblé possa ocorrer, as mulheres precisam antes entregar os seus mistérios, sua sabedoria. A Abiã menciona que dentro da mitologia dos Orixás, Nanã é presente na criação do mundo, mas nunca é dito como e de onde

ela surge, *“Ela simplesmente aparece, mas, quem deu a vida a Nanã? São esses os mistérios próprios das mulheres”*.

M. de Onira diz que toda vestimenta de Nanã fala sobre sua importância na cosmogênese do Candomblé, onde os búzios simbolizam os seres humanos e o cetro, o Ibiri, faz menção ao útero feminino. *“Dentro desse Ibiri, há um pó vermelho. Que é sangue, menstruação e a origem de todos nós. Para fazê-lo é com folha de dendezeiro”*. E complementa: *“Ela usa coroa, é rainha. E estes cordões com búzios são tradicionais da origem dela, que é no povo Jejê”*.

Para a cosmovisão de terreiro, o sangue menstrual representa um elemento severamente sagrado, ao ponto de se tornar temido. Bastide (1961) menciona que mulheres que se encontram durante seu período menstrual não devem assistir às festas de Candomblé. O autor acredita que isso ocorra devido ao fato das divindades possuírem medo do sangue menstrual e, portanto, a presença destas mulheres impediria que os deuses fossem à festa.

C. João destaca a preocupação com o ambiente ritual e o cuidado com os detalhes da decoração do espaço: *“No terreiro, a gente cria aquilo que é o Candomblé. Como se a casa de Candomblé, o salão de festa, barracão, fosse um grande lugar mágico. A gente prepara o terreiro como uma oferenda. Onde cada detalhe tem sua função”*. Aponta que, muito provavelmente, o tope desenhado por Neves fosse de coloração roxa, que é a cor de Nanã, e que sobre a mesa haveria de ter alimentos preparados para toda família da deidade.

“Devia ter batata doce, pipoca e milho doce. São pratos que apresentam um teor estético rígido, existe uma certa cobrança visual, por exemplo, a serpente de Oxumare, é feita de batata doce, mas como ela será servida na festa, é possível que seja feita com mais detalhes, de forma mais sinuosa. Porque essa estética, isso tudo é asé¹⁰.” (João, 2021)

A Iyabassé é a designação para as mulheres responsáveis pela cozinha. Elas preferencialmente devem ter completado a obrigação dos 7 anos após iniciação e já não mais menstruar. Uma das obras clássicas sobre religiões afro-brasileiras de Pinto & Freitas (1972), que marca o início da estruturação da Umbanda e de seu rompimento com o Candomblé tradicional, intitulada Umbanda - Guia e Ritual para Organização de Terreiros, diz assim: *“Nem as mulheres menstruadas nem as que tiveram relações sexuais com homens podem tocar nesses alimentos.”*. As Iabás, ou Yabassé, são as grandes conhecedoras dos mistérios de

¹⁰ Asé, ou axé, é uma palavra de origem iorubá bastante usada dentro do Candomblé para designar a força, energia, que possibilita a existência de tudo, bem como, de suas transformações.

cada Orixá, pois é também, por meio das preparações que cada deidade irá dialogar. (Alvarenga, 2017)

João explica ainda, que a decoração é feita com muitas das coisas que sobram do preparo de outros elementos da festa. Defende que na decoração também há um meio de aprendizado sobre a religião e de explicá-la semioticamente. Corroborar Taylor (2013, p. 51) ao tema: “O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a construí-los)”. “*No final da festa, precisamos despachar as decorações, pois elas seguram muita energia da festa(...)*”, conclui C. João.

3.2 Dona Kalú



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Mesmo sem conhecer Dona Kalu e sua função dentro do terreiro do Ile Opo Afonjá, quando V. da Rosa olha a imagem, diz que “*é com ela que a gente aprende dentro dos terreiros*”. Curiosamente, N. Silva também sem nada saber sobre a senhora retratada, diz: “*Essa imagem me dá sensação de voltar para casa, de acolhimento*.”.

Os comentários das entrevistadas, junto dos estudos sobre Candomblé, reforçam a valorização e importância daqueles que vieram antes. Os ritos destinados aos ancestrais

dialogam sobre a importância dos mais velhos, bem como da história e dos corpos que fizeram parte da construção do Candomblé. Explica Silva (2010):

“A ancestralidade está presente em todos os aspectos dessa religião, uma vez que permite aos seus integrantes restabelecer e manter vivos os laços de descendência africana de origem no *aye*, o mundo dos vivos, ou no *orum*, mundo dos espíritos” (Silva, 2010, p. 57)



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Ekedji V. da Rosa brevemente se emociona ao ver esta pintura, e diz: *"a presença e a originalidade das mulheres negras neste culto de matriz africana (...) aquela presença da mais velha, com sua serenidade, o rosto marcado, mas com um sorriso e expressão, quase de Monalisa, da sabedoria"*. Nesta fala, percebe-se um dos valores mais destacados dentro da comunidade religiosa de Candomblé que vai ao encontro com um de seus principais ritos, o culto aos ancestrais. Aprender com os mais velhos, neste sentido é honrar a vida e as experiências que estes tiveram, como escreve Prandi (2001):

“A aprendizagem não é uma esfera isolada da vida, como a nossa escola, mas um processo que se realiza a partir de dentro, participativamente. Aprende-se à medida que se faz, que se vive. Com o passar do tempo, os mais velhos vão acumulando um conhecimento a que o jovem só terá acesso quando tiver passado pelas mesmas experiências.” (Prandi, 2001, p. 52)

A palavra ancestralidade é costumeiramente mencionada quando no âmbito do Candomblé. Dentro da cosmovisão de origem africana, o termo recebe amplos significados e destaca-se entre os ritos, principalmente por falar de forças que atuam entre os vivos e a natureza. Como uma cadeia atemporal, a ancestralidade codifica um caráter sagrado em toda a humanidade. "A mediação dos ancestrais (...) é a chave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do gestus corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral." (Martins, 2003, p. 79)

Corroborando com a fala da Ekedji, N. Silva menciona que esta é a *“face da mãe criadeira, uma expressão ao mesmo tempo que serena, é austérra.”*. A mãe criadeira tem papel fundamental na construção do indivíduo para adentrar na vida coletiva dos terreiros, pois é ela quem auxilia diretamente no preparo de cada rito de passagem de seus “filhos de criação”. Cada etapa iniciática no Candomblé tem como objetivo reafirmar os compromissos de fé, estabelecer novas obrigações e privilégios diante do grupo social. Sendo assim, Dona Kalu e todas as mães criadoras são peças essenciais para a preservação e manutenção da religião. Nos velhos se concentra o saber, o Candomblé, fator esse que vai influenciar no sistema hierárquico desenvolvido nos terreiros. Prandi (2001, p. 47) conclui: "Toda a hierarquia religiosa é montada sobre o tempo de aprendizagem iniciática, numa lógica segundo a qual quem é mais velho viveu mais e, por conseguinte, sabe mais."

N. Silva fala que é possível, segundo a análise das contas do colar usado pela senhora na imagem, identificar *“quais divindade ela carrega”*. Bregolin, Dias e dos Santos (2018, p.29) sustentam a fala de Silva ao lembrar que: “A grande diversidade se encontra nos fios, ou guias, utilizados para identificar os santos de cada iniciado e seu tempo de iniciação.”.

Os colares de contas, chamados elekes, são importantes não apenas para uma identificação religiosa e social dentro do terreiro, como também marca um dos primeiros rituais a serem feitos no Candomblé. Este ritual, conhecido como lavagem de contas, é em grande parte feito junto de outro ritual, a lavagem de cabeça (ori). Ambos os rituais têm como objetivo principal firmar o compromisso entre a pessoa e o terreiro. Silva (2021) explica sobre o rito:

"A lavagem das contas ocorre de forma muito íntima, ela pode ser feita na presença, ou na ausência do candidato a abiã. O pai/mãe de santo pede que um ebome (mais velho) colha um certo número de folhas específicas para esse momento. O preparo de folhas, que será encantado pelo sacerdote(isa), fortalecerá as contas que o abiã irá receber. Geralmente, há dois tipos de contas: uma do Orixá Oxalá, de cor branca, e outro do Orixá que acompanhará a pessoa, designado pelo oráculo."(Silva, 2021, p. 111)

Para Luz (2016, p.13), que têm sua pesquisa voltada justamente para a indumentária do Candomblé, o colar de contas "além de um adorno é uma marca e uma fonte de axé que ao ser imerso na devida mistura de folhas, associada a alguns outros materiais, transforma-se numa identificação que remete o indivíduo ao seu lugar na comunidade.". Assim, nasce uma ou um abiã, o primeiro cargo hierárquico do Candomblé. Deste momento em diante, a pessoa passará a aprender e auxiliar na rotina do terreiro, até a chegada do seu ritual iniciático, passando a ser um Iaô.

3.3 Nome de Iaô



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Como bem descreve Silva (2021, p.95) sobre a compreensão de mundo iorubá: “Todo mundo nasce com um Orixá, que designa seu princípio de existência. É uma espécie de

guardião, cuja finalidade é ajudar o indivíduo a caminhar melhor na terra”. Para a cosmovisão do Candomblé, o rito iniciático permite que o indivíduo lide melhor com a energia do seu Orixá, sendo justamente neste ritual, o momento onde o corpo e o Orixá tornam-se um. Sobre a iniciação, destaca Silva (2021):

"É nela que o Orixá fica para sempre entronizado na cabeça (ori) do abiã. O transe só é possível mediante a iniciação, o mesmo possibilitará ao abiã sustentar a presença do seu deus no corpo, podendo realizar a dança ritual que torna vivos os mitos e as histórias dos Orixás." (Silva, 2021, p. 114)

A iniciação do Candomblé é um ritual bastante complexo e consideravelmente longo. Varia em torno de 21 dias a três meses. Durante este tempo em reclusão em espaço chamado geralmente de roncó, o neófito passa por uma série de ritos e aprendizados sobre a religião. Neves chama a imagem de "Nome de Iaô", pois é neste momento que o abiã, adepto ainda não iniciado, completa sua iniciação, recebe seu nome religioso e passa a ser reconhecido pela comunidade como um Iaô. O nome dado a este momento em específico durante o ritual é "saída de Yawó". (Barbosa *et al*, 2018 e Flaksman, 2018) Ao completar o ritual, com seu renascimento, o indivíduo deixa de ser só, passando a ser ele e sua divindade, uma nova unidade.

"(...) são realizados banhos, boris, oferendas, ebós, todo o aprendizado começa, as rezas, as danças, as cantigas. É feita a raspagem dos cabelos (orô) e o abiã recebe o oxu (representa o canal de comunicação entre o iniciado e seu orixá) o kelê (colar que o filho de santo usará no pescoço por três meses. Confeccionado com “miçangas” fio de conta, intercalado com firmas de porcelana, pedras tipo ágata e cristal, terra cota, búzios, lagdba, até mesmo sementes. Sua cor varia de acordo com o orixá de cada iniciado na feitura de santo), os delogun (Geralmente, é feito de miçangas coloridas, sendo que a cor do colar indica o orixá, inquice ou vodum do seu usuário. Cada fio de conta tem um significado: através do fio de conta é que se pode saber o grau de iniciação de uma pessoa no candomblé e a que nação pertence), o mokan (colar feito de palha da costa (Ìkó), trançado, cujo fechos são como duas vassourinhas de palha, que se tem enfeites com miçangas do respectivo Òrisà e por muitas vezes, pode ser enfeitada com búzios), o xaorô, os ikan (Palha da costa é a fibra de ráfia conhecida como iko pelo povo do santo. É extraída de uma palmeira chamada Igí-Ògòrò pelo povo africano e que, no Brasil, recebe o nome de jupati, cujo nome científico é *Raphia vinífera*. É popularmente chamado de “contraegum”), o ikodidé (pena vermelha, extraída da cauda de um tipo de papagaio africano, chamado no Brasil de (papagaio do Gabão) ou papagaio-cinzento). O filho de santo passa por um ritual, que terá seu corpo pintado com giz, denominado efun. Ele deverá passar por este ritual de pintura por sete dias seguidos. O abiã terá agora que assentar seu Orixá e ofertar-lhe sacrifícios de animais de acordo com as características de cada um. Feito isso ele passa a se chamar yàwó." (Barbosa *et al*, 2018, p. 97)

Quando recolhidos, os novos filhos da casa precisam manter uma alimentação restrita e outros cuidados, que ficam sob a supervisão e auxílio da chamada “mãe criadora”. Ocorre também o que é chamado de “feitura de cabeça”, onde se raspa todo cabelo da pessoa que está sendo iniciada, abrem-se pequenos cortes na pele, conhecidos como curas, banham-na com uma mistura de elementos naturais ligados a divindade reverenciada e pintam-lhe o corpo com pós, feitos à base de ervas como uma espécie de assinatura da família religiosa a qual faz parte. Complementa M. de Onira “*esse momento retratado, é quando o Orixá vai ser apresentado para toda comunidade*”.

A feitura de cabeça, ou ainda chamada feitura de santo "é, em síntese, um ritual de passagem que se processa em toda a sua complexidade, etapa por etapa (nascimento, infância, puberdade, casamento, morte)". (Fernandes, 2017, p. 224) Diante das modificações físicas, o corpo se faz símbolo de purificação e recomeço, transformando-se em mensagem e significado. Flaksman (2018) conta sobre a prática ritual:

“(...) sua cabeça é preparada para que o santo chegue através de um furo aberto em seu couro cabeludo (a catulagem). A conexão entre a cabeça do noviço e o assentamento que representa o seu orixá é estabelecida quando ambos são banhados com o mesmo sangue.” (Flaksman, 2018, p. 136)

O trabalho de Barbosa *et al* (2018) aponta para um dado interessante quanto a este ritual em particular: a necessidade de modificações diante das transformações históricas na área da saúde. Os autores falam de como antes dos anos 60 os cortes eram realizados com a mesma navalha, mas diante das altas taxas de propagação do vírus da Imunodeficiência Humana/HIV, principalmente nos anos 80, ocorrem mudanças na estrutura litúrgica no Candomblé. Reforça, desta forma, que "as práticas do ritual do candomblé não passam imune às transformações históricas, políticas e culturais".

Iaô, que na tradução não literal do iorubá para o português significa esposa, é como se chama o novo integrante na família de santo. Ele deve renascer nesta iniciação, com um corpo capaz de sustentar a divindade com a qual tem conexão. Completa Silva (2021, p.153) : "O transe e a possessão são um dos momentos mais cruciais no processo iniciático de um adepto do Candomblé. O iniciado torna-se o canal por onde o Orixá vai descer, para habitar por alguns momentos a vida dos humanos."

Assim, o indivíduo é preparado para servir e manifestar um Orixá específico, o qual é identificado por meio de oráculos, geralmente búzios, como também, por observações de características comportamentais. M. de Onira explica que *“O primeiro preceito que todos fazem é para Ori, que é o Orixá individual de cada ser humano. Ele reza o prato, a esteira em que deita, o dia e a noite. Porque ele tem que aprender a rezar(...)”*.

Fernandes (2017), ao analisar diversas feitura de cabeça na perspectiva da arte, salienta a originalidade e o uso das pinturas como uma espécie de código, linguagem cultural. Com relação às cores utilizadas para tais desenhos corporais no Candomblé, registra que "são de uso comum o branco; o preto e suas variantes azul e verde; o vermelho e sua variante amarelo".

Junto da preparação do corpo do Iaô, ocorre o "assentamento do santo" ou também chamado "assentamento de Orixá", que consiste em sacramentar uma pedra, chamada ota. O ota passará a ser uma espécie de altar, um ponto de conexão entre o indivíduo e sua divindade. (Silva, 2021)

A iniciação retratada por Neves é a primeira obrigação, contudo, a vida religiosa do Candomblé exige que o indivíduo refaça seus votos de fé, a fim de preservar sua lealdade no cuidado com as divindades. As outras obrigações ocorrem depois de um, três, cinco, sete, catorze e vinte e um anos. Cada obrigação acrescenta algum componente à pessoa, que pode ser mais divindades vinculadas ao seu corpo ou algum elemento específico relativo às divindades que já foram conectadas em feitura anteriores. Explica Prandi (2001) esse padrão hierárquico:

"Os membros de um candomblé são classificados basicamente em duas grandes categorias de idade iniciática: os iaôs, aqueles iniciados há pouco tempo e que formam o grupo júnior, e os ebômis, os iniciados há bastante tempo e que assim são capazes de realizar, com autonomia, atividades rituais mais complexas, o grupo sênior. A palavra ebômi, do iorubá egbomi, significa exatamente "meu mais velho", e era assim que na antiga família poligínica iorubá as esposas mais velhas se tratavam. Iaô, nessa família tradicional, era a denominação dada às esposas mais novas." (Prandi, 2001, p. 47)

É interessante perceber o quanto o caminho trilhado por qualquer pessoa no Candomblé requer tempo e aprendizado, pois além do tempo de reclusão da iniciação especificamente, ainda há o período de neófito, que neste caso tem a duração de sete anos. Durante este período, também ocorrem avaliações por parte dos sacerdotes. O indivíduo

precisa demonstrar entrega ao culto do Orixá, estudar sobre as coisas do terreiro e estar presente nos rituais. Corrobora Silva (2021):

“É fundamental que, ao final do processo de iniciação (após os sete anos), um iniciado domine uma série de ritos, cantigas, fundamentos, rezas e posturas. Nesse momento, o próprio iniciado será avaliado e o pai ou mãe de santo, através do jogo de búzios, verificará se ele poderá se tornar um pai ou mãe de santo (babalorixá ou iyalorixá). O oráculo vai revelar se o iniciado que completou sete anos de casa possui, no seu caminho, a vocação para sacerdote.” (Silva, 2021, p. 96)

O desenho de Neves apesar de parecer simples, é repleto de símbolos e significados, principalmente para quem vivencia a mística do ritual de Candomblé. Em entrevista, V. da Rosa observa o Adoxu na figura central junto das mulheres que possivelmente possuíam o papel de mãe criadeira. N. Silva e M. de Onira destacam que no topo da cabeça há uma pena chamada “Ekodidé” e Onira diz que ela é *“uma pena vermelha de papagaio e que representa a ligação com as grandes mães”* e acrescenta, que o ritual iniciático é um segundo nascimento, *“todo mundo precisa de uma mãe para nascer, então é para lembrar delas essa pena”*. Sobre tal comunicação elaborada na arte corporal, conta Martins (2003):

"Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente." (Martins, 2003, p.76)

Um exemplo deste comunicar não verbal projetado no Candomblé encontra-se nas vestes usadas. As roupas possuem características únicas para salientar sobre a mitologia, grau hierárquico do membro e função ritual, conectando com a imagem analisada. Nascimento (2016) desenvolve sua dissertação sobre os trajes de Candomblé e explica que:

"Para uma Abiyan o traje indicado é o chamado traje ou roupa de razão, que é composto por: Calçolão (calçulão), camisu, saia, pano da costa, ojá. São sempre esteticamente simples, pois são os trajes usados no dia a dia do terreiro, durante o período de obrigação, que significa o período de realização das tarefas do terreiro e envolve da limpeza do barracão até a preparação de comidas." (Nascimento, 2016, p. 62)

Quando os indivíduos passam para o cargo de *iaôs*, os trajes passam a ser mais elaborados. O mesmo ocorre para *graus* que seguem na escala hierárquica do terreiro. Vale salientar por fim, que as vestimentas usadas durante os rituais são exclusivas para estes momentos, não devendo vir a ser utilizadas de maneira profana, no dia-a-dia. Nascimento (2016, p.62) fala que "os trajes que se usa nessas ocasiões são chamados de: roupas de salão, roupas de gala, e o mais comum, roupa de santo".

Outro elemento destacado na ilustração de Neves pelas entrevistadas, foi o objeto que a personagem da esquerda da imagem carrega nas mãos. Explica Silva (2021, p.121) que este objeto se chama *adjá*, que é uma espécie de sineta com três bocais, feita geralmente de metal ou madeira. Seu uso tem como objetivo facilitar a entrada do Orixá no corpo do recém iniciado. Apenas sacerdotes podem fazer uso deste instrumento e completa o autor: "Ele também passa por uma preparação, é um elemento, como todos dentro do culto, de vital importância para invocação e liberação de energias."

Percebe-se a importância do estudo da semiótica dentro da liturgia de Candomblé. Traz-se como exemplo uma fala de M. de Onira, que, em meio a uma explicação sobre os componentes da imagem, lembra que curiosamente toda a vestimenta e adereços, os quais o iniciado usa em sua feitura de cabeça, são enterrados junto da pessoa no ritual fúnebre do Candomblé chamado *Axexê*. Sobre toda ornamentária ritual, explica Bastide (2016, p. 72): "(...) não podem servir a nenhuma outra pessoa, pois foram ligados unicamente àquele que acabou de morrer; constituem, de certo modo, seus pertences, são elementos constitutivos de sua personalidade."

Descreve Onira que há um diálogo entre vida e morte, onde a mãe que lhe dá a vida é a mesma que lhe busca na morte. Sendo ela quem lhe coloca em um barco, para assim fazer uma jornada, e ela quem lhe aguarda ao final da travessia.

Esta visão de mundo do terreiro, onde objetos sagrados compõem uma identidade ainda mais sagrada, que são os Orixás, caminha ao encontro de uma indivisível relação entre a arte e a religião. É preciso que o pesquisador perceba todos os detalhes de como a vivência religiosa e seus componentes artísticos se moldam, evitando cair em mentalidades que Bastide (1961), Taylor (2013) e Martins (2003) vão identificar como uma moldura eurocêntrica.

3.4 Roda do Xirê



Nome de Ião. Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

O Xirê (Siré ou Xiré) é uma festa, que lembra uma espécie de ciranda, onde todos os membros do terreiro e alguns convidados já iniciados dançam para os Orixás. No Xirê, e reafirmado na ilustração de Neves, a roda gira no sentido anti-horário, uma analogia ao retorno das origens, um olhar para o passado. É no Xirê, com o desabrochar do transe, o momento em que o ápice do relacionamento entre os indivíduos e seus deuses ocorre. Durante a incorporação, o transe, os mitos então, serão revividos. (Silva, 2021)

O local onde ocorre esta festa, em específico o Xirê, consiste em um salão amplo, já preparado com decorações e outros cuidados pertinentes ao ritual. Diz Silva (2021, p.123): "No centro, há um mastro que representa o pilar, é em torno desse mastro que a roda acontece", como bem se pode observar nas imagens registradas por Neves.

Este pilar central, em torno do qual a comunidade dança para os Orixás, é de extrema importância para a estrutura do terreiro. Bastide (1961, p. 95) explica: "o pilar representa algo simbolicamente extraordinário que foi escolhido como o lugar onde se vai depositar o axé da consagração". Existe uma consagração para assentá-lo naquele local, apesar de não ter encontrado na literatura uma descrição padrão sobre o rito, os mesmos pilares, cumprindo a mesma função, são encontrados nos rituais de Voodoo haitiano.

O pilar do centro do terreiro, como explica Eliade (1979), é a representação do "centro do mundo". Para o autor, o simbolismo do centro permite aos membros do grupo visualizar e fazer parte deste cosmo. É neste local, bem como um altar para outras religiões, que a comunicação com o sagrado se aprofunda, pois no contexto do Candomblé, este símbolo é chave de acesso para os mistérios da vida espiritual.

Flaksman (2018) ao analisar as relações familiares do Candomblé e o impulso que conduz os indivíduos a fazer parte desse grupo social, destaca uma palavra: enredo. Segundo a autora, para as comunidades de Candomblé, a palavra enredo “significa ter uma relação familiar, ancestral – seja direta ou indireta – com algum orixá”. É atribuída a esta ligação a motivação, ou necessidade em alguns casos, para que um adepto escolha passar pelo rito iniciático e entrar em uma família religiosa. Sobre a estrutura social das famílias:

"As obrigações iniciáticas preparam o filho ou filha de santo para que os orixás se manifestem em seus corpos durante o transe ritual. Os filhos de santo que entram em transe são chamados iaôs, ou feitos e feitas. Além dos iaôs, há a classe dos que não entram em transe, constituída de equedes e ogãs. Equedes são as mulheres encarregadas de cuidar dos orixás manifestados nos iaôs e dançar com eles. Os homens que não entram em transe são os axoguns, responsáveis pelos sacrifícios votivos, os alabês, que tocam os atabaques, e os que cuidam de outras tarefas indispensáveis ao culto e ao funcionamento e proteção do terreiro. São genericamente chamados ogãs. Alguns são ogãs honoríficos, com encargos de cunho mais social que religioso." (Prandi, 2009, p. 50)

Como já mencionado antes, o termo enredo aborda a relação entre o Iaô e o seu Orixá individual. Entretanto, o termo enredo, estende-se também para as relações entre os Orixás. Todos estes mitos e relações estão manifestados tanto no âmbito religioso, claramente expresso durante os rituais, como também, nas organizações sociais.

“No plano geral, as relações entre os orixás perpassam toda a sua mitologia. No plano individual, cada orixá feito (o que se chama de o santo da pessoa) pode ter diversos tipos de relação com outros orixás, com outras pessoas e mesmo com outras entidades não humanas. Um enredo entre dois orixás individuais, por exemplo, pode fazer com que os seus “filhos” sejam feitos no mesmo barco. Nesse caso, a iniciação concretiza uma relação (ou enredo) que, na verdade, já existiria desde antes.” (Flaksman, 2018, p. 127)

Portanto, vemos aqui na imagem os chamados “irmãos de barco”, que é uma relação e um grau de parentescos ainda mais próximo que a de “irmãos de santo”, pois além de serem feitos pela mesma Ialorixá, possuem as mesmas “mães criadeiras”. A entrevistada V. da Rosa diz que este *"foi um barco considerável, pois estavam sendo feitos cinco Iaôs"*. Pode-se

sugerir que, sendo um rito iniciático, simbolicamente os irmãos de barco são gêmeos que partilham de um mesmo útero.

N. Silva conta: “*A gente tem que sair assim, de olho baixo, não podemos olhar para cima. Aqui na imagem o Orixá não tá virado, porque se estivesse já tinha levantado a cabeça.*”. A fala demonstra certa imponência da divindade em relação ao indivíduo, como uma rendição humana necessária para essa relação. Lembra Silva (2021, p.97) que, durante a incorporação, o “rito despe, desnuda o próprio ser humano, tornando-o profano e sagrado ao mesmo tempo”, logo, durante um ritual de Candomblé não só os deuses são adorados, como também o corpo humano é sacralizado.

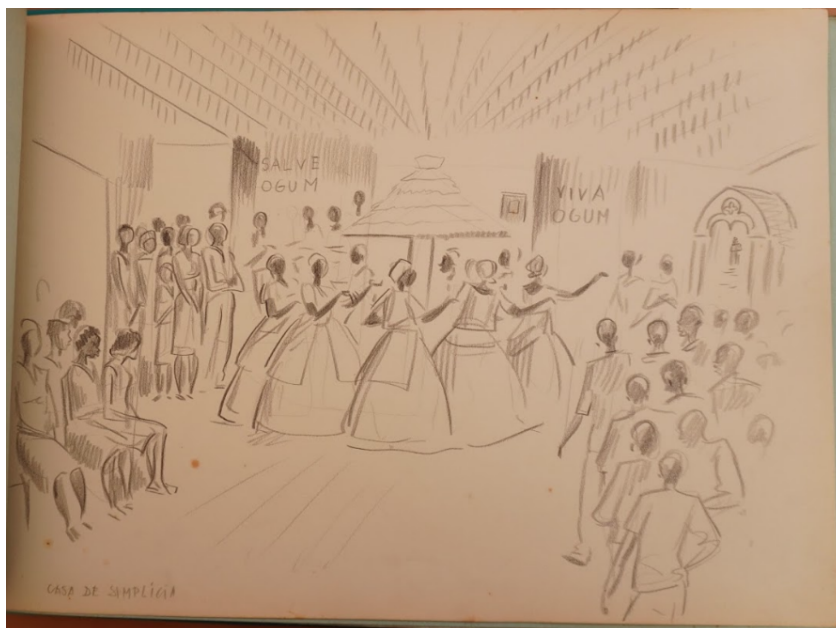
Além do termo "virado", existe outro bastante usado no ambiente de terreiro, o "baixar o santo". Usado também para designar a pessoa em transe como estando "baixada", explica Silva (2021):

"A expressão “baixar” o Orixá, muito corriqueira por sinal, é antes de tudo uma forma peculiar de dizer que os Orixás vêm da África distante, para tomar o corpo dos seus “cavalos”. A África é a terra ancestral, de onde os deuses saem através dos toques do tambor, rumo aos corpos dos seus iniciados (...)"(Silva, 2021, p. 162)

M. de Onira ressalta que neste momento do ritual, as vestimentas dos iniciados são simples: “*Estão de roupa branca e usando o Mogan*”. Explica que Mogan é um colar feito de palha para afastar a presença de espíritos indesejados e acrescenta: “*todos os adereços devem ser, preferencialmente, confeccionados pela pessoa ou por quem cuida dela durante o período de reclusão*”.

3.5 Casa de Simplícia

Diante da imagem, V. da Costa e N. Silva reforçam que a roda é feita apenas por mulheres. Comentam que essa é a roda da criação do mundo e, portanto, na origem do Candomblé, era exclusivamente conduzida por mulheres, mas que nos dias de hoje é possível encontrar terreiros onde esta regra já não mais se aplica com tamanha severidade. Esta norma teria sido inicialmente alterada devido à entrada de homossexuais e transexuais para dentro das famílias de santo e posteriormente se estendido aos homens bissexuais e heterossexuais. (Amim, 2018).



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Sobre o tema, conta Silva (2021):

"Nos primórdios do Candomblé, somente mulheres podiam ser iniciadas em algumas casas tradicionais da Bahia, como a Casa Branca do Engenho Velho, no bairro Federação, em Salvador, e até os dias atuais, nesses locais somente mulheres se iniciam, homens jamais deitam para o santo." (Silva, 2021, p.165)

O desenho de Neves realça a presença de um público durante o ritual. É comum que em festas abertas, pessoas da comunidade participem assistindo, comendo e, em alguns casos, tendo algum contato com os Orixás. Tanto Turner (1969) como Bastide (1961) defendem a função social do ritual, onde todo o coletivo é afetado, em menor ou maior escala, pelas narrativas dos mitos performados.

Valendo-se de tudo que já foi levantado até aqui sobre os atributos performáticos dos rituais de Candomblé, enfatiza-se a relação que se cria no ambiente de terreiro entre os membros da religião e dos convidados não iniciados na religião. Nomear tais convidados como espectadores, mesmo parecendo redutor ao trabalho religioso, não parece estar distante da realidade formada. Como bem descreve Silva (2021):

"O xiré se reorganiza como um teatro. Alguns ficam sentados diante do espetáculo dos Orixás e acolhem o momento de forma espetacular. Outros, iniciados nos mistérios da religião, participam de outra forma, cantando, dançando e saudando os deuses – ou seja, revivendo o mito ancestral que, no momento do xiré, comparece. O Candomblé é uma religião da visibilidade, do espetáculo, os deuses participam dessa humanização do divino e

celebram com os homens a vida que se dá no acontecimento sagrado-profano que se consolida no terreiro." (Silva, 2021, p. 124)

Ao observar atentamente a imagem, percebe-se que Neves desenha bem ao fundo o local onde, possivelmente, estariam os musicistas e um pouco acima as frases "viva Ogum" e "salve Ogum". Silva (2021, p.122) diz que: "Para que os deuses possam descer a seus cavalos (iniciados) no transe de possessão, é fundamental que suas saudações e cantigas sejam aclamadas". Compreende-se que o equilíbrio entre o que se canta e a música reproduzida requer rigor na execução, pois na cosmovisão do Candomblé, tudo possui seu asé, e juntos, palavras, voz e instrumentos produzem um asé específico.

Sobre a dança que se desenvolve no Xirê, Silva (2021, p.125) diz tratar-se de: "uma dança rítmica. Cada Orixá, além de suas cantigas próprias, tem também suas partituras corporais." Portanto, a performance de um Xirê não é isenta de controle, ela precisa ser organizada e efetiva ao que se deseja, que é a presença ordenada com e pelos Orixás.

3.6 Roda do Mundo



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

A "*grande roda do mundo*", como menciona V. da Rosa, e completa "*em meio ao balançar das saias, a gente faz e participa, tocando o chão sagrado com os pés*". Já C. João

comenta que, na atualidade, no início do Xirê, quando se toca para Exu, participam homens e mulheres da roda, mas que quando se toca para as iabás, a roda é somente das mulheres. *“É a força uterina que comanda, um Xirê pode ou não ter a inclusão de homens, mas um Xirê feito exclusivamente de homens, sem mulheres é impossível”* conclui.

C. João conta que por ser transexual, em seu terreiro, sempre foi negada sua presença na roda do Xirê. Entretanto, destaca sua experiência no principal rito fúnebre do Candomblé, conhecido como Axexê.

“Mas eu dancei no Axexê da minha mãe de santo. É um ritual muito lindo, pois todos dançam com moedas e há uma cabaça, em que vamos jogando moedas de forma a pagar a travessia da pessoa falecida. (...) Há uma parte neste ritual que só dança quem já perdeu sua própria mãe carnal. Então, esse foi o momento que eu dancei de igual para igual com as filhas carnis da minha mãe. De igual para igual, com as pessoas mais velhas do terreiro. Foi um divisor de águas na minha vida, porque compreendi que não importa o gênero, o que importa é você ter nascido de uma mulher. Há uma parte nisso, que lembra que não tem como, não importa se você se torna uma mulher, mas que você precisa de uma mulher cis para nascer. Isso é o mistério inquestionável de Nanã, existe uma gênese própria, não é sobre gênero que se dança no Xirê, mas sim sobre o útero e sobre a própria criação.” (João, 2021)

A descrição de C. João retoma o que já muito foi explicado neste trabalho, que grande parte da liturgia do Candomblé não se refere à condição de gênero, mas sim sobre um grande culto e preocupação com o útero. O termo "mulher cis", refere-se a cisgeneridade, que significa uma condição em que a pessoa possui sua identidade de gênero equivalente ao que lhe foi designado ao nascer. Uma mulher cis, neste caso, é uma mulher que nasce com útero.

Durante o ritual de Axexê é um dos poucos momentos que o terreiro vai lidar com a presença do Orixá Iku. Esta deidade efetua o papel da própria morte, a grande ceifadora. Bastide (1961, p. 70) diz: "Quando a morte se aproxima do indivíduo, o Orixá a que pertence a cabeça foge espavorido, pois os deuses temem Iku, a selvagem ceifadora de homens". Não existe dança, oferenda, festa ou devoção para Iku, pois ela é sinônimo de tudo o que repele a existência na Terra, tendo assim, de ser evitada ao máximo. Demonstra-se como o total oposto do que a filosofia do Candomblé mais valoriza, a vida.

A dança das festas tem caráter educativo, como também de vivência. "As danças de cada Orixá estão profundamente ligadas aos cânticos – para cada canto, há uma dança específica e um movimento, gestualidades que presentificam o mito" escreve Silva (2021,

p.122). E é dançando durante os rituais no Candomblé, onde grande parte dos adeptos aprende sobre os deuses e experimenta a mística da religião.

Sugestiona Amim (2018) que a dança em roda no Candomblé seria uma representação de um ato sexual das fêmeas, pois a mulher ao ser possuída por uma divindade, é “montada” por ela, e simbolicamente traduz o papel de passividade, como aquela que se deixa ser dominada. A interpretação da autora vai de encontro com os relatos das entrevistadas nesta pesquisa, ao afirmarem que o espaço do Xirê é um espaço sobre a força do útero.

Ruth Landes (2002) coleta os dados de sua pesquisa em 1938, onde retrata os preconceitos, o racismo estrutural e o papel centralizador das mulheres na sociedade baiana, como já mencionado antes. Contudo, a antropóloga também aprofunda sobre a função sexual que o Candomblé mantinha para as mulheres e para o grupo social no qual faziam parte. Ao dizer que as mulheres de terreiro "se submetem apenas aos deuses", a autora demonstra uma transgressão dos padrões sociais brasileiros do período, onde a mulher era subordinada ao marido. Destaca que, diferente das mulheres brasileiras que eram reconhecidas como Maria do Antônio, ou seja a senhora Maria que é casada com Antônio, as mulheres de Candomblé se reconheciam como casadas e pertencentes a seus deuses, neste caso, poderia Maria ser de Ogum, Oxum ou de qualquer outra deidade para quem tivesse feito a cabeça.

Corroborando a ideia de Amim (2018), Ruth Landes (2002) conta em seu livro *A Cidade das Mulheres* que as filhas de santo do Gantois, quando em estado de transe ritual, ficavam sob o comando de seus "maridos espirituais", ou seja os Orixás. Relata que algumas das chamadas "esposas do Deus" eram conduzidas até um rito secreto ao final da cerimônia, para trazê-las de volta "ao estado normal", e descreve: "lavando-lhes a boca e os órgãos sexuais com água fria. O deus não gostaria disso e deixaria por algum tempo a mulher em que residia".

3.7 Yemanjá?

Nesta imagem, Neves ilustra duas Orixás. Sobre a primeira, ele escreve "Yemanjá?", demonstrando seu restrito conhecimento sobre a liturgia de Candomblé. A dúvida do artista é compreensível, uma vez que muitos Orixás foram adaptados e outros formados ao longo da história das religiões de matriz africana no Brasil.



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

N. Silva comenta: “São muitas Orixás que carregam um espelho e uma espada”. Segundo as entrevistadas, seria preciso ver a divindade em movimento para se ter certeza sobre, pois são diversos detalhes que constroem cada um dos arquétipos. Sobre os cuidados com as deidades, diz Prandi:

“Os deuses do candomblé devem ser alimentados e vestidos como qualquer membro de uma família. O ebó — oferta ou sacrifício — contém tudo de que eles necessitam: comida, bebida, roupa, adornos e outros produtos de uso pessoal. É preciso conhecer o gosto do orixá para que o ebó seja aceito por ele. Os orixás também gostam de dançar e usam o corpo das feitas, no transe ritual, para se juntar aos seres humanos nas cerimônias dançantes de confraternização entre deuses e mortais. Nesses momentos rituais, por meio de intrincada coreografia, eles representam passagens de suas mitológicas aventuras na Terra. Porque um dia foram seres humanos como nós.” (Prandi, 2009, p. 50)

Quanto à primeira Orixá, Ekedji V. da Rosa acredita tratar-se de Ogunté, que seria uma faceta mais violenta, obscura e guerreira de Yemanjá. C. João diz que, mesmo parecendo Ogunté, admite ter certa semelhança com Oxum Opará. Já N. Silva diz que é possível ser a Orixá Obá, pois as cores que ele identifica na imagem¹¹ são tradicionalmente ligadas a ela. “As parafernalias dos Orixás vão mudar conforme suas qualidades”, destaca Silva. Essa “qualidade” que da Rosa menciona trata de um aspecto específico da personalidade de cada

¹¹ Escreve da imagem: Rose e Gold, possivelmente para definir Rosa e Dourado.

deidade, ligada a algum elemento da natureza. Sendo assim, dentro do contexto Nagô, cada Orixá terá mais de uma qualidade.

"Cada divindade possuiria um conjunto de materiais que a expressa e por meio do qual ela se materializa no mundo. Se pegarmos como exemplo as ferramentas de santo, veremos que cada uma delas é fabricada com matérias-primas e formatos específicos ligados ao orixá do qual ela faz parte." (Marques, 2018, p. 224)

Além de ser uma forma para identificar a divindade que se apresenta, as indumentárias também são um meio de destacar, simbolicamente, elementos importantes das narrativas mitológicas ligadas ao Orixá. Todos os componentes que integram a performance ritual do Candomblé buscam evocar a história, organização sociopolítica, mitologia, valores morais e sagrados do grupo o qual faz parte.

Os objetos ritualísticos, neste contexto, são sacralizados e cumprem um papel litúrgico determinado. Marques (2019) salienta que, para além de simbolizar a divindade, os instrumentos, também chamados "ferramentas de santos", são a própria materialização da força que o representa.

Sobre a figura que o artista descreve como "Oxumare", V. da Rosa diz que pode ter ocorrido outro erro bastante comum, pois, ao lado do desenho, Neves identifica a cor das vestimentas, ressaltando "rose", ou seja rosa. Segundo da Rosa, é possível tratar-se da Orixá Ewá no lugar de Oxumaré. N. Silva e C. João concordam com da Rosa, salientando o fato da figura da direita estar vestindo uma "camisu", que é uma roupa exclusiva de Orixás femininas. "*Oxumaré não usa camisu, isso é só para rainhas*", complementa N. Silva.

3.8 Cortejo de Iabá

Ekedji V. da Rosa logo ao ver a imagem ressalta: "*Quando vem uma Iabá a gente faz um cortejo, em que a gente sempre deve se reconhecer e se empoderar nas divindades femininas. Essa é a Grande Mãe e deve sempre se reverenciar a grande senhora*".



Fonte: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-418/albano-neves-e-sousa-12>

N. Silva destaca o objeto que a Orixá Yemanjá carrega na mão, o Abebé. Este se caracteriza por ser um leque ou um espelho, simbolizando o reflexo das águas, por onde a divindade reflete as verdades da vida, *“como um mergulho, um olhar fundo para dentro de si”*. Silva diz ainda que há outra versão sobre esse adereço: *“Como Yemanjá é a grande mãe de todos, ela é dona de todas as cabeças, têm o Ori de todo mundo. Esse é o espelho do mundo”*. Há um fator social muito interessante aqui neste ponto, pois a representação corporal, junto da performance ritual e do olhar do espectador diante da divindade, irá lhe trazer uma reflexão. Há, portanto, uma comunicação entre o sagrado e o observador, onde a linguagem pode ser chamada de experiência mística.

C. João fala sobre a naturalidade das feições registradas na pintura e comenta sobre um termo bastante utilizado em seu terreiro, *“banalização”*. Ela diz: *“quando cheguei na minha casa, as pessoas me diziam, você precisa banalizar”* e explica que, dentro do universo do Candomblé, a palavra toma outro sentido, significa fazer do ritual algo natural. *“Com o passar do tempo, a gente percebe como todos os elementos que compõem um ritual começam a se tornar parte do corpo das pessoas”*. A fala de C. João reforça ainda mais o elemento central do Candomblé: o corpo. Ao corpo vão sendo adicionados valores, características,

saberes e histórias. Banalizar-se, no sentido de aniquilar a própria individualidade, é dar espaço ao ser coletivo, ao corpo que constitui o microcosmo do terreiro e, assim, poder expressar a natureza divina sem demasiada influência pessoal. Comparando ao trabalho de ator, abordado por Martins (2003), Taylor (2016) e Moraes (2018), o qual necessita ser um papel em branco para construir plenamente um personagem, os membros do Candomblé também são submetidos a processos similares, que vão desde comportamentos e relações sociais até rituais bastante elaborados, como é o caso da iniciação.

3.9 Bayani



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

V. da Rosa diz: *"essa é a família Kerejebe, ali é Omolú o filho de Nanã"*. Como explica Landes (2002), Omolu é o deus da peste, exercendo fascínio e desagrado ao mesmo tempo na comunidade. Quando incorporado, o corpo do adepto reproduz características de um doente e faz o som de um piado. Sua vestimenta possui uma máscara feita de palha que cobre a cabeça até o peito. Acredita-se que a deidade, quando bem agradada, pode curar o corpo dos seres humanos de moléstias.

Da Rosa também destaca a palavra "Bayani" usada pelo artista, pois esta é uma divindade pouco cultuada dentro do Candomblé. O Gantois é uma das poucas casas onde o culto de Bayani é preservado, onde ocorre anualmente uma festa destinada ao Orixá. Ressalta-se, junto disso, que as entrevistadas tiveram dificuldade em falar sobre a imagem, devido ao afastamento deste culto da grande maioria das casas, traçando aqui uma possível linha de pesquisa a ser explorada em outros trabalhos.

“Bayoni é bastante raro. Ele é a própria morte, e isso é muito simbólico, pois ele não tem corpo, às vezes usa a mesma roupa de Omolú, mas percebe que o peito está à mostra, pois nele se tapa apenas o rosto.(...)” (João, 2021)

A festa de Bayoni, ou Baiâni, define o fim do ano ritual do Candomblé Nagô. É uma divindade que define, delimita, contudo diferente de Iku, que é a própria morte. O que se manifesta em meio ao ato devocional é a energia do fim de um ciclo, daquele que dá os limites da vida terrena. Explica Bastide sobre a festa desta divindade:

"A última, dita de baiani, celebra-se o mais próximo possível do dia 30 de setembro, dia de S. Jerônimo, um dos equivalentes católicos de Xangô; é uma cerimônia de encerramento, em que os fiéis trazem na cabeça o capacete baiani e visitam as diversas partes do candomblé para lhe dizer adeus e marcar assim que as funções obrigatórias do ano estão terminadas" (Bastide, 1961, p. 107)

M. de Onira diz que o nome do instrumento utilizado por Bayani, que em sua nação é chamado apenas como Bani, é Adê Bani. Completa que segundo a mitologia iorubá, Bani, Bayoni ou Bayani, é irmão de Xangô e de Omolú, mas que ocorrem discussões entre as famílias de santo sobre o Orixá ser masculino ou feminino.

N. Silva destaca como o corpo também é identidade no Candomblé, pois *“as feições e comportamentos, tudo isso, fala de quem a pessoa é filho ou filha”*, indo tal declaração ao encontro do pensamento de Flaksman (2018, p.144) que diz que o *“Candomblé traz em sua cosmologia uma fórmula de relação em que o ser e o estar não estão separados”*. E complementa Silva ao tema:

"A dança ritual traz os deuses à terra, onde os convivas celebrarão a vida e o axé. No transe do corpo, o iniciado se modifica, o Orixá toma-lhe por inteiro. O rosto, o corpo, o movimento, os olhos do iniciado revestem-se das características do Orixá." (Silva, 2021. p.125)

Nesta cosmovisão, a dança é uma chave, um caminho místico de saberes. Landes (2002) traz a seguinte fala: "A dança deles é a vida: é a sua grande avenida de compreensão e de resposta, o seu modo de pensar, a sua maneira de manifestar-se.". Indica que é preciso aprender as danças de cada um dos deuses, para que estes se sintam à vontade com o corpo que irão habitar.

Ligado a isso, está o repertório individual. "O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido", menciona Taylor (2013, p 50). "Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo", completa a autora.

3.10 Festa de Orixá



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

O Candomblé como uma religião de festividades, desenvolve certa relação entre seus adeptos e a construção da festa. Fato este, constatado em falas das entrevistadas que, ao olharem para as imagens, descrevem trabalhos ligados à harmonia do ambiente como pequenos rituais necessários para o bom funcionamento do microcosmo que é o terreiro. Silva, salienta sobre essa orquestração de cada um dos componentes rituais para o transe:

“Podemos dizer que o transe místico é o ápice da ritualística do Candomblé. Mas para que ocorra o transe místico nos iniciados, eles precisam passar por uma série de ritualísticas. O

próprio espaço do terreiro de Candomblé é um espaço ritualístico, organizado e pensado de forma ritualística” (Silva, 2021, p. 96)

De acordo com a impressão de V. da Rosa, aqui Neves ilustra um ritual de "lavagem". Existem vários rituais que utilizam a água como elemento central dentro do Candomblé, dentre os quais podemos citar a lavagem anual das escadarias da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, Bahia; lavagem de contas e cabeça; lavagem do terreiro e o lava-pés, que é mais comum entre os Candomblés do sul do Brasil.

N. Silva fala sobre “*águas de Oxalá*”, que é também como se chama a festa anual feita para Oxalá. Essa festa marca o início da estação considerada sagrada. Bastide (1961, p.112) explica, no entanto, que neste ritual as águas não são exclusivas para purificar os objetos sagrados de Oxalá, “a água lustral regará todas as pedras, todos os objetos rituais e é por isso que dissemos que esta cerimônia marca bem o início do ano africano.”

C. João diz ser esta uma festa para as Orixás femininas, as iabás. Assim considera, pois em suas experiências rituais, ser uma festa onde as mulheres carregam vasos de flores na cabeça: “*Nesse ritual, as flores têm cores diferentes, cada cor elucida a presença de uma Orixá diferente*”.

3.11 Fazer a Festa



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Todas as entrevistadas, ao ver esta imagem, falaram sobre o momento no ritual de Candomblé em que estão todas cansadas e se sentam para descansar. Vale destacar que muito antes do início de uma festa de Candomblé, de seu efetivo começo e abertura ao público, são precedidos muitos ritos e preparos. Entre eles estão os cuidados com vestimentas, alimentos, limpeza do espaço, decoração e encargos com membros do grupo recolhidos para cumprimento de obrigação iniciática ou de outro ritual específico.

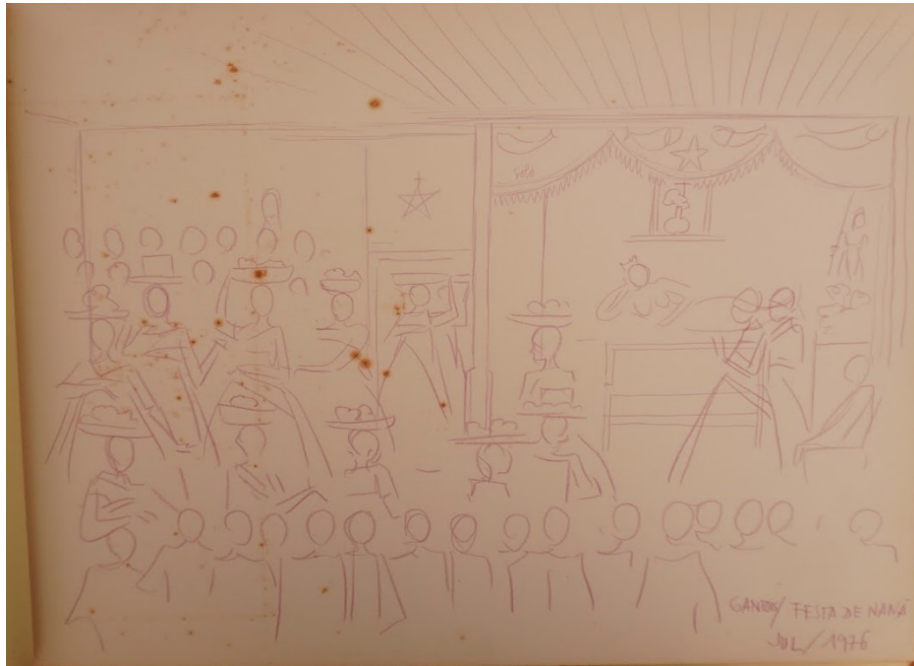
N. Silva aponta a relação entre as mais velhas e as mais novas que ocorre “*no momento de pausa no Ilê*”. Acrescenta: “*A festa é para os outros, e é no meio da função, no preparo de tudo, onde se aprende muito. É quando os mais velhos falam*”. Ela conta que é muito raro na tradição de Candomblé, alguém ensinar diretamente as coisas para os novatos, pois é na prática religiosa que estes conhecimentos são passados, “*é preciso ter o ouvido atento*” completa a entrevistada. Prandi (2001) explica que a educação religiosa no Candomblé tem relação direta com a concepção de tempo que a comunidade possui:

“Ele tem de aprender que tudo tem sua hora, mas que essa hora não é simplesmente determinada pelo relógio e sim pelo cumprimento de determinadas tarefas, que podem ser completadas antes ou depois de outras, dependendo de certas ocorrências, entre as quais algumas imprevisíveis, o que pode adiantar ou atrasar toda a cadeia de atividades.” (Prandi, 2001, p. 45)

Todas as entrevistadas destacam o cansaço dos corpos desenhados. Comentam que Candomblé é muito trabalho para todos os envolvidos, mas que todo trabalho, por menor que seja, é precioso para ordem e equilíbrio do ritual. “Produzir saberes é participar da vida, possibilitando que o conhecimento tome forma na própria relação com as coisas e as pessoas” diz Silva (2021, p.101). O Candomblé costura seus saberes intermitentemente, pois o saber é obra da experiência.

A tradição oral que os terreiros sustentam é uma tradição onde a manutenção dos saberes se transforma, levando em consideração as vivências e as adaptações necessárias. Todos saberes transmitidos oralmente são obrigatoriamente vivenciados, portanto é fazendo que se aprende, mas é também fazendo que se transforma e se criam saberes.

3.12 O Gantois



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Nesta imagem podemos ver com mais amplitude o espaço central da casa do Gantois. Segundo a entrevistada N. Silva, a maioria dos elementos que Neves desenha encontra-se ainda hoje como foi registrado. Observa que alguns dos elementos, como é o caso da pintura de uma sereia com a pele branca na parede, demonstram que, apesar do Candomblé buscar manter suas raízes puramente africanas, é notória a influência de outras civilizações na sua construção. Ela diz: *“por muito tempo a vestimenta do Candomblé me incomodou, porque eu pensava que não tinha nada a ver com a África aquele monte de pano.”* (Luz, 2016 & Nascimento, 2016)

As vestimentas do Candomblé são uma mistura de influências árabes, indígenas, brasileiras e europeias. Estes traços fazem do Candomblé uma religião tradicionalmente brasileira, uma vez que expõem o conglomerado histórico e social do qual fazem parte. Luz (2016, p. 14), sobre as vestimentas, conclui: "Portanto, pode-se afirmar que a indumentária de Candomblé é um objeto artístico-religioso e que a sua criação já nasceu com um caráter híbrido."

V. da Rosa fala das comidas que são levadas na cabeça, junto do Ori, ela diz que *"é tradicional em todas as festas que as mães da casa entrem com as comidas na cabeça"*. Isso

demonstra a valorização do alimento dentro do corpo ritual, uma vez que é por meio da energia das oferendas, rigorosamente preparadas pelas Yabassé, que a comunicação com o sagrado se faz possível. Os pratos servidos no Candomblé são uma espécie de chave ritual que vai alimentar todos os cantos do terreiro, objetos, entidades e as pessoas com axé. (Silva & Borelli, 2021)

3.13 Obrigação de Yemanjá



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal

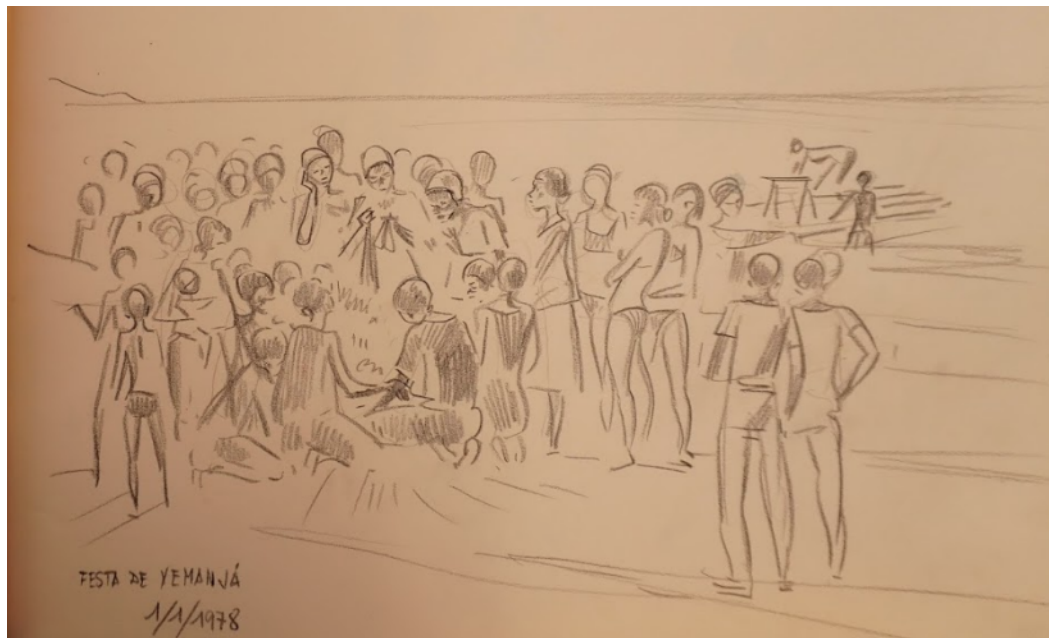
Dorneles & Santos (2020, p. 516) bem explicam que: "Iemanjá é a Grande Mãe, deusa da maternidade, zeladora dos pensamentos e das cabeças. É tida como a rainha do mar, protetora dos marujos e pescadores (...)". Dentro da cosmovisão do Candomblé, bem como de outras religiões afro-brasileiras, no dia dois de fevereiro, todos os anos, é realizado um ritual de oferendas para a rainha do mar. Neste grande evento, pessoas levam flores, alimentos e outros presentes para serem deixados dentro de barcos feitos de madeira ou papel que são entregues no mar.

A imagem de Neves poderia fazer menção a este ritual bastante famoso em solo brasileiro, porém, o artista descreve a cena como "Obrigação de Iemanjá", o que leva ao encontro do que descreve Gorski (2012) ao relatar sua iniciação. Descreve a obra, portanto, uma etapa do ritual iniciático ou de obrigação, bastante comum, que é a ida do membro para o

qual o ritual está sendo destinado até o mar para saudar a Orixá Iemanjá. A entrega de ebó, oferenda, no mar irá depender do que os oráculos irão definir como obrigação de cada pessoa.

Ao analisar a ilustração, Ekedji V. da Rosa aponta os dois personagens à esquerda da imagem, sentados no chão. Segundo ele, "*aqueles sentados na esquerda, no chão, estão sentados na esteira porque são mais novos*". Isso indica que o sistema hierárquico no Candomblé está presente em todos os momentos, sendo também, uma forma de comunicação entre os membros do grupo.

C. João conta que é pelo mar que os antepassados africanos chegaram e que dentro da cosmovisão do Candomblé, é nos oceanos que habitam as "*grandes calúngas*", ou seja, as casas dos espíritos. As palavras do poeta português Fernando Pessoa bem refletem o movimento histórico do período das grandes navegações: "Ó Mar salgado, quanto do teu sal, são lágrimas de Portugal! Por te cruzarmos, quantas mães choraram quantos filhos em vão rezaram". Isso porque, muitas embarcações eram destruídas em alto mar, ou ainda atingidas por doenças que acometiam toda tripulação, fazendo com que o número de pessoas, principalmente de escravizados mortos nos oceanos, fosse altíssimo.



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Este registro da Festa de Yemanjá foi feito no ano de 1978, ou seja, três anos depois do analisado anteriormente. Diferente da ilustração de 1975, como percebe dona V. da Rosa

"estão preparando o barco, as oferendas, mas cercados por populares (...) o artista resolveu inserir as mulheres de biquine".

Interessante observar que, assim como demonstra a imagem, o Candomblé misturou-se à vida cotidiana dos brasileiros, a exemplo do uso popular de palavras ligadas à religião como dengo, cuíca e macumba, bem como alguns ritmos musicais, axé e samba, e alimentos tradicionais da cultura brasileira, como o acarajé. (Alvarenga, 2017; Pinto & Freitas, 1972)

3.14 O Tambor

Para Martins (2003, p. 75): "A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* divino, agencia os cantares e a dança e, de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos.". No período colonial brasileiro, o tambor e as memórias ligadas a ele possibilitaram o resgate cultural dos africanos e a construção de um modelo de resistência. O Candomblé se constrói em volta dos tambores e, com isso, os torna uma espécie de coração do ritual. Sobre a função dos músicos, diz Amim:



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

“Eles são os responsáveis pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos sagrados. São fundamentais no desenvolvimento do rito, pois

é o som dos atabaques associado à dança, à performance e a toda uma ornamentação do corpo, que possibilita a passagem da pessoa para a divindade por meio da ocupação do corpo” (Amim, 2018, p. 127)

Quem toca atabaque é chamado de alabê e para ocupar o cargo é preciso uma preparação rigorosa, pois é a execução dos alabês que permite convocar os Orixás para a festa. Ruth Landes (2002) descreve que o alabê também é chamado Ogã, pois esta última se refere ao grupo de homens que tem como função proteger o terreiro e garantir seu funcionamento em harmonia.

Bastide (1961) conta que quando a festa está acontecendo por muito tempo sem a presença de nenhum Orixá, ou seja, sem ocorrer nenhuma possessão, os tamboreiros "fazem soar o toque de adarrum", o qual possui um ritmo bastante acelerado e não é acompanhado de cânticos. O objetivo deste toque é chamar todos os deuses de uma só vez. Assim, os tambores são uma chave necessária para que um ritual no Candomblé ocorra, não como objetos quaisquer, mas sim considerados sagrados. Junto disso, informa Silva:

"Os aguidavis – varetas que se utilizam para tocar os atabaques na tradição do Candomblé nagô/ketu – também são instrumentos e foram sacralizados, tal como os atabaques. Há, nos atabaques e nas varetas, a presença da força dos deuses, cujo poder/axé se encarrega de chamá-los à terra." (Silva, 2021, p. 121)

Silva (2021) e Bastide (1961) enfatizam que todo tambor recebe oferendas de animais e comida. Há um preparo específico para cada um dos tambores, onde podem ser identificados elementos absorvidos de outros grupos religiosos, como é o caso do uso da água benta. Ainda que sempre reconhecendo as religiões tradicionais africanas como sua base de maior relevância, essa mescla religiosa faz do terreiro um ambiente que sacraliza, valoriza e comunga diferentes saberes.

"(...) três tambores do candomblé também o são: o rum, que é o maior; o rumpi, de tamanho médio, e o le, que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores "pagãos"; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos de água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. E principalmente "comeram" e "comem" todos os anos azeite de dendê, mel, água benta e o sangue de uma galinha." (Bastide, 1961, p. 23)

Ao ver a imagem, C. João aborda um assunto polêmico para o Candomblé já superficialmente comentado anteriormente: as questões de gênero. “*Na liturgia do*

Candomblé, apenas os homens podem tocar”, explica, “isso é tabu, mulheres não podem ser musicistas no terreiro.” A fala de C. João demonstra um comportamento de caráter restritivo por parte dos terreiros. A música intitulada "Menina Quer Tocar Tambor" de Sued Nunes, lançada em 2021 e financiada pela Secretaria da Cultura da Bahia, expõe, por meio de seus versos, como o assunto é presente, necessário e atual: "Menina quer fazer tambor / Menina quer tocar tambor / Menina é tambor também".

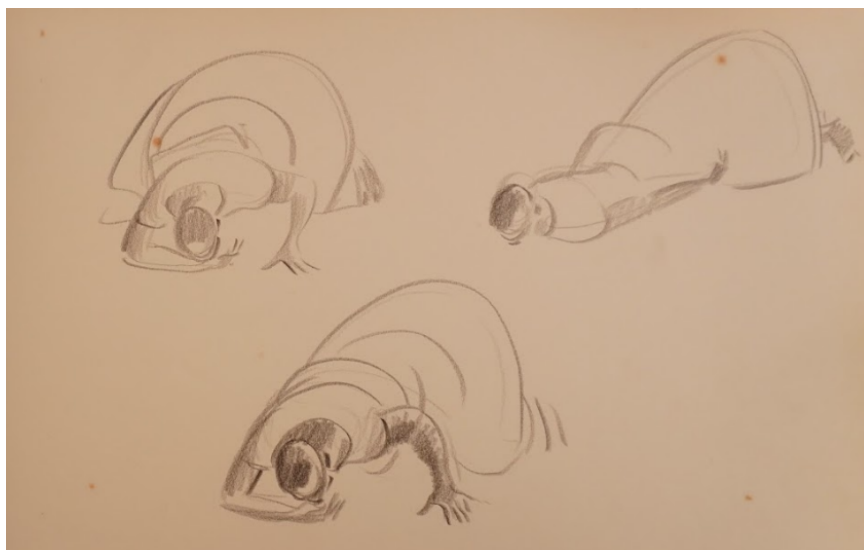
Sobre a temática, destaca-se o trabalho de Soares & Ferreira (2021), que demonstra como o Candomblé foi nos anos 70 um espaço acolhedor para um grande número de pessoas que se reconheciam como homossexuais. Isso porque, diferente de alguns espaços religiosos mais populares, ao exemplo do catolicismo, espiritismo e o neopentecostalismo, o Candomblé não considera a orientação sexual do indivíduo, seja ela qual for, como pecado ou transgressão. Porém, diante das mudanças sociopolíticas e do reconhecimento de pessoas transexuais, travestis e não binárias, a inclusão de outros perfis até então não legitimados socialmente passou a ser, nos terreiros, um desafio que, na maioria das vezes, acaba tornando-se um discurso opressor e excludente. Soares & Ferreira complementam:

“Assim sendo, é possível ver nos dias de hoje que estes espaços, que já foram tidos como os mais acolhedores para essa população perseguida e marginalizada, transformaram-se em um espaço que segrega, exclui e nega as identidades de gênero em sua diversidade (conquista histórica, resultante de muita luta e resistência).” (Soares & Ferreira, 2021, p. 145)

Bastide (1961) destaca a forte relação entre a música de terreiro e o samba carioca. Conta o autor que as rodas de samba ocorriam após as cerimônias de Candomblé. Ainda hoje, as escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro, anualmente, realizam o ritual chamado padê antes do desfile, pedindo para Exu que tudo ocorra bem.

3.15 Adobá

O Adobá é o gesto realizado por cada filho de Santo para reverenciar o espaço sagrado. V. da Rosa e N.Silva salientam que, para cada Orixá, existe um gesto diferente. Complementa da Rosa que: "*se fala Adobá se o filho é de Orixá masculino e Adobalé quando a cabeça é de Iabá*".



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

O desenho de Neves, onde os indivíduos se prostram ao sagrado, como sinal de rendição, no contexto do Candomblé, conduz-nos a uma palavra essencial para compreensão da mitologia iorubá, bem como, da estrutura dos rituais: sacrifício. O sacrifício é a primeira etapa de todo ritual de Candomblé, pois é Exu o primeiro Orixá a ser servido e quem possibilita que todas as demais intenções cheguem às outras deidades. O rito do sacrifício apresenta funções sociais e religiosas, sendo ele sinônimo de entrega e compartilhamento.

Geralmente, os sacrifícios feitos aos deuses contêm animais, plantas, alimentos e podem ou não ter outros objetos. É importante ressaltar que o custo financeiro de uma iniciação ou de qualquer outro ritual, está ligado a esta ideia de sacrifício, pois definitivamente não são rituais baratos. (Silva, 2021) Os encargos de um ritual são de responsabilidade do indivíduo, que paga por aquilo que recebe, e, por sua vez, deve partilhar seu asé com toda família de terreiro.

Ao exemplo dos animais sacrificados, que são alvo de diferentes críticas por parte de organizações que defendem os direitos animais, salvo o caso de uma cerimônia que tem como objetivo salvar a vida de alguém, absolutamente todas as partes do animal são utilizadas para execução do ritual. O couro vai para os tambores, chamados de atabaques. A parte interna do animal para a cozinha, o coração, fígado, moela, asas, pés, cabeça e sangue são destinados exclusivamente aos Orixás, o restante é todo aproveitado e oferecido à comunidade como alimento. (Silva, 2021)

O Candomblé é uma religião fundamentada na devoção aos deuses por meio de oferendas. A imagem que desdobra tal reflexão demonstra que, para além das oferendas costumeiramente ligadas aos ritos do Candomblé, há também, ainda que simbolicamente, o ato de oferecer o próprio corpo. O corpo que é entregue e que se submete à vontade dos deuses.

C. João diz que muitos elementos corporais do Candomblé possuem uma camada de assimilação da linguagem de corte. *“É o bater a cabeça para o seu senhor, no Candomblé se reproduz muito do corpo do escravo. Essa história diaspórica atravessa os corpos, então é também falar de dor”*. Liturgicamente, o Candomblé define com clareza que não há outro caminho, é preciso rendição e entrega completa ao sagrado para, assim, tornar-se sagrado.

3.16 Festa de Oxalá

Oxalá é o chamado pai dos Orixás, o deus da cor branca. Mitologicamente, Oxalá foi criado antes das demais deidades, e por isso possui características de um deus mais velho. Completa Luz (2016, p. 13): "Oxalá abrande e descansa, é a energia de onde tudo sai e para onde tudo retorna, por isso o branco é tanto a cor que festeja o nascimento como a que marca o momento da morte".



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Ao ver a imagem, as entrevistadas a chamam de "*cortejo de Oxalá*". Oxalá se movimenta com dificuldade, como um velho, carrega o opaxorô, que é uma espécie de bengala. N. Silva comenta sobre o cuidado entre os membros: "*É preciso que uns ajudem os outros. Dar água, auxiliar os movimentos, até limpar o suor da pessoa. Porque cuidamos dos pais e das mães. Uma festa de Oxalá é muito longa, são muitas horas, é bonito como cuidam do corpo*". Silva (2021) explica sobre a ilustração:

"O xiré termina quando todos os deuses que foram chamados para o espetáculo dançaram. As ekedes (zeladoras dos Orixás) despertam os iniciados do sono profundo do transe para que todos retornem juntos ao salão para saudar o Orixá Oxalá, o senhor do pano branco, Orixá da leveza, da calma, da serenidade e da paz. Oxalá é saudado por último, por ser o mais velho dos Orixás e por ser um Orixá ligado ao começo e ao fim." (Silva, 2021, p.126)



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

As imagens contam sobre o ritual de uma Festa de Oxalá no Gantois. N. Silva conta que nunca presenciou esta festa, mas que curiosamente, seu “Baba”, também chamado pai de santo, havia contado a ela como era “*as águas de Oxalá*”. Destaca: “*Eu olhei para esta imagem e pensei - ah, é aquela festa que meu pai falou.*”. Percebe-se aqui uma das características mais marcantes da teologia do Candomblé, a tradição oral como meio de educação litúrgica dentro do Candomblé.

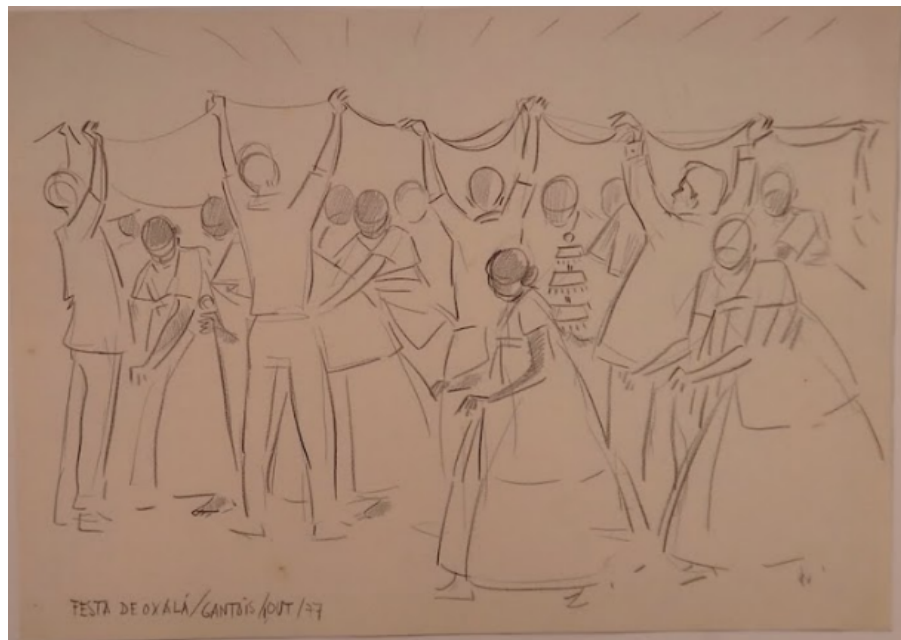
Como já dito antes, a festa dita como “*águas de Oxalá*” é um ritual que marca o início do ciclo das festas do Candomblé. Bastide (1961) salienta a importância da purificação do terreiro, de seus objetos e dos membros da religião, bem como da relação deste ritual com o ciclo da colheita de inhame na África, pois a festa marca o momento do início da colheita e da nova semeadura da terra. Sobre o ritual, o autor complementa:

“Purificação que talvez ao mesmo tempo seja um rito de fecundação: açoitar os vegetais. Munida de pequeno ramo ou de um pedaço de cipó, a ialorixá bate nas costas dos membros da seita. Esta disciplina tem por efeito trazer o perdão das ações más praticadas no decorrer do ano.” (Bastide, 1961, p. 113)

Percebe-se na fala do autor um gesto ligado diretamente ao período escravagista, o açoite. Demonstra como os corpos escravizados carregaram suas memórias e reconstruíram

suas experiências na construção da performance ritual do Candomblé. O açoite tem significado simbólico ligado à purgação, mas também é memória viva, relembra histórias de outros corpos, fazendo do rito uma experiência atemporal.

A senhora V. da Rosa fala sobre a imagem: "*aqui estão puxando o Alá, cobrindo a quartinha e o pilão*". O Alá é um pano branco que é suspenso apenas por homens e sua utilização representa o cuidado e o respeito às divindades que estão sendo cobertas. Interessante salientar que em outras religiões americanas de raiz africana, como o Voodoo e a Santeria, o uso de um pano branco cobrindo as deidades incorporadas também faz parte do desenho ritual. (Malpasso, Castro & Campos, 2020)



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

Dona D. da Rosa diz: "*O Alá aqui é trabalho dos homens, que seguram o pano para realizar o cortejo de Oxalá. É possível ter outros Orixás presentes, mas apenas fora do Alá*". Segundo D. Rosa, dentro da estrutura feita, além das pessoas incorporadas, há um pilão para moer inhame, que é o alimento preferido de Oxalá.

Um dado relevante ao estudo do fenômeno religioso que envolve a construção do Candomblé é quanto aos elementos islâmicos encontrados no ritual. Ribeiro (2013) traz em seu estudo um amplo retrato de como os malês, assim chamados pelos yorubá os negros muçulmanos, mesclaram saberes em meio ao processo escravocrata.

Guimarães (2018) aponta como exemplo deste elo entre Candomblé e o Islão o uso de vestimentas de cor branca, o tipo de tambor utilizado, o resguardo nas sextas-feiras, o movimento de prostrar a cabeça no chão, os tipos de corte das roupas e a confecção de amuletos do tipo patuá.

Ao olhar para imagem e a identificação do pano como “Alá”, logo surgem ligações com a cosmovisão islâmica. Primeiro, devido à própria nomenclatura que remete a deidade primordial do Islamismo, Allah, depois pelo movimento corporal construído ao cobrir aquilo que se compreende como divino. Este ato de zelar, manter o que é sagrado, dialoga diretamente com as práticas islâmicas, a exemplo do uso do lenço feminino, conhecido popularmente por hijab, ou do pano que cobre a Caaba, o qual é o monumento de maior importância para os muçulmanos.

3.17 O Brasil



Fonte: Acervo Neves e Sousa, Livraria-Galeria Municipal Verney, Oeiras, Portugal.

V. da Rosa sobre Neves: *"Essa imagem é bem interessante, porque ele coloca uma figura feminina no centro. Esse é um retrato da mistura do Brasil e está uma Iabá como elemento central"*. Como bem compreende Ruth Landes (2002), a religião se fez solução,

onde escravizados "viviam no único mundo que lhes era permitido e o tornavam íntimo e amistoso através da instituição do Candomblé".

N. Silva concorda com a colocação anterior e diz: *“Aqui fala sobre essa mistura que nós somos, como se nessa figura do centro houvesse, em torno dessa mulher, aqueles que trabalham com ela, como antepassados até”*. Ao usar do verbo trabalhar para designar a relação da senhora central da imagem, N. Silva se refere aos possíveis laços espirituais com espíritos. O termo é bastante comum no Candomblé, como na Umbanda, Tambor de Mina, Espiritismo e outras religiões encontradas em solo brasileiro.

C. João comenta sobre o pano que cobre a cabeça da mãe de santo ao centro da imagem, *“é como se protegesse ela, pois ela é a mistura de todo esse universo que lhe acompanha, desse universo que é o Brasil”*. Não há como falar sobre Candomblé sem falar sobre o papel edificador da mulher. O terreiro é a mulher e esta por sua vez, carrega consigo toda história da construção do Candomblé e do Brasil.

CONCLUSÃO

A ideia de compor a estrutura deste trabalho originou-se da percepção dos inúmeros bustos de mulheres retratados nas mãos de Neves e Sousa. Eram muitos os olhares do artista sobre o universo feminino, mas então surgiu a questão: como seria o olhar das mulheres sobre Neves e Sousa? Porém, a Arte como o olhar de uma deusa envolta de filosofias, ultrapassa seus próprios limites. Um quadro sempre supera sua moldura, pois é assim que a Arte desabrocha, fazendo-se mais Arte. Desta maneira, quando as obras chegaram aos olhos das entrevistadas, suas falas irrigaram a linha de pesquisa desta narrativa para todas as artes que compõem juntas o Candomblé.

No Candomblé, os papéis atribuídos ao gênero feminino e gênero masculino são diferentes, portanto é natural que estes tenham experiências bastante distintas, mesmo que participantes do mesmo ritual. Percebe-se diante das falas das mulheres entrevistadas, como os relatos tocam temas ligados justamente aos ciclos naturais do corpo feminino: gestar, parir, sangrar, útero, maternidade e o envelhecer. Indicando talvez, a uma camada arcaica da construção das religiões africanas, onde a cosmologia pretende explicar sobre as fases humanas e suas complexidades psicofisiológicas. (Eliade, 2020)

Ao externar e captar emoções, o indivíduo e sua comunidade são conduzidos através da arte, para estar de frente a reflexões e questões, que ao mesmo tempo são universais e extremamente pessoais. Dramas que podem ser experimentados e recordados fazem da expansão de consciência adquirida através da arte, elemento essencial para a própria evolução da espécie humana.

O nascer e o morrer. Início e fim. Gerar e ser gerado. O Candomblé é a arte dos mitos vivos. E nesse ponto, a arte não conduz e nem é conduzida. A Arte é o Candomblé e o Candomblé se faz Arte.

Interessante também é a possibilidade de aprender com algo que o artista desconhecia estar ensinando, pois ainda que tendo certo conhecimento sobre a religião, segundo pode se identificar, Neves pouco sabia sobre a liturgia de terreiro. O brilhantismo da arte de Neves ultrapassa suas limitações físicas e possibilita aos pesquisadores e espectadores desmembrar o mito, desenrolar a história.

Durante a construção desta pesquisa, abriu-se o desejo para o desenvolvimento de um método, com o intuito de analisar o ritual religioso por seus aspectos artísticos. Alguns autores como Turner (1969) e Burke (2004) trazem em suas pesquisas modelos que possibilitam a estruturação de uma técnica voltada para o ambiente religioso. Com intuito de detalhar este método e testar sua aplicação, seria preciso levar o projeto para uma futura tese de doutorado ou outro ambiente de pesquisa. Porém, a dissertação aqui apresentada foi fundamental para compreender sua necessidade, organizar conteúdos, hipóteses e visualizar sua formulação.

Trabalhos debruçados em um componente artístico específico são mais comuns, mas como já abordado nesta dissertação, a análise da arte/ritual como unidade é que se difere e se faz necessária. A defesa desta metodologia se dá principalmente pelo fator igualitário que a arte possibilita. Todas as religiões, novas ou antigas, fazem uso da arte em seus rituais. Permite ainda, melhor compreensão sobre o fenômeno religioso tanto em parâmetros ligados às crenças do grupo, quanto a ciências como psicologia, antropologia, teatro e outros.

Como exemplo de linha contrária ao método mencionado anteriormente, mas que serve também como apoio a sua construção, está a performance do ocultista britânico Aleister Crowley da peça de teatro Ritos de Elêusis em 1910 em Londres. (Harmon, 2009) Crowley lotou o teatro durante sete dias, onde performatizou rituais e levou ao questionamento sobre valores sociais e religiosos, uma vez que o público pagava para assistir a um espetáculo em que a proposta era claramente uma experiência mística e religiosa. (Clanton, 2013) A experiência de Crowley, demonstra o interesse por parte dos espectadores em um espaço que não diferencia arte e religiosidade, como também, a possibilidade de explorar tais universos em uma obra onde estes estão integrados.

Outro exemplo de como essa relação ocorre está no Teatro de Bali (Indonésia) e no Teatro Kolam (Sri Lanka), onde arte e religião se consolidam em um ambiente inseparável. Ou ainda, em ritual de grupos indígenas das Américas, onde sequer existe uma compreensão sobre a distinção entre arte e o sagrado. É neste ponto que os pensamentos de Bastide (1961), Martins (2003) e Taylor (2013) irão se encontrar, para indicar que uma visão de mundo eurocêntrica sobre o que é arte e o que é religião são inapropriadas para analisar o Candomblé, bem como outras religiões, além de suas superficialidades.

Para concluir essa linha de pensamento, trago algumas reflexões. Se um objeto considerado sagrado para o ambiente de terreiro estiver em um museu, ele deixará de possuir seu valor religioso para se tornar arte? Portanto, o que define arte é a moldura? O espaço?

Ao tratar de temas ligados à performance ritual dos terreiros, percebe-se um forte aumento de pesquisas sobre o transe. Ainda que autores de renome como Nina Rodrigues tenham patologizado tais temas, a abordagem defendida aqui vai ao encontro com a sustentada por Silva (2021, p.153): "O Candomblé é uma religião ritualística. É impossível analisar o transe sem legitimar seu valor ritual e sua importância na dinâmica do terreiro.". Afinal, ao falar sobre transe, falar-se-á sobre arte, pois é a arte, em sua natureza transcendental, o principal componente para que o corpo acesse o transe.

Descrever o ritual de Candomblé partindo de um olhar ligado à arte é uma forma de ampliar a compreensão da complexidade que envolve sua cosmovisão. Corrobora a isso as falas das entrevistadas, quando dizem que o aprendizado da religião se dá "fazendo", ou seja, na prática. Detalhes que dificilmente serão retratados acerca da vivência religiosa e sua mística são desvendados na arte. No gesto que comunica, no corte da fruta, na melodia ou no detalhe da decoração, o terreiro é um microcosmo que fecunda os deuses e é fecundado por eles. Completo com a fala da doutora em antropologia, Lidice Meyer Pinto Ribeiro, por quem manifesto grande carinho: "Não se compreende uma religião sem a prática da observação-participante. Um estudo apenas bibliográfico é sempre um estudo incompleto.".

As mulheres são o centro do terreiro, o axis mundi, são elas o pilar da arte que sustenta todo o Candomblé. Usando de uma clássica frase de terreiro "Ko si ewe, ko si orisa", que significa sem folha, sem Orixá, ousa a dizer que: "Ko si aworan ati obinrin, ko si orisa", sem arte e mulheres, sem Orixá.

REFERÊNCIAS

- Alvarenga, M. J. S. D. (2017). *Cozinha também é lugar de magia: alimentação, aprendizado e a cozinha de um terreiro de Candomblé*. Universidade de Brasília.
- Amim, Valéria. (2018) Candomblé e mitologia: a sexualidade no rito, no corpo e na dança. *Revista Língua&Literatura*, v. 35, n. 20, p. 119-130.
- Barbosa, I. P. B.; Calegare, F. P. P.; Neves, A. L. M. D., & Silva, I. R. D. (2018). Significados das práticas de cuidado em saúde no ritual de iniciação do candomblé de Ketu. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, 39(1), 95-112.
- Bassi, F. (2016). Atos rituais: eventos, agências e eficácias no Candomblé. *Religião & Sociedade*, 36, 244-265.
- Bastide, R. (1961). *O candomblé da Bahia (rito nagô)*. Brasileira.
- Bregolin, D. B.; Dias, C. M. & dos Santos, R. J. (2018). Candomblé e Batuque: Abordagens a partir da Performance Ritual. *Movendo Ideias*, 22(2), 27-34.
- Brown, S., & Dissanayake, E. (2018). The synthesis of the arts: from ceremonial ritual to “total work of art”. *Frontiers in Sociology*, 3, 9.
- Burke, P. (2004) Testemunha ocular: história e imagem. *O que é a história cultural*. Bauru: EDUSC.
- Carvalho, J. M. D. (2015). *Ritual da tucandeira da etnia Sateré-Mawé: língua, memória e tradição cultural*. Dissertação em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas
- Cavalcanti, M. A. E. L. N., & Vasconcelos, S. S. D. (2009). Expressões de religiosidade na arte contemporânea. *Arte e Transcendência*, 111.

Clanton, A. (2013). Ritual Art: Political, Social and Religious Subversion in the Dramatic Works of William Butler Yeats and Aleister Crowley. In *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts* (No. 17).

Geertz, Clifford. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro.

Cosme, L. (2016). Neves e Sousa - Pintor e Poeta entre Angola e o Brasil. *Revista ECOS*, 20(1).

De Castro, Y. P. (1981). Língua e nação de candomblé. *Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo, Brasil, (4), 57-76.

Dorneles, D. R., & Santos, L. H. S. D. (2020). Saberes, fazeres e educação na terreira: ensinamentos durante o preparo dos Barquinhos de Iemanjá. *Educação e cultura contemporânea: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Estácio de Sá*. Rio de Janeiro. Vol. 17, n. 48, p. 513-532.

Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Editora Arcádia.

Eliade, M. (2020). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Princeton University Press, Vol 76.

Fernandes, C. V. N. (2017). Simbolismo, Fé e Arte: as Pinturas e Incisões no Ritual do Candomblé. *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Flaksman, C. (2018). " De santo" y" de sangre": el parentesco en el candomblé. *Mana*, 24(3), 124-150.

Gorski, C. (2012). Ritual de iniciação no Candomblé de Ketu: uma experiência antropológica. *Revista Todavia*, 3(4), 52-64.

Guimarães, T. (2018). O Legado Malê na Formação dos Candomblés do Rio de Janeiro. *Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisa SANKOFA*, 1(01), 48-62.

Harmon, R. S. (2009). On the nature of light: The cinematic experience as occult ritual. *P AJ: A Journal of Performance and Art*, 31(1), 91-97.

Hoppe, Kirk Arden. (2016). Ifi Amadiume. Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society. *International Feminist Journal of Politics*, 4.

Johnson, P. C. (2020). Spirit Incorporation in Candomblé. *The Wiley Blackwell Companion to Religion and Materiality*, 150-170.

Landes, Ruth. (2002). *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 352 pp.

Lewitzki, T. (2019). *A Vida das benzedadeiras: caminhos e movimentos*. Universidade Federal do Paraná.

Luz, P. Denise. (2016). *A Hierarquia no Terreiro de Candomblé Demonstrada Através da Indumentária*. Dissertação de Mestrado em Ciência das Religiões. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Brasil.

Maia, A. (2010). O Trabalho do Ator e Sua Origem Espiritual. *Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, 2(2).

Malpasso, A., Castro, Z. L. P., & Campos, M. D. F. H. (2020). Expressões do Corpo em Danças Terapêuticas do Candomblé Brasileiro e da Santería Cubana. *Revista Fragmentos de Cultura-Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas*, 29(4), 757-767.

Marques, L. (2018). Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. *Religião & Sociedade*, 38(2), 221-243.

Martins, L. M. (2003). Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo-Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano, 11, 68-83.

Moerbeek, G. (2013). Algumas reflexões sobre o teatro grego no século V aC e sua análise como ritual. In *II Encuentro Internacional de Historiadores Jóvenes sobre Sociedades Precapitalistas..*

Moraes, D. B. P. (2018). Ancestral Gestures: the passage between Candomblé and theatre. *Conceição | Concept.*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 122–14.

Nascimento, Ana. (2016). *Pespontos nos Trajes de Candomblé: Os Trajes Sagrados de Nôla de Araújo*. Dissertação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Ozor, G. N.; Otieno, P.; Kimingichi, W. & Rotich, D. (2017). Social Drama: Umulumbe Men Funeral Ritual Performance. *International Journal*, 5(2), 197-210

Peirano, M. (2006). Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *Campos-Revista de Antropologia*, 7(2).

Pinto, T. & Freitas, B. (1972). Umbanda: guia e ritual para organização de terreiros. *Rio de Janeiro: Editora Eco*.

Pinto, P. M. (2009). Baal, adn de Deus: a gênese do conceito de Deus único, no mundo da Bíblia, à luz do Ciclo de Baal. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*.

Prandi, Reginaldo. (2001) O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, p. 43-58.

Prandi, R. (2009). Religião e sincretismo em Jorge Amado. *O universo de Jorge Amado. São Paulo: Companhia das Letras*, 1, 46-61.

Ribeiro, L. M. P. (2013). Yorubás e Malês: conflito e aliança no Brasil escravocrata. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, (18-19).

Rodrigues, R. N. (2010). Os africanos no Brasil. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. 303 p. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>> Acessado em 10 de Novembro de 2021.

Roiz, D. & Fonseca, A. D. (2006). Testemunha ocular: história e imagem. *Métis: história & cultura*, 5(9).

Silva, Vanessa Soares da. (2010) *A roda das Donas: a mulher negra no candomblé*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Silva, P. D. O. (2021). *Transe místico no Candomblé de Rito Nagô*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

Silva, C. S., & Borelli, A. (2021). Cozinha de Santo: A Relação do Homem com os Alimentos Sagrados nos Terreiros de Candomblé em São Paulo. *Revista Pluri Discente*, 1(3).

Soares, Katia. D. R. A & Ferreira, Aldo. P. (2021). A Transexualidade e a Tradição do Candomblé: Gênero e Cultura em Debate. *Interfaces Científicas-Humanas e Sociais*, 9(2), 134-153.

Sousa, N. Albano. (1972). Angola a Branco e Preto. Lello Angola.

Sousa, N. Albano. (2005). Obra Poética (com desenhos do autor). Fundação Lusíada. Lisboa, Portugal.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.

Turner, V. (1969). El proceso ritual. *Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus , 19992 .

Verger, Pierre. (1981) *Orixás*. Fundação Pierre Verger. Salvador.

Vieira, J. L. L. (2017). Iconografia Pictórica Histórica e seu diálogo com o ensino de História. *História & Ensino*, 23(1), 71-96.