



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MULTIDISCIPLINAR  
EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS**

**SUZANE TAVARES DE PINHO PÊPE**

**LOUCO, MALUCO E SEUS SEGUIDORES  
E A FORMAÇÃO DE UMA ESCOLA DE ESCULTURA  
EM CACHOEIRA (BAHIA)**

Salvador  
Mai. 2015

**SUZANE TAVARES DE PINHO PÊPE**

**LOUCO, MALUCO E SEUS SEGUIDORES  
E A FORMAÇÃO DE UMA ESCOLA DE ESCULTURA  
EM CACHOEIRA (BAHIA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Salvador  
Mai. 2015

Biblioteca CEAO - UFBA

P421 Pêpe, Suzane Tavares de Pinho.

Louco, Maluco e seus seguidores e a formação de uma escola de escultura em Cachoeira (Bahia). - 2015.

304 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

1. Silva Filho, Boaventura da, 1929 - 1992. 2. Silva, Clovis Cardoso da, 1937- 1976. 3. Escultores - Cachoeira (BA). 4. Cultos afro-brasileiros na arte. I. Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo da. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD - 730.98142

SUZANE TAVARES DE PINHO PÊPE

LOUCO, MALUCO E SEUS SEGUIDORES  
E A FORMAÇÃO DE UMA ESCOLA DE ESCULTURA  
EM CACHOEIRA (BAHIA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Estudos Étnicos e Africanos.

Aprovado em 10 de abril de 2015.

Banca Examinadora

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Orientador  
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Maria Antonieta Martinez Antonacci  
Doutora em História pela Universidade de São Paulo  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Maria Hermínia Oliveira Hernandez  
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Nirlene Nepomuceno  
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Cláudio Luiz Pereira  
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas.  
Universidade Federal da Bahia

A todos os artistas de Cachoeira que trabalham, cotidianamente, dando forma a imagens da cultura e da história de seu lugar, compartilhando visões de mundo, muitas vezes, surpreendentes. Em especial, aos mestres escultores Louco e Maluco (*in memoriam*) e seus seguidores.

A meu pai, Alvaro Rubim de Pinho (*in memoriam*), com quem aprendi a respeitar a diversidade religiosa e cultural.

A minha mãe, Berenice, que me chamou atenção para o caráter estético dos artefatos e a relação de afeto que podemos estabelecer com eles.

A Iuri Pêpe, pela paciência, incentivo e dedicação durante a nossa longa trajetória.

A Yannick, por acreditar no futuro e na alegria da vida; pela compreensão e apoio.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da Universidade Federal da Bahia, e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (PÓS-AFRO), no qual tive a oportunidade de cursar disciplinas como aluna especial em 2007 e 2009 e, mais tarde, como doutoranda, experiências que marcaram a minha trajetória pessoal e profissional.

Desse modo, sou especialmente grata a todos os professores do Programa que contribuíram direta ou indiretamente para a minha formação, realizando aulas, palestras, debates e orientações, entre eles Nicolau Parés, Paula Cristina Barreto, Maria do Rosário Carvalho, Ângela Figueiredo, Cláudio Furtado e Florentina Souza.

Ao professor Marcelo Bernardo da Cunha, pela paciência, otimismo, compreensão, respeito e confiança em mim depositada; pelo estímulo dado para que eu conseguisse trabalhar as dificuldades enfrentadas ao longo desta pesquisa, que se tornou um desafio por seu caráter interdisciplinar.

Em especial, agradeço ao professor e antropólogo Cláudio Luiz Pereira, amigo que me apoiou na fase de elaboração de meu projeto; pelos cursos que ministrou no CEAO e por suas orientações intelectuais que me instigaram a buscar caminhos para trabalhar meu objeto de pesquisa.

Sou grata ao professor e colega, o historiador Walter Fraga, pelas sugestões dadas no Exame de Qualificação.

A todos os meus colegas de turma, representados aqui nos nomes de Nívea, Paula, Daniela, Marcus, Wagner, Wesley, Simão, Chateau, Cristiane, Simone e Igor, por nossas discussões, conversas e relações estabelecidas ao longo do tempo.

À equipe do CEAO, agradeço a atenção, em especial a Lindinalva Amaro Barbosa, Solange Mattos, Maria de Fátima Tavares e Elizabeth Telles; igualmente, às museólogas Graça Teixeira (diretora) e Maria Emília Valente Neves, do Museu Afro-Brasileiro (MAFRO).

Agradeço à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, ao estímulo, à colaboração e articulação de meus colegas – Cristina Ferreira, Rita Doria, Camila Santiago, Sabrina Sant’Anna, Carlos Costa, Fabiana Comerlato, Luydy Fernandes, Archimedes Amazonas, Ana Paula Pacheco, Ricardo Brügger, Patrícia Santos – para que pudesse me afastar por um período para dar continuidade à minha formação acadêmica. Aos professores Ana Georgina Rocha e Wilson Penteado, pelas frequentes palavras de incentivo.

Muito obrigada aos escultores que me permitiram narrar a sua trajetória e fotografar seus trabalhos, além de terem contribuído para o mapeamento da família Cardoso da Silva. Sou grata a Celestino, Mário, João, José (filhos de Louco); Dory (*in memoriam*) e Doidão (sobrinhos de Louco e Maluco); a Téo e Léo (netos de Louco). Agradeço, especialmente, aos escultores Fory e Mimo. Assim como a Carlos Gama da Silva (filho do Louco), Diego Araújo, Bernadete Santos, Magali Santos, Luiz Carlos Berto da Silva e José Carlos da Silva Santos, que narraram suas lembranças sobre a vida de seus parentes e amigos.

Aos artistas Mercedes Kruschewsky, Davi Rodrigues, J. Gonçalves, Naysson Reis, Ivan Oliveira, Aletícia Ribeiro, Flor do Barro, Gilberto Filho, Ivan Oliveira, Evanildo Teiga (*in memoriam*), Mateus Aleluia, Dalva Damiana de Freitas, Martiniano Santos Neto, Edson Gomes, Valmir Pereira, Damário Dacruz (*in memoriam*), João Morais Junior e Lecy Guerra.

Aos membros de terreiros e/ou praticantes das religiões afro-brasileiras: Benício de Souza (*in memoriam*), Lúcia Barreto dos Santos, Bernaci Santos, Luiz Magno, Marcilino de Jesus, Estelito Costa, Marcia Lopes, Cleusa Santos, Antônio Carlos da Conceição, Rubens Silva Conceição, Maicon Lessa, Ducinalva Silva e Maria da Conceição de Jesus.

A historiadores, educadores e outros que guardam lembranças de sua cidade dos últimos 40 anos: Raimundo Cerqueira, Cacau Nascimento, Isaac Tito, Adilson Gomes, Manoel Passos, Jomar Lima, Lourival Trindade, Antônio Morais, Rosa Baraúna, Mateus Torres, Pedro Borges, Laerte Corrêia (*in memoriam*), Laércio Araújo, Paulo César Ribeiro da Costa, Noelice Pereira, Júlio Dias, Júlio César Bernardo, Júlio César da Silva Dias e José Carlos Santos. Aos mais jovens, Anderson Luiz Pinto, Luciana Marques, José Antônio Ferreira e José Carlos da Silva Santos.

Aos estudantes do Curso de Museologia da UFRB, quase todos atualmente graduados, que acompanharam minhas pesquisas em diferentes momentos. Em especial, a João Carlos de Jesus Santos (*in memoriam*) e Marcia Maria Lopes, por terem contribuído com o seu conhecimento sobre os cultos afro-brasileiros na região, a Zaine Silva, Crispim Quirino, Edna da Paixão e Indira Bastos, que se dedicam a temas da cultura popular, e a Dahlila Nogueira, pela transcrição de várias entrevistas que realizei. Agradeço também a Jucimar dos Santos, Edilton Mascarenhas, Fátima Pombo, ao padre Cid José da Cruz e a Aline Rocha.

Às instituições que abriram as suas portas, como: Secretaria de Cultura e Turismo de Cachoeira, Arquivo Público da Cidade de Cachoeira, Fundação Paulo Dias Adorno, Pouso da Palavra, Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, em Cachoeira; Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, em Cachoeira e Salvador; e Arquivo Público de São Félix. Em especial, à Fundação Hansen Bahia, pelo convite para participar da equipe de curadoria da Exposição Escultores de Cachoeira, em 2012, tornando públicos os resultados parciais desta pesquisa para a comunidade local.

Aos servidores das Bibliotecas Pública do Estado da Bahia, do Museu de Arte da Bahia, da Bahiatursa, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, do Centro de Estudos Afro-Orientais e do Centro de Estudos Baianos, em Salvador; da Biblioteca do Centro de Artes, Humanidades e Letras, e do Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani, da UFRB, em Cachoeira. Igualmente, aos servidores Evana Barreto e Guilherme Gomes da Silva, do Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais, no município de Cachoeira.

Àqueles que me acolheram em Cachoeira, em especial, a Gerônima Leal, e aos que, em Salvador, me deram o suporte para que pudesse trabalhar com tranquilidade.

À Professora Alda Pêpe, quem primeiro me incentivou a estudar a arte afro-brasileira no início dos anos 2000.

Às minhas irmãs Solange e Suani, pelo apoio e conversas sobre a trajetória acadêmica.

Àquelas que tornaram este trabalho mais interessante de ser lido: minha irmã Simone Rubim de Pinho Lima, pelo carinho e rigor acadêmico na revisão deste e de textos publicados; e Clara Battesini, pela dedicação no tratamento das imagens e profissionalismo na construção gráfica da Árvore Genealógica que realizamos.



## RESUMO

Esta tese aborda a trajetória de escultores de trabalhos de madeira, autodidatas, atuantes em Cachoeira, cidade do Recôncavo baiano, a partir de 1960, e sua produção artístico-artesanal, como parte de um sistema cultural em que se destacam manifestações religiosas de matrizes africanas e católicas. Entendendo a atividade artística como prática simbólica com intenções estéticas e considerando as suas dimensões culturais e econômicas, observa que a produção plástica decorre da interação de processos individuais e coletivos, e que a sua interpretação se faz mediante a compreensão do contexto em que ela emerge. Traça a genealogia desses escultores afrodescendentes, tendo como ponto de partida a vida dos artistas apelidados de “Louco” e “Maluco”, antes comerciantes e barbeiros, passando pela trajetória de seus seguidores (filhos, sobrinhos, enteados e amigos) e chegando à terceira geração. Expõe o contexto de ascensão de Louco nos anos 1970 e 1980, marcados por políticas voltadas à valorização do patrimônio arquitetônico e ao turismo, e trata da legitimação das culturas de matrizes africanas, assim como do aumento da procura por esculturas e objetos rituais, nos anos 1980 e 1990, pelos adeptos das religiões afro-brasileiras. Aborda os processos artísticos utilizados, a transmissão dos conhecimentos técnicos e da iconografia, os meios de produção e de comercialização, além de discorrer sobre como esses bens simbólicos começaram a ser reconhecidos como arte primitiva, popular, negra e afro-brasileira, categorias que circulam entre comerciantes, críticos e historiadores da arte, algumas das quais se tornaram alvo de políticas de incentivo à cultura no Brasil. Por fim, oferece subsídios para a interpretação do sentido das imagens compreendendo o contexto histórico e religioso da cidade, assim como mitos, ritos e circunstâncias históricas favoráveis à formação de uma iconografia centrada nas religiões de matrizes africanas e católicas e na afirmação do negro como indivíduo. A tese resulta de pesquisa desenvolvida entre 2008 e 2014, cuja metodologia compreende procedimentos da etnografia, biografia e iconografia, considerados adequados à investigação, que partiu tanto da fala dos escultores e de outros membros da comunidade, quanto da análise de imagens-objeto. Também foram colhidos dados em arquivos e bibliotecas de instituições situadas em Cachoeira, São Félix e Salvador. Conclui que os artistas estudados não são artistas rituais, mas seus trabalhos tanto ganham função estética circulando fora da Bahia e do Brasil, quanto podem assumir função religiosa. Várias produções apresentadas neste trabalho são exemplos da arte afro-brasileira, entendida como aquela produzida em ambientes socioculturais nos quais afrodescendentes são seus protagonistas e que, sem perder de vista referências das culturas de matrizes africanas, aborda temas que dizem respeito a religião, ancestralidade, poder ou costumes africanos, recriados no Brasil a partir da interação com outras matrizes culturais. A arte afro-brasileira pode estabelecer diálogos com as culturas da África tradicional, contemporânea e com as de outras regiões da diáspora negra.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira – Escultura – Trajetória de vida – Cachoeira – Bahia

## ABSTRACT

The present thesis investigates and discusses the trajectory of woodwork sculptors, self-taught, active in Cachoeira, a city of the Recôncavo Baiano, from 1960 on, in addition to their artistic and artisanal production, as part of a cultural system which emphasize Afro-Brazilian and Catholic religious manifestations. Understanding the artistic activity as symbolic practice with aesthetic intentions and considering its cultural and economic dimensions, observing that the plastic production arises from the interaction of individual and collective processes, and that its interpretation is done by understanding the context in which the artistic manifestations emerge. This study traces the genealogy of these African descent sculptors, having as starting point the lives of two artists called "Louco" and "Maluco", whom in their begins worked as merchants and barbers, search on the live trajectory of their followers (children, nephews and nieces, stepchildren and friends) and finally reaching the third generation. It exposes the context of Louco's apogee from 1970 to 1980, marked by governmental policies aiming the valorization of the material culture and tourism, focusing legitimating cultures with African origin, as well as the increased demand for sculptures and ritual objects, in the years 1980 and 1990, by adherents of Afro-Brazilian religions. The study discusses the artistic processes applied, technical knowledge transfer and the iconography, the production means and marketing, in addition to discourse about how these symbolic goods began to be recognized as primitive, popular, black or Afro-Brazilian art categories that circulate among traders, critics and art historians, some of which became target of cultural incentive policies in Brazil. Finally, it offers subsidies for the interpretation of images meaning based on the historical and religious context of Cachoeira, as well as myths, rites and historical circumstances favorable to the formation of an iconography centered on Afro-Brazilian and Catholic religions and in the affirmation of the Negro as an invidious. The thesis is the result of research carried out between 2008 and 2014, its methodology includes procedures of Ethnography, biography and iconography, the field research is based both on sculptors and other community members interviews, and object images analysis. Were also collected material data in institutions archives and libraries in Cachoeira, São Félix and Salvador. The study concludes that the artists investigated are not rituals artists, but their works has an aesthetic function once circulating outside of Bahia and Brazil, in addition to its religious function. Several productions presented in this work are examples of Afro-Brazilian art, understood as that produced in a socio-cultural environments in which Afro-descendants are its protagonists, without losing sight on their African cultures origins, focusing on topics relate to religion, ancestry, power or African customs, recreated in Brazil out of the interaction with other cultures. The Afro-Brazilian art can establish dialogues with traditional African cultures, as well as contemporary and with other regions where the black diaspora took place.

Key-words: Afro-Brazilian Art – Sculpture – Life Trajectory – Cachoeira – Bahia

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa	1	Recôncavo da Bahia. Adaptação do Mapa Divisão das Regiões Econômicas da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI).....	36
Mapa	2	Tráfico da África para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. (Fonte: ALENCASTRO, 2000, p. 250.).....	37
Mapa	3	“Área dos gbe-falantes e principais grupos étnicos.” (Fonte: PARÉS, 2007, p. 30.).....	37
Mapas	4a	Território iorubá na Costa da Mina: início do século XIX. (Fonte: PRÁTICAS Religiosas na Costa da Mina: uma sistematização das fontes europeias.).....	39
	4b	Território iorubá na Costa da Mina: início do século XIX. (Fonte: GRUPO Étnico Yoruba. Publicado por Aulo Barreti Filho.).....	39
Figura	1	Expansão urbana de Cachoeira. Desenho aquarelado de autor desconhecido, anexado ao manuscrito <i>Memória sobre as espécies de tabaco que se cultivam na vila da Cachoeira</i> (1792) pelo naturalista e juiz de fora Joaquim de Moreira Castro. Acervo: George Arents Collection da New York Public Library, 1792. (Fonte: FLEXOR (Org.), 2007, p. 14.).....	41
Figura	2	Área urbana da cidade de Cachoeira em 2013.....	41
Figura	3	Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Irmandade da Boa Morte, Cachoeira, BA, em 2011.....	45
Figura	4	Fotografia da Procissão da Assunção de Maria, na Festa da Boa Morte. (Fonte: ALVORADA festiva abre Festa da Boa Morte em Cachoeira, amanhã. <i>A Tarde</i> , 10 ago. 1985. Municípios, p. 2.).....	45
Quadro	1	Terreiros de Candomblé de Cachoeira (Bahia) citados por escultores pesquisados.....	55
Figura	5	Terreiro Loba Nekun Filho. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56
Figura	6	Ilê Axé Itay Le. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56
Figura	7	Nkosi Mukumbi Dendezeiro. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56
Figura	8	Ogum Megege e Oxóssi Guerreiro. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56
Figura	9	Ogum Meje. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56

Figura	10	Guarany de Oxóssi. (Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial, 2012.).....	56
Figura	11	Festa de Iemanjá. Cachoeira, BA, em 2012.....	61
Figura	12	Cais de Cachoeira, BA, nos anos 1940. (Fonte: VAPOR DE CACHOEIRA / Blog criado por Jorginho Ramos.)	69
Figura	13	Retrato de Boaventura da Silva Filho (Louco). (Fonte: BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, [1977], p. 47.).....	70
Figura	14	Boaventura da Silva Filho (Louco) segura relevo escultórico cujo tema é São Jorge e o dragão. (Fonte: LODY; SOUZA, 1988, p. 132.).....	70
Figura	15	Prédio da esquina da Rua Ana Nery com a Praça d'Aclamação, Cachoeira, BA, 2013.....	72
Figura	16	SILVA, C. C. (Maluco). Paraíso. Escultura.....	74
Figura	17	SILVA FILHO, B. (Louco). Anjo do Candomblé. Escultura. (Fonte: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura, 1974.).....	75
Figura	18	SILVA FILHO, B. (Louco). Obá. Escultura.....	75
Figura	19	SANTOS, F. R. (Flor do Barro). Barca de Exu. Cerâmica.....	76
Figura	20	JESUS, P. de. Presépio. Conjunto cerâmico.....	77
Figura	21	Assinatura de Louco (Boaventura da Silva Filho) no verso da escultura Santa Ceia.....	78
Figura	22	Assinatura de Louco (Boaventura da Silva Filho) no verso do relevo escultórico São Cosme e São Damião.....	78
Figura	23	<i>Clorophora excelcia</i> . Tanzânia (África).....	81
Figura	24	<i>Ficus gamelleira</i> . Praia do Forte, Mata de São João, BA (Brasil).....	81
Figura	25	Celestino Gama da Silva (Louco Filho).....	94
Figura	26	Assinatura de Louco Filho (Celestino Gama da Silva) na escultura Oxumaré.....	94
Figura	27	Placa: “Atelier do Louco Filho”.....	95
Figura	28	Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA, em 2011.....	96
Figura	29	Mário Filho do Louco segura alto-relevo representando a Procissão do Enterro de Maria, na Festa da Boa Morte.....	100
Figura	30	Zé Filho do Louco segura pôster com fotografias de trabalhos de seu pai.....	102
Figura	31	SILVA, J. G. (Zé Filho do Louco). Carranca.....	103
Figura	32	SILVA, J. G. (Zé Filho do Louco). Máscaras.....	103
Figura	33	João Baptista Gama da Silva (João Filho do Louco) em feira de cultura no Porto da Cachoeira.....	104

Figura	34	Assinatura de João Filho do Louco (“Filho do Louco João 30”) na escultura Ogum.....	105
Figura	35	Bancada que pertenceu a Louco. Ateliê de seu filho João.....	105
Figura	36	Almir Ferreira Neto (Maluco Filho). Desenho a carvão, da autoria de Suzane Pinho Pêpe.....	107
Figura	37	Assinatura de Maluco Filho (Almir Ferreira Neto) no relevo escultórico da fachada do Bar Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira, BA...	107
Figura	38	Bar Cabana do Pai Thomaz na Praça 25 de Junho, Cachoeira, BA.....	109
Figura	39	Painéis escultóricos atribuídos a Adilson Robson Santos Ferreira (Filho de Maluco) na antiga Pousada Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira, BA..	111
Figura	40	Waldemir Cardoso Nascimento (Bolão). Desenho a carvão, da autoria de Suzane Pinho Pêpe.....	112
Figura	41	Assinatura de Bolão (Waldemir Cardoso Nascimento). Pilão. Escultura	112
Figura	42	NASCIMENTO, W. C. (Bolão). Casal (detalhe). Escultura.	114
Figura	43	José Cardoso de Araújo (Doidão ou Doidão Bahia).....	116
Figuras	44	Assinatura de Doidão (José Cardoso de Araújo) na escultura Nossa Senhora da Paz.....	117
Figura	45	Fachada do “Atelier do Doidão” em Cachoeira, BA, nos anos 1980. (Fonte: LODY; SOUZA, 1988, p. 198.).....	118
Figura	46	ARAÚJO, J. C. de (Doidão). Oxalá e cabeças de orixás. Escultura.....	119
Figura	47	Lourival Cardoso de Araújo (Dori ou Dory) segura a escultura Escravo.....	123
Figura	48	Assinatura de Dory (Lourival Cardoso de Araújo) no verso do relevo de madeira Baiana.....	123
Figura	49	Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory). (Fonte: Acervo do escultor.).....	126
Figura	50	Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory) em seu ateliê.....	126
Figura	51	Assinatura de Fory (Carlos Alberto Dias do Nascimento) na escultura Figura Feminina.....	126
Figura	52	NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). Rastafari. 1983. (Fonte: ARTISTAS de Cachoeira expõem hoje na Galeria do Ferrão. Correio da Bahia, Salvador, 3 abr. 1986. 2º Caderno, p. 5.).....	127
Figura	53	Almir Oliveira Cruz (Mimo) trabalhando na porta de seu ateliê, na Rua do Porto, Cachoeira, BA, 2013.....	130
Figura	54	Esculturas de madeira de Mimo.....	130
Figura	55	CRUZ, A. O. (Mimo). Máscara. Coleção particular, Salvador, BA.....	131
Figura	56	Assinatura de Mimo (Almir Oliveira Cruz) .....	131

Figura	57	Itana Araújo.....	133
Figura	58	Painel pintado por Itana e seu pai (Doidão).....	133
Figura	59	Wallace Araújo Silva (Tel ou Téo Neto do Louco).....	134
Figura	60	Assinatura de Tel Neto do Louco (Wallace Araújo Silva) na escultura Índio.....	134
Figura	61	SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). São Francisco. Escultura.....	135
Figura	62	SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). Índio. Escultura.....	135
Figura	63	Leonardo da Cruz Silva (Léo Neto do Louco).....	136
Figura	64	Assinatura de Leonardo da Cruz Silva (Neto do Louco Léo) na escultura Nanã.....	136
Figura	65	SILVA, L. C. S. (Léo Neto do Louco). Omolu, Oxum e Iansã. Esculturas.....	137
Figura	66	SILVA, C. G. (Louco Filho). Cabaça decorada.....	140
Figura	67	SILVA, C. G. (Louco Filho). Relevos em tacos de madeira.....	140
Figura	68	Esculturas de grandes dimensões sem acabamento final. Ateliê de Doidão, no Alecrim, Cachoeira, BA.....	141
Quadro	2	Madeiras mais empregadas pelos escultores de Cachoeira.....	142
Figuras	69	Fase de desbastamento da madeira por João Filho do Louco.....	143
	a/b		
	/c/d		
Figura	70	Modelo de enxó.....	144
Figura	71	O escultor Mimo fazendo uso do enxó.....	144
Figura	72	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Nanã. Peça antes de receber acabamento.....	145
Figuras	73	Atelier de Artes Doidão Bahia, na Rua Ana Nery, n. 42, Cachoeira, BA, em 2012.....	147
	a/b		
Figuras	74	Ateliê de “Fory Escultor” na Rua 13 de Maio, n. 31, Cachoeira, BA, em ago. 2011.....	147
	a/b		
Figura	75	Calçada ao lado do Ateliê do Mimo na Rua do Porto, Cachoeira, BA, em jun. 2013.....	148
Figura	76	Pousada Cabana do Pai Thomaz. Cachoeira, BA, antes de 2005.....	153
Figuras	77	Detalhes de painéis existentes no interior da antiga Pousada Cabana do Pai Thomaz.....	154
	a/b/c		
Figuras	78	Trabalhos à venda em lojas do Mercado Modelo, em 2011.....	155
	a/b/c		
Figura	79	Exu. Escultura. (RAMOS, 2010, p. 254.).....	180
Figura	80	SILVA, C. G. (Louco Filho). Exu. Escultura.....	181
Figura	81	SILVA, C. G. (Louco Filho). Falos. Esculturas.....	181

Figura	82	SILVA FILHO, B. (Louco). Adoração a Exu. Relevo escultórico. (LIMA; LIMA, 2008. p. 110.).....	182
Figura	83	Exu. Relevo escultórico. Atelier de Artes Doidão Bahia.....	183
Figura	84	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Exu. Escultura.....	184
Figura	85	SILVA, C. G. (Louco Filho). Martelos. Escultura.....	186
Figura	86	SILVA FILHO, B. (Louco). Ogum. Detalhe de pilão esculpido.....	186
Figuras	87	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Ogum, detalhe de portão esculpido e face do portão.....	187
Figura	88	SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). Ogum. Escultura.....	187
Figura	89	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Ogum (detalhe). Escultura.....	187
Figura	90	SILVA, L. (Léo Neto do Louco). Ofá e Damatá. Escultura.....	190
Figura	91	SILVA, C. G. (Louco Filho). Oxóssi (detalhe). Escultura.....	190
Figura	92	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Oxóssi (detalhe). Escultura.....	191
Figura	93	Espaldar de cadeira de mando. Móvel esculpido. Atelier de Artes Doidão Bahia.....	191
Figura	94	SILVA, C. G. (Louco Filho). Oxê. Escultura.....	193
Figura	95	SILVA, C. G. (Louco Filho). Estandarte de Xangô. Escultura.....	193
Figura	96	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Xangô. Escultura.....	193
Figura	97	SILVA, C. G. (Louco Filho). Xerês. Instrumentos musicais.....	194
Figura	98	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Iansã. Escultura.....	196
Figura	99	SILVA, C. G. (Louco Filho). Iansã e Xangô. Relevo escultórico.....	197
Figura	100	SILVA, C. G. (Louco Filho). Oxum. Escultura.....	199
Figura	101	CRUZ, A. O. (Mimo). Oxum / Máscara. Relevo escultórico.....	199
Figura	102	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Obá. Escultura. Casa Paulo Dias Adorno, em 2008.....	200
Figura	103	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Obá. Escultura. Atelier de Artes Doidão Bahia, em 2011.....	200
Figura	104	SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco). Nanã. Escultura.....	202
Figura	105	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Nanã. Escultura.....	202
Figura	106	SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco). Omolu. Escultura.....	204
Figura	107	SILVA, C. G. (Louco Filho). Omolu. Escultura.....	204
Figura	108	SILVA, C. G. (Louco Filho). Xaxará. Escultura.....	204
Figura	109	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Oxumaré. Escultura.....	205
Figura	110	Fotografia da escultura Oxumaré e seu autor Fory. (Fonte: Acervo do escultor).....	205
Figura	111	SILVA FILHO, B. (Louco). Oxumaré. Escultura.....	206

Figura	112	SILVA, C. G. (Louco Filho). Oxumaré. Escultura.....	206
Figura	113	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Iemanjá. Escultura.....	208
Figura	114	NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). Iemanjá. Escultura.....	208
Figura	115	SILVA, C. G. (Louco Filho). Iemanjá. Escultura.....	209
Figura	116	SILVA, C. G. (Louco Filho). Iamassê. Escultura.....	209
Figura	117	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Oxalufã. Escultura.....	211
Figura	118	SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). Oxalufã. Escultura.....	211
Figura	119	Ceia dos Orixás. Relevo escultórico. Atelier de Artes Doidão Bahia.....	212
Figura	120	SILVA, C. G. (Louco Filho). Orunmilá. Escultura.....	213
Figura	121	SILVA, C. C. (Maluco). Paraíso (detalhe). Escultura.....	217
Figura	122	SILVA, C. G. (Louco Filho). Adão e Eva (detalhe). Escultura.....	217
Figura	123	SILVA FILHO, B. (Louco). Santa Ceia. Escultura. (Fonte: BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, [1977], p. 49.).....	218
Figura	124	ARAÚJO, L. C. (Dory). Cristo Crucificado. Escultura.....	220
Figura	125	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Cristo Crucificado. Escultura.....	220
Figura	126	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Figura híbrida Cristo/Sereia. Escultura.....	221
Figura	127	SILVA, C. G. (Louco Filho). Santo Antônio (detalhe). Escultura. h = 1,20 m.....	222
Figura	128	SILVA, C. G. (Louco Filho). Santo Antônio. Escultura. h = 0,37 m.....	222
Figura	129	Santa Bárbara. Escultura pertencente à Santa Casa de Misericórdia.....	226
Figura	130	SILVA, C. G. (Louco Filho). Santa Bárbara (detalhe).....	226
Figura	131	Santa Bárbara. Estampa.....	226
Figura	132	Esmola Cantada, na Festa de Santa Bárbara, Cachoeira, BA, em 2013..	227
Figura	133	SILVA FILHO, B. (Louco) São Cosme e São Damião.....	229
Figura	134	Ibeji. Grupo escultórico. (Fonte: RAMOS, 2010, p. 255.).....	229
Figura	135	São Jorge. Estampa. Casa de Mário Filho do Louco.....	233
Figura	136	SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). São Jorge. Escultura.....	233
Figura	137	SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). São Jorge. Escultura.....	233
Figura	138	São Lázaro. Escultura.....	234
Figura	139	São Lázaro. Estampa.....	234
Figura	140	Filha de santo de São Roque (Maragojipe), na Festa da Boa Morte. Cachoeira, BA, 2011.....	235
Figuras	141	ARAÚJO, J. C. (Doidão). São Jerônimo. Escultura.....	236
	a/b		



Figura	142	Caboclo e Cabocla antes do desfile cívico. Cachoeira, 25 jun. 2014.....	239
Figuras	143	Cabocla. Escultura pertencente à cidade de São Félix, BA /	
	a/b	Caboclo. Escultura pertencente à cidade de Cachoeira, BA.....	239
Figura	144	SILVA, C. G. (Louco Filho). Caboclo Sete Flechas. Escultura.....	243
Figura	145	SILVA, C. G. (Louco Filho). Cabocla Jurema. Escultura.....	243
Figura	146	SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). Caboclo-Chefe. Escultura.....	244
Figura	147	ARAÚJO, J. C. (Doidão). Preto-Velho. Detalhe de portão esculpido.....	247
Figura	148	SILVA, C. G. (Louco Filho). Cabeça de Preto-Velho. Relevô escultórico.....	247
Figura	149	ARAÚJO, L. C. (Dory). Adoração. Escultura.....	249
Figura	150	SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco). Toper ou Totem.....	249
Figura	151	Procissão da Boa Morte. Cachoeira, BA, 13 ago. 2011.....	252
Figura	152	SILVA, M. G. (Mário Filho do Louco). Irmã da Boa Morte. Escultura..	253
Figura	153	Irmã da Boa Morte. Relevô escultórico de madeira. Acerco de Doidão..	253
Figura	154	SILVA, C. G. (Louco Filho). Irmã da Boa Morte. Escultura.....	254
Figura	155	BASTOS, J. Irmã da Boa Morte. Tecido e outros materiais.....	254
Figura	156	FERREIRA NETO, A. (Maluco Filho). Cabana do Pai Thomaz. Painei da fachada esculpido na madeira.....	256
Figura	157	FERREIRA NETO, A. (Maluco Filho). Cabana do Pai Thomaz	
	a/b	(detalhes do painei da fachada).....	257
Figura	158	ARAÚJO, L. C. (Dory). Escravo e Totem. Esculturas.....	258
Figura	159	ARAÚJO, L. C. (Dory). Escravo. Escultura.....	258
Figura	160	Fotografia de esculturas de Fory Nascimento. Temas: fertilidade e o erotismo.....	259
Figura	161	NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). Figura Feminina. Escultura. h = 0,51 m.....	260
Figura	162	NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). Representação da fertilidade feminina (detalhe). Escultura .....	260
Figura	163	Fotografia de Bolão ao lado de escultura, provável autorretrato. (Fonte: RIBEIRO, 1974, n.p.) .....	261
Figura	164	ARAÚJO, L. C. (Dory). Mãe e Filho. Relevô escultórico.	261
Figura	165	NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). Abstração. Escultura.....	262
Figura	166	CRUZ, A. O. (Mimo). Máscaras. Relevô escultórico.....	263

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
<b>2</b>	<b>CACHOEIRA: CONTEXTO HISTÓRICO E RELIGIOSO DA CIDADE</b> .....	35
2.1	CACHOEIRA, CIDADE DO RECÔNCAVO.....	35
<b>2.2</b>	<b>CACHOEIRA: ESPAÇO DE CONCORRÊNCIA SIMBÓLICO-RELIGIOSA</b> .....	42
<b>2.2.1</b>	<b>O Culto a Nossa Senhora da Boa Morte</b> .....	42
<b>2.2.2</b>	<b>Religiões Afro-Brasileiras</b> .....	46
<b>2.2.3</b>	<b>A Força do Candomblé em Cachoeira: Alguns Terreiros e Divindades</b> .....	52
<b>2.2.4</b>	<b>Calendário de Festas</b> .....	59
2.3	A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO E DAS TRADIÇÕES RELIGIOSAS E O TURISMO.....	62
<b>3</b>	<b>TRAJETÓRIA DE VIDA DOS ESCULTORES LOUCO E MALUCO</b> .....	66
3.1	DE COMERCIANTES E BARBEIROS A ESCULTORES NA CIDADE DE CACHOEIRA.....	68
3.2	APELIDOS “LOUCOS”.....	77
3.3	O TRABALHO COMO AGREGADOR DA FAMÍLIA.....	82
3.4	A ASCENSÃO ARTÍSTICA DE LOUCO.....	84
<b>4</b>	<b>TRAJETÓRIA DE VIDA DOS SEGUIDORES DOS ESCULTORES LOUCO E MALUCO E A FORMAÇÃO DE UMA “ESCOLA”</b> .....	90
4.1	ESCULTORES DA SEGUNDA GERAÇÃO.....	93
<b>4.1.1</b>	<b>Os Filhos de Louco</b> .....	93
4.1.1.1	<i>Louco Filho</i> .....	93
4.1.1.2	<i>Mário Filho do Louco</i> .....	100
4.1.1.3	<i>José Filho do Louco</i> .....	102
4.1.1.4	<i>João Filho do Louco</i> .....	104
<b>4.1.2</b>	<b>Os Filhos de Maluco</b> .....	106
4.1.2.1	<i>Maluco Filho</i> .....	107
4.1.2.2	<i>Filho de Maluco</i> .....	110
<b>4.1.3</b>	<b>Os Sobrinhos de Louco e Maluco</b> .....	112
4.1.3.1	<i>Bolão</i> .....	112
4.1.3.2	<i>Doidão</i> .....	116
4.1.3.3	<i>Dory</i> .....	123
<b>4.1.4</b>	<b>Outros Seguidores</b> .....	125
4.1.4.1	<i>Fory</i> .....	125

4.1.4.2	<i>Mimo Escultor</i> .....	129
4.2	ESCULTORES DA TERCEIRA GERAÇÃO.....	132
<b>4.2.1</b>	<b>Téo Neto do Louco</b> .....	134
<b>4.2.2</b>	<b>Léo Neto do Louco</b> .....	136
<b>5</b>	<b>DIMENSÃO SIMBÓLICO-ECONÔMICA E CATEGORIAS ANALÍTICAS DA PRODUÇÃO</b> .....	139
5.1	TÉCNICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS.....	139
5.2	MEIOS DE PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO.....	146
5.3	CATEGORIAS DA ARTE E SUA CIRCULAÇÃO.....	156
<b>6</b>	<b>A IMAGEM E O CONTEXTO DA PRODUÇÃO</b> .....	165
6.1	IMAGEM: CONCEITO E MÉTODO DE ESTUDO.....	165
6.2	TEMAS DA RELIGIOSIDADE NA ESCULTURA.....	170
<b>6.2.1</b>	<b>Orixás e Objetos Simbólicos</b> .....	170
6.2.1.1	<i>Exu</i> .....	179
6.2.1.2	<i>Ogum</i> .....	184
6.2.1.3	<i>Oxóssi</i> .....	188
6.2.1.4	<i>Xangô</i> .....	192
6.2.1.5	<i>Oiá / Iansã</i> .....	195
6.2.1.6	<i>Oxum</i> .....	197
6.2.1.7	<i>Obá</i> .....	199
6.2.1.8	<i>Nanã</i> .....	201
6.2.1.9	<i>Obaluaiê / Omolu</i> .....	203
6.2.1.10	<i>Oxumaré</i> .....	205
6.2.1.11	<i>Iemanjá</i> .....	207
6.2.1.12	<i>Oxalá</i> .....	210
6.2.1.13	<i>Orunmilá e o Jogo do Ifá</i> .....	213
<b>6.2.2</b>	<b>Representações do Cristianismo na Escultura</b> .....	214
6.2.2.1	<i>Adão e Eva</i> .....	216
6.2.2.2	<i>Cristo e a Santa Ceia</i> .....	218
6.2.2.3	<i>Santo Antônio</i> .....	221
6.2.2.4	<i>Santa Bárbara</i> .....	224
6.2.2.5	<i>São Cosme e São Damião</i> .....	228
6.2.2.6	<i>São Jorge</i> .....	231
6.2.2.7	<i>São Lázaro</i> .....	233
6.2.2.8	<i>São Jerônimo</i> .....	236
<b>6.2.3</b>	<b>Representações dos Caboclos na Escultura</b> .....	237
<b>6.2.4</b>	<b>Representações dos Pretos-Velhos na Escultura</b> .....	244

<b>6.2.5</b>	<b>“Adorações” e “Totens”</b> .....	248
<b>6.2.6</b>	<b>Irmãs da Boa Morte de Cachoeira na Escultura</b> .....	251
6.3	OUTROS TEMAS.....	256
<b>6.3.1</b>	<b>Escravos e A Cabana do Pai Thomaz</b> .....	255
<b>6.3.2</b>	<b>O Corpo Feminino na Escultura</b> .....	258
<b>6.3.3</b>	<b>Cabeças e Máscaras</b> .....	260
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	265
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	271
	<b>APÊNDICE A – Genealogia da Família Cardoso da Silva: Escultores de Cachoeira</b>	
	<b>ANEXO A – Orixas, Voduns et Inquices: Correspondances, por Xavier Vatin</b> .....	303
	<b>ANEXO B – Correspondências entre os Deuses Africanos e os Santos Católicos, por Vagner Gonçalves da Silva</b> .....	304

# 1 INTRODUÇÃO

O Recôncavo baiano, mais particularmente, a cidade de Cachoeira, distingue-se pelo fluxo de manifestações que formam um sistema simbólico de caráter multicultural, no qual se destacam representações plásticas de manifestações religiosas de matrizes africanas e católicas. Essas imagens despertaram nosso interesse desde o final do ano de 2007, quando visitamos os ateliês da cidade, encontrando um amontoado de esculturas expostas. Partimos, nessa ocasião, para realizar um levantamento dos artistas que abordavam os temas religiosos afro-brasileiros, o que se constituiu em pesquisa<sup>1</sup> que desenvolvemos na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia entre 2008 e 2009, a qual resultou em um mapeamento e em contatos com o segmento artístico de Cachoeira. Esse trabalho motivou a continuidade e a ampliação das investigações sobre o tema no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da Universidade Federal da Bahia, resultando na presente tese de doutorado.

Consideramos que os estudos de caráter local são cada vez mais necessários para a compreensão da história e da cultura em sociedades multiculturais, e que há muitas lacunas no estudo da cultura material e da arte de Cachoeira a ser preenchidas, tanto no que se refere ao período colonial, quanto aos subsequentes.

Optamos pelo estudo da produção escultórica de temas religiosos afro-brasileiros em Cachoeira por considerá-la relevante do ponto de vista artístico, antropológico e da sociologia da arte. Ao constatar que havia um número representativo de escultores pertencentes a uma mesma família e alguns que mantiveram com ela laços como aprendizes, nossa proposta de investigação versou em torno de três gerações de escultores, sendo Boaventura da Silva Filho (1929-1992) e Clóvis Cardoso da Silva (193- -1976) os primeiros dessa sequência de entalhadores. Atuaram desde meados dos anos 1960, com os cognomes Louco e Maluco, respectivamente. Pertencem ao que denominamos segunda geração onze seguidores (nove dos quais estão ligados por laços familiares). Da terceira geração de jovens que aprenderam a esculpir, quatro são da família. De um total de dezessete, narramos sobre um conjunto de quinze escultores, dos quais nove colaboraram com depoimentos, tornando-se, além de objetos, sujeitos da pesquisa e personagens de histórias de vida.

---

<sup>1</sup> PÊPE, Suzane Pinho (Coord.). Projeto de Pesquisa. Produção artística de temática afro-religiosa em Cachoeira e São Félix (BA): meados do século XX – início do século XXI. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, BA, mar. 2008.

Os escultores da família Cardoso da Silva são considerados formadores de uma “escola” e de uma “tradição” artística, por transmitirem técnicas, processos, soluções formais e darem continuidade à representação de determinados temas. A sua produção abrange santos católicos, orixás, objetos e insígnias dos orixás, caboclos, índios, escravos, pretos-velhos, irmãs da Boa Morte, máscaras e totens que se tornam relevantes aos olhos do historiador da arte interessado em compreender a produção de imagens em seu contexto cultural.

A partir do contato de Louco, nos anos 1960, com comerciantes do Mercado Modelo, em Salvador, a produção da família passou a ser vendida a turistas que visitavam a capital e a garantir a sobrevivência de sua família. O nome Louco despertou o interesse de alguns críticos de arte e colecionadores. Louco e alguns seguidores ganharam visibilidade entre colecionadores e turistas como “artistas primitivos”, “artistas primitivistas”, “artistas populares”, mais tarde, como “artistas afro-brasileiros”.

A escolha deste tema nos pareceu oportuna por reavivar a ideia de traçar uma história da arte descentrada das grandes cidades, na qual dialogam narrativas de protagonistas da cultura afro-brasileira e um conjunto de imagens por eles produzidas. Iniciativas semelhantes ocorreram quando a atuação de Louco e outros escultores de Cachoeira foi tratada nos anos 1980 por Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte, em *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*<sup>2</sup>; por Raul Lody e Marina de Mello e Souza, no livro *Artesanato brasileiro: madeira*<sup>3</sup>; e por Lélia Frota, no texto *Criação liminar na arte do povo: a presença do negro*<sup>4</sup>.

Apenas em 2008, reapareceram estudos que incluem o nome desses escultores atuantes na cidade de Cachoeira. Elizabete Mendonça escreveu, em sua tese de doutorado acerca das narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), um capítulo dedicado a Boaventura da Silva Filho: “O diálogo subjacente entre o tesouro e as exposições”<sup>5</sup>. Em 2008, a *Revista Ohun* publicou um artigo, “Escultura e religiosidade afro-brasileira em Cachoeira”, de nossa autoria<sup>6</sup>; em 2010, foi

<sup>2</sup> COIMBRA, Silvia Rodrigues et al. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

<sup>3</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato brasileiro: madeira*. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore e Funarte, 1988.

<sup>4</sup> FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 217-244.

<sup>5</sup> MENDONÇA, Elizabete. *Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

<sup>6</sup> PÊPE, Suzane Pinho. Escultura e religiosidade afro-brasileira em Cachoeira. *Revista Ohun*, Salvador, n. 4, p. 33-59, 2008. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Suzane\\_Pinho.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Suzane_Pinho.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2011.

lançado o livro *Santeiros da Bahia: arte popular e devoção*, da autoria de Flávia Martins e Rogerio Luz, cujo capítulo “África, sua reinvenção” trata dos escultores descendentes de Louco, em atividade na época da pesquisa<sup>7</sup>. Por último, no capítulo “Os artistas ‘Loucos’: interferência e apropriação local de categorias relacionadas à arte”, do livro *Profissão Artista* (2011), Elizabete Mendonça<sup>8</sup> discorreu sobre o uso de categorias locais e conceitos da arte, usando como referência o discurso do escultor de Cachoeira Louco Filho, que teve a oportunidade de entrevistar.

Nenhuma dessas publicações traz a interpretação dos temas tratados na produção escultórica, aprofundando o contexto em que esta emerge, por isso consideramos ser esta a contribuição mais significativa deste trabalho, o qual visa a proporcionar uma leitura da trajetória de artistas afro-brasileiros e de imagens por eles produzidas. Acreditamos que trabalhos dessa natureza, que narram sobre a relação entre imagens e mitos da cultura, contribuam para o estudo da iconografia dos temas afro-brasileiros. É importante ressaltar, ainda, que a inclusão no currículo oficial da Rede de Ensino da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", através da Lei 10639/03, tem requerido a produção de estudos a esse respeito.

Nossa pesquisa tem relação com os estudos sobre o negro e a cultura afro-brasileira. A presença majoritária de afrodescendentes na cidade do Salvador desencadeou, ao longo do século XX, a realização de trabalhos de pesquisadores de diferentes formações em diversas épocas e com visões variadas sobre as religiões afro-brasileiras<sup>9</sup>. Esse tema foi abordado, inicialmente, por Raimundo Nina Rodrigues, no texto “As belas artes nos colonos pretos do Brasil”, publicado na revista *Kosmos* (1904), o primeiro a chamar atenção para uma tradição de “arte africana no Brasil”<sup>10</sup>; por Arthur Ramos, em “Arte negra no Brasil”, que buscou sobrevivências da arte africana em objetos colhidos em terreiros de candomblé da Bahia entre os anos 1920 e 1930<sup>11</sup>. Clarival do Prado Valladares, especialmente interessado pela crítica e história das artes plásticas, publicou, no final dos anos 1960, o artigo “A iconografia da arte

<sup>7</sup> MARTINS, Flávia; LUZ, Rogerio. *Santeiros da Bahia: arte popular e devoção*. Recife: Caleidoscópio, 2010.

<sup>8</sup> MENDONÇA, Elizabete. Os artistas “Loucos”: interferência e apropriação local de categorias relacionadas à arte. In: ZOLADZ, Rosza W. Vel. (Org. e autora). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 118-133.

<sup>9</sup> A exemplo de Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Melville Herskovits, Pierre Verger, Roger Bastide, Juana Elbein, Vivaldo da Costa Lima, Júlio Braga, Raul Lody, Jocélio Teles dos Santos, Xavier Vatin e Vilson Caetano.

<sup>10</sup> RODRIGUES, Nina. Sobrevivências africanas: as línguas e as belas-artes nos colonos pretos. In: \_\_\_\_\_. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 121-172.

<sup>11</sup> RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. *Revista Cultura*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.

africana no Brasil”<sup>12</sup>, além de textos críticos sobre artistas “primitivos” e “primitivistas”<sup>13</sup>, até que a rubrica “arte afro-brasileira” foi assumida por Mariano Carneiro da Cunha<sup>14</sup>, em seção densa intitulada “Arte afro-brasileira”, no livro *História geral da arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini. Outros autores<sup>15</sup> escreveram sobre artistas, iconografia ou autores que se ocupam da “arte negra” ou “arte afro-brasileira”, contribuindo para a sua historiografia.

Constatamos que há uma transversalidade dos temas afro-brasileiros nas manifestações culturais da cidade de Cachoeira e nas representações do cotidiano que fluem nas formas plásticas, musicais, da dança e da festa, o que leva ao argumento de que as esculturas e os objetos abordados neste estudo fazem parte de um sistema simbólico a que se pode chamar de afro-brasileiro, no qual compartilham signos de religiões de matrizes africanas e de matrizes católicas; assim como representações da figura humana: escravos, irmãs da Boa Morte, entre outras. Julgamos que este sistema foi sendo recriado, ao longo de gerações, no contexto do Recôncavo baiano.

Arthur Ramos lembra-nos que os povos negros que vieram para o Brasil, tanto da África Central quanto da Ocidental, eram de tradição agrícola e possuidores de cultura material desenvolvida, feita de barro, madeira, metal e fibras vegetais. Conheciam técnicas necessárias à produção dos objetos que realizavam para atender a funções religiosas, políticas e de uso cotidiano, imbuídos de carga simbólica e senso estético.<sup>16</sup>

Ao chegar ao Brasil, a mão de obra negra foi empregada a serviço da cultura dominante e da arte cristã, ficando a produção material identitária de africanos e descendentes invisibilizada ou considerada inferior. A lógica da cultura de matrizes africanas no Brasil vem sendo melhor compreendida nas últimas décadas, o que é fruto da luta dos movimentos sociais, do amadurecimento das ciências sociais e do desenvolvimento da história oral. O meio acadêmico tem reconhecido a memória e a oralidade como basilares para o estudo das comunidades afrodescendentes, que mantêm o sistema de transmissão de saberes e fazeres com base em práticas fundamentadas na ancestralidade, na ritualidade e na relação mestre-aprendiz.

<sup>12</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 37-48, set. 1969.

<sup>13</sup> Reunidos no livro: VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem Rediviva*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962.

<sup>14</sup> CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. II, p. 975-1033.

<sup>15</sup> Jaime Sodré, Emanuel Araújo, Kabengele Munanga, Marco Aurélio Luz, Cláudio Luiz Pereira, Marcelo Cunha, Eliane Nunes e Juipurema Sandes.

<sup>16</sup> RAMOS, Arthur, 2010, p. 251.



No caso de Cachoeira, seu acervo foi construído por mão de obra de brancos, negros e mestiços, seguindo padrões estéticos da cultura europeia. É provável que tenha havido uma grande circulação de artistas e artesãos na região, entre eles negros e mestiços, assim como corporações de ofício e confrarias. A sociedade de pecúlio Casa Montepio dos Artistas Cachoeiranos, criada em 1874, é sinal da efetiva participação de mestres e oficiais reunidos em uma associação, que também era motivada por ideais políticos antiabolicionistas.<sup>17</sup> Vale ressaltar que não há estudos acerca da história de vida de seus membros.

A busca de documentos em arquivos de irmandades religiosas católicas, nos arquivos públicos da cidade, entre outros, pode nos levar a nomes, mas este é ainda um trabalho incipiente, em geral, frustrado, pela falta de marcas e assinaturas e pelo deslocamento dos bens móveis. Muitos documentos de arquivos, inclusive particulares, foram destruídos nas ocasiões das enchentes do Rio Paraguaçu e pelo próprio tempo. A falta de documentação manuscrita e impressa não diminui a qualidade das obras nem impede a sua leitura estética e iconográfica, tampouco sob o ponto de vista da história cultural e social.

A produção material existente nos espaços religiosos de matrizes africanas suscita, por sua vez, estudos antropológicos, sendo louvável que órgãos públicos se empenhem no registro desses espaços. Todavia, não há estudos sobre a memória de ferreiros, escultores, ceramistas, marceneiros, costureiras, entre outros, pertencentes às comunidades religiosas ou que trabalhavam em suas oficinas que contribuíram para a formação da produção material de caráter religioso no século XX, trabalho que urge, pois ainda podemos contar com o depoimento dos mais velhos.

A escassez de pesquisas relativas à história da arte local não possibilitou que estabelecêssemos conexões com trabalhos anteriores aos anos 1960. Apesar das lacunas, algumas contribuições já começaram a aparecer como o trabalho que apresentamos em 2009 sobre a família dos ceramistas Armando Santos e Cândido Xavier, apelidado de Tamba, cuja cerâmica policromada foi iniciada na primeira metade do século XX, com motivos religiosos católicos e de candomblé<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Cf. SARAIVA, Luiz Fernando; ALMICO, Rita de Cássia da S. Casa Montepio dos Artistas: Pecúlio e Auxílio Mútuo numa Sociedade do Recôncavo Baiano. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LÁS CASAS DE AHORROS *Anais Eletrônicos...* Murcia (Espanha), 2008. Disponível em: <[http://www.um.es/congresos/cajahorro/documentos/Saravia\\_Cassia.pdf](http://www.um.es/congresos/cajahorro/documentos/Saravia_Cassia.pdf)>. Acesso em: 7 jan. 2012.

<sup>18</sup> PÊPE, Suzane Pinho. Entrecruzamentos culturais na cerâmica de Cachoeira (Bahia). In: XI CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Diversidades e Des(igualdades). *Anais Eletrônicos...* Salvador: CEAO, UFBA, 2011. Disponível em: <[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316191958\\_ARQUIVO\\_TRABALHOXICONLABSUZANEPINHOPEPEset2011.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316191958_ARQUIVO_TRABALHOXICONLABSUZANEPINHOPEPEset2011.pdf)>. Acesso em: 17 jan. 2012.

Devemos evidenciar o trabalho de antigas costureiras, a exemplo de Júlia Bastos, que, além de fazer roupas, costurava bonecas de pano, estando uma de suas bonecas exposta na sede da Irmandade da Boa Morte; das mulheres que se dedicam à confecção da indumentária usada por membros dos terreiros de candomblé, pelas irmãs da Boa Morte e pelas sambadeiras da região; assim como o trabalho de mestres dedicados à confecção de atabaques. Trata-se de temas que precisam ser investigados.

Partimos do conceito de arte afro-brasileira, o que nos coloca como possível alvo de críticas, pois não há um conceito único. Por vezes, é identificadas as expressões plásticas que desempenham função religiosa nos rituais e espaços das religiões de matrizes africanas e que se destacam por seu caráter estético; outras vezes, esse termo é empregado para referir-se à produção de arte de afrodescendentes, ou ainda à que guarda uma relação com esquemas de pensamento e práticas culturais reproduzidos no Brasil e com reconstruções de África.

Roberto Conduru mencionou no livro *Arte afro-brasileira* que seria mais coerente falar em produção de “arte afro-descendente”, mas esta denominação não tem a “força sintética” do termo arte afro-brasileira.<sup>19</sup>

Apesar de reconhecermos a prevalência do termo “arte afro-brasileira” para se fazer referência à arte sacra dos terreiros de matrizes africanas ou à que trata de temas da religiosidade afro-brasileira, esse termo também pode ser usado para tratar da arte cujos temas estão relacionados ao cotidiano e à história, em particular, do negro, em suma, ao “ser” negro. É fundamental, nesse processo de identificação da arte, a existência de um contexto de produção em que os códigos culturais utilizados estejam relacionados a história e cultura africanas no Brasil.

Quanto à discussão sobre se devem ser chamados de arte objetos que desempenham funções rituais, esta sempre permanecerá aberta. Partimos do pressuposto de que a sacralização de um objeto não faz com que este perca seu caráter estético, entretanto, seu primeiro papel é desempenhar uma função simbólica no culto.

Definimos como objetivo: Estudar a cultura afro-brasileira, enfocando a trajetória de vida de escultores afrodescendentes atuantes em Cachoeira a partir dos anos 1960 e sua produção como parte do sistema cultural. Pretendemos mostrar a importância da família na transmissão da cultura; as atribuições “escola” e “tradição” artística no contexto estudado; como o processo de criação artística integra a natureza e a cultura; a arte vista como trabalho produtivo; a ideia de que as esculturas e objetos de caráter estético podem assumir múltiplas

---

<sup>19</sup> CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 10.

funções (religiosas, contemplativas e utilitárias); e a imagem como signo comunicativo da cultura.

Partimos de alguns pressupostos teóricos, abordados parcialmente nesta Introdução. De acordo com o primeiro deles, o espaço e o tempo são duas condições necessárias à cultura. É no espaço que um grupo compartilha as suas vivências. “O tempo”, diz Ernst Cassirer, “não é uma coisa, mas um processo – numa corrente contínua, incessante de acontecimentos, onde jamais nada se repete com a mesma forma idêntica”.<sup>20</sup>

O segundo fundamenta-se na ideia de que a cultura é um sistema simbólico partilhado por membros de um grupo, devendo ser entendida como “estruturas de significado socialmente estabelecidas”, como proposto por Clifford Geertz, em sua obra *A Interpretação das culturas*. Para o autor, a cultura é:

[...] um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.<sup>21</sup>

A cultura não se refere a heranças genéticas, mas a valores transmitidos através de gerações, no processo de socialização. Esses valores constituem-se no *ethos* de um grupo, definido como elementos valorativos éticos e estéticos e que representam seu estilo de vida; enquanto a sua visão de mundo são seus conceitos elaborados em relação à natureza e à sociedade.

Compartilhamos, dessa maneira, a ideia de que a arte é uma “componente constitutiva do sistema cultural”, como mencionou Giulio Carlo Argan<sup>22</sup>, e a sua compreensão se faz mediante o estudo de sua participação no “sistema geral das formas simbólicas” chamado de cultura<sup>23</sup>. Os sujeitos produtores da cultura, entre eles os artistas, empregam linguagens que fazem parte de um sistema de signos que se mantêm por conexões ideativas, formando um sistema semiótico a que Geertz chamou de estético.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 86.

<sup>21</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 103.

<sup>22</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Tradução: Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 17.

<sup>23</sup> GEERTZ, Clifford, 1989, p. 165.

<sup>24</sup> GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução: Vera Melo Joscelyne. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 178-179.

Então, não descartamos a possibilidade de compreender arte como linguagem. Além das linguagens verbais e não verbais, há outros meios de se comunicar, por exemplo, por imagens figurativas.<sup>25</sup> A ideia de base, segundo Lúcia Santaella, é que:

[...] nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; [...] somos também leitores e/ou produtores de direções, de linhas, traços, cores [...]. Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar.<sup>26</sup>

Assim, esculturas e objetos comunicam, dando sentido e servindo de apoio à experiência humana.<sup>27</sup> Como propôs Geertz, os significantes são atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos; a dimensão simbólica presente em todos os campos da atividade humana ajuda a compreender a sua natureza.<sup>28</sup>

Para Fayga Ostrower, as representações plásticas têm materialidade e são produzidas a partir de processos mentais e da ação de transformar a matéria através de técnicas, conferindo-lhe conteúdos expressivos, passíveis de comunicação.<sup>29</sup>

Na esfera dos sujeitos estudados, entra em jogo a construção de suas identificações ou identidades individual e coletiva.<sup>30</sup> As identidades não são definitivas, são passíveis de mudanças, assim como são relacionais. Raça/cor, gênero, classe social são algumas categorias que atuam em uma espécie de “jogo de identidades”.<sup>31</sup>

Aparecem, em nossa pesquisa os termos raça e cor. O Censo do IBGE de 2010<sup>32</sup> emprega tais termos, cabendo lembrar que, apesar de não ser uma categoria científica válida para classificar seres humanos, raça é uma categoria discursiva que ganhou força na academia e na política por propiciar a discussão sobre o preconceito racial, decorrente da ideia de superioridade e inferioridade das populações humanas.<sup>33</sup> Baseados na cor da pele, dos olhos e

<sup>25</sup> SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 10.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>27</sup> GEERTZ, Clifford, 1989, p. 33

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>29</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 33.

<sup>30</sup> Brubaker e Cooper apontaram os mais diversos usos do termo identidade e o abuso do termo na contemporaneidade. (BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. Beyond “identity”. *Theory and Society*, v. 29, 2000, p. 6-8.)

<sup>31</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006a. p. 20.

<sup>32</sup> INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA: IBGE. *Censo 2010: Bahia*. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas\\_pdf/total\\_populacao\\_bahia.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_bahia.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2013.

<sup>33</sup> HALL, Stuart. 2006a, p. 62.

do cabelo, na forma do nariz, dos lábios, do queixo, no formato do crânio, populações negras foram tidas como inferiores em relação às brancas. A visão de que negros seriam intelectualmente e moralmente inferiores aos brancos serviu como argumento para justificar a dominação dos europeus na África no século XIX.<sup>34</sup>

Do mesmo modo, a expressão etnia surge em algumas passagens deste trabalho. No século XIX, a noção de grupo étnico apareceu significando um agrupamento formado com base em laços intelectuais, como a cultura e a língua, enquanto o termo raça ficava reservado a um grupo de indivíduos de características hereditárias comuns.<sup>35</sup> Segundo Kabengele Munanga: “Uma etnia é um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território”.<sup>36</sup>

Para apresentar os sujeitos produtores das esculturas, adotamos os termos: escultor; artista/artesão ou artista, encontrados na pesquisa de campo. A relação entre arte e artesanato foi posta, no Brasil, por Mário de Andrade, que compreendia o artesanato como parte da técnica da arte que se pode ensinar, enquanto a arte não seria passível de ensinamento por depender de processos subjetivos<sup>37</sup>. Sob esse olhar, todo artista é um artesão. Raul Lody e Marina de Mello e Souza enfatizaram que a função do artesão é seguir modelos centenários ou adequados às necessidades de uma comunidade<sup>38</sup>. De acordo com Percival Tirapelli, os modelos de objetos artesanais resultam da colaboração de muitas pessoas durante muitas gerações, assim como são fruto da produção coletiva, em série e anônima.<sup>39</sup>

Néstor Canclini, ao interpretar a produção artesanal e as festas de povos mexicanos, argumentou que o artesanato é um fenômeno simbólico tanto do ponto de vista da linguagem

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e raça e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Lívio; PINHO, Osmundo (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008. p. 64.

<sup>34</sup> MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação. PENESB, RJ, 5 nov. 2003. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

<sup>35</sup> POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1998. p. 33-34.

<sup>36</sup> MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual*...5 nov. 2003.

<sup>37</sup> ANDRADE, Mário. *O artista e o artesão*. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938. Versão digital, f. 3.

Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/gersonastolfi/mario-de-andrade-o-artista-e-o-arteso>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

<sup>38</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, p. 11.

<sup>39</sup> TIRAPELLI, Percival. Sobre os objetos barrocos. In: TIRAPELLI, Percival et al. *Arte sacra colonial*. São Paulo: UNESP, 2005. p. 148.

quanto do econômico<sup>40</sup>, e concluiu que essas atividades desempenham funções na reprodução social e na divisão do trabalho que seguem a lógica do sistema capitalista e alimentam sua expansão.<sup>41</sup>

Podemos dizer que as dimensões simbólicas e econômicas não se encontram dissociadas e se configuram de acordo com padrões sociais desenvolvidos em uma determinada cultura, como depreendemos de Marshall Sahlins, ao considerar a cultura ocidental.<sup>42</sup>

Os bens materiais comercializados atendem às necessidades econômicas de seus produtores e às necessidades de uso dos consumidores, que podem variar ou se superpor.

Não nos debruçamos sobre o estudo de recepção, circulação e mercado, apesar de sua importância. Esta opção decorre de interesses pessoais e acadêmicos no presente e da necessidade de manter um recorte temático exequível.

Apontamos que objetos também podem ser compreendidos como documentos e objeto de estudo. De acordo com Maria Inez Cândido:

Os objetos só se tornam documentos quando interrogados de diversas formas, e todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas. As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto a partir da descrição e análise de suas propriedades físicas (discurso do objeto); as extrínsecas, denominadas de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto).<sup>43</sup>

Desse modo, aos questionarmos acerca da significação dos objetos, queremos trazer para análise sentidos que podem ser dados aos objetos e subsídios que ajudem a interpretar fios que tecem o sistema, composto pelos deslocamentos produzidos em sociedades étnica e culturalmente “mistas”.<sup>44</sup>

Pensamos em mostrar primeiro a trajetória dos sujeitos e dar seguimento com a explicação do contexto histórico e religioso como subsídios à compreensão das imagens, mas a fala dos escultores e sua participação em eventos ficariam descontextualizadas. Por isso

---

<sup>40</sup> Canclini realizou a sua pesquisa entre 1977 e 1980 em povoados da zona tarasca do estado de Michoacán. (CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução: Cláudio Novaes Pinto. São Paulo: Brasiliense, 1983.)

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>42</sup> SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In:\_\_\_\_\_. *Cultura e razão prática*. Tradução: Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 169.

<sup>43</sup> CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: CADERNOS de diretrizes museológicas I. 2. ed. Brasília: MinC; IPHAN; Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria do Estado e Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 35.

<sup>44</sup> Stuart Hall abordou o movimento migratório forçado, por diversas circunstâncias históricas, como o motivador do surgimento do multiculturalismo nas diversas épocas. (HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b. p. 50-51.)

optamos por ordenar a narrativa do geral para o particular a fim de tratar a rede simbólica, tentando indicar elementos de modo a promover a compreensão dos diversos níveis: contexto, produtores, produção e comercialização, interpretação dos temas e conteúdo das imagens.

Quanto à metodologia empregada, fizemos uso dos métodos etnográfico e biográfico<sup>45</sup> para trazer o contexto da cultura, as trajetórias de vida e a produção plástica, sobretudo, questões simbólicas e econômicas. Cabe uma justificativa do emprego do termo “trajetória de vida” no que concerne à história dos sujeitos que abordamos. Se na história da arte temos empregado o termo “biografia”, na antropologia são mais usados “trajetória” e “história de vida”.<sup>46</sup> Para a compreensão da biografia, apoiamo-nos em Vavy Pacheco Borges<sup>47</sup>, que mapeia a história da biografia e as suas especificidades como método empregado por historiadores e cientistas sociais.

Consideramos “trajetória” o termo mais adequado nesta abordagem pelo próprio estilo da narrativa, além de implicar passos e deslocamentos de posições sociais. Tentamos seguir a vertente “biografia e hermenêutica”, usada na antropologia, que se baseia em perguntas e respostas no seio de uma comunidade em torno da questão da vida particular, sendo significativo o próprio ato interpretativo<sup>48</sup>. Ainda que a pesquisa nos tenha conduzido ao trabalho biográfico, tomamos como diretriz o estudo dos temas apresentados nas imagens. Enfatizamos as fontes orais, todavia, foram empregadas diversas fontes, cujos dados foram cruzados.

Baseamo-nos em Antonio Chizotti, que caracterizou a etnografia como o estudo da cultura de um grupo ou segmento social, baseado em trabalho de campo, capaz de descrever

---

<sup>45</sup> A primeira coletânea de biografias de artistas foi elaborada pelo pintor Giorgio Vasari, na Itália do século XVI, e sua publicação é considerada o marco fundacional da história da arte. Estimulado por seus contemporâneos, ele utilizou anotações que colecionou desde a sua juventude e não abandonou totalmente o discurso moralizante, comum à tradição desde a Antiguidade grega. Vasari tem o mérito de ter abordado uma sucessão de biografias de artistas sob uma perspectiva histórica. Mas a disciplina teve de esperar o século XVIII para ganhar certa autonomia, quando se voltou ao estudo de estilos, com base na ideia de que o espírito de cada época se reflete no estilo da produção de um lugar. Foi nesse século que alguns historiadores começaram a se interessar por fontes de arquivo, atribuições, relações entre patrono e artista, e pelo estudo das técnicas. Todos esses elementos vieram a facilitar a construção de biografias de artistas. (ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. Um biógrafo no divã: auto-imagem, trajetória, modéstia e engrandecimento nas *vite* de Giorgio Vasari. In: VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: OS CAMINHOS DA HISTÓRIA DA ARTE DESDE GIORGIO VASARI, 7, 2011, Campinas, SP. *Anais...* Campinas, SP: UNICAMP: BC: IA, 2012, *passim*.)

<sup>46</sup> LANGNESS, Lewis Leroy. *História de vida na ciência antropológica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1973. p. 17.

<sup>47</sup> BORGES, Vavy Pacheco. Fontes biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 203-233.

<sup>48</sup> LÉVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 213-214.

ou reconstruir mundos culturais de pequenos grupos, com o objetivo de registrar de forma detalhada fenômenos singulares.<sup>49</sup>

Para Clifford Geertz, defensor da antropologia interpretativa ou hermenêutica, a etnografia, além de prever a observação, a descrição e a interpretação dos fenômenos da cultura, impõe um esforço intelectual voltado a uma descrição densa, cabendo ao antropólogo indagar não somente o que está sendo transmitido, mas qual a importância daquilo que está sendo transmitido.<sup>50</sup> Para tal, é preciso contar com um arcabouço teórico que possibilite o direcionamento de uma pesquisa etnográfica.

Estabelecemos uma relação entre pesquisador e cada um dos informantes no momento em que esclarecemos de que esta investigação tratava, respeitando a sua vontade quanto à gravação ou não de suas falas; levantamos a genealogia da família em questão com foco nos sujeitos centrais; assistimos a diversas festas religiosas; transcrevemos entrevistas gravadas e, quando possível, procedemos a anotações durante ou após o trabalho de campo.<sup>51</sup>

Uma vez que tratamos de representações figurativas de um sistema cultural pleno de signos, planejamos empregar a iconografia como método, contudo, nosso trabalho sobre as imagens detém-se no estudo dos temas e de fontes, sendo básico para análises iconográficas futuras. A tradição oral, conforme mencionamos, exerce forte influência sobre os grupos sociais cujos valores maiores são a transmissão do conhecimento pelos mais velhos. Também as imagens e a sua reprodução e recriação estão ligadas a processos de memorização que ganham valor permitindo continuidades e reelaborações das produções artístico-artesaniais.

Deixamos claro que a iconografia é um método empregado na história desde os anos 1920, inicialmente pela Escola de Warburg<sup>52</sup>. Um de seus representantes, o historiador da arte Erwin Panofsky, precursor do estruturalismo e da semiótica, sistematizou a iconografia em um artigo<sup>53</sup>, publicado em 1932, sobre a questão da descrição e interpretação da arte visual. Esse trabalho só se tornaria conhecido quando apareceu de forma resumida, em 1939, como

---

<sup>49</sup> CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 65.

<sup>50</sup> GEERTZ, Clifford, 1989, p.15 e 20.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 4 e 20.

<sup>52</sup> Aby Warburg (1866-1929), Fritz Sal (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968), Edgar Wind (1900-1971) e Ernst Cassirer (1874-1945).

<sup>53</sup> Intitulado *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, publicado na revista *Logos* em 1932.



capítulo introdutório do livro *Studies in Iconology*<sup>54</sup>. Em 1955, foi publicado em *Meaning in the Visual Arts*<sup>55</sup>.

Panofsky distinguiu três níveis de interpretação do trabalho artístico: o primeiro, pré-iconográfico, consiste na identificação das “formas puras”, portadoras de significados primários; o segundo, iconográfico, liga os motivos e composições artísticos, reconhecidos como portadores de significados secundários, a assuntos e conceitos; e o iconológico, que consiste na apreensão do significado intrínseco ou conteúdo, cujos princípios estão relacionados a uma nação, período, classe social e crenças.<sup>56</sup>

De acordo com José Fernández Arenas, apesar de a iconografia se preocupar com a transmissão de um tipo figurativo, ela tem se tornado mais crítica, mostrando-se mais do que uma disciplina puramente instrumental para a história da arte, mais do que um estudo prévio à iconologia, que se ocupa dos conteúdos e significados intrínsecos.<sup>57</sup>

O conteúdo profundo de um trabalho artístico, objeto da iconologia, tem de ser buscado em princípios subjacentes a ele<sup>58</sup>, no *ethos* de uma cultura. O objeto artístico é, pois, uma condensação de formas, motivos, imagens, narrações e alegorias, que assumem valor simbólico passível de interpretação. Assim, o estudo dos temas apresentados nos aproxima da iconologia.

Usamos em nossa pesquisa dados de campo colhidos desde 2008, visitando sistematicamente artistas, exposições, festas religiosas e, entre 2013 e 2014, diversos terreiros de matrizes africanas da cidade de Cachoeira. Capturamos cerca de 1.300 imagens das quais selecionamos mais de 160 fotografias entre retratos de artistas, assinaturas, ateliês, materiais e técnicas, esculturas e objetos. Estes dois últimos integram o estudo das representações e seu conteúdo simbólico. Propositamente, não fizemos recortes nas imagens que eliminassem o contexto em que foram feitos os registros, salvo exceções.

Realizamos observação direta; depoimentos orais, que abrangem entrevistas gravadas e transcritas ou anotadas. Conseguimos localizar dois atestados de óbito em arquivo e um trabalho manuscrito nos foi cedido; tivemos acesso a fontes impressas e eletrônicas – livros,

---

<sup>54</sup> Introduziu a edição portuguesa, sob o título “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença”, no livro: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1982. [1995]

<sup>55</sup> Compõe a edição brasileira: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. Tradução: Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>56</sup> Segundo Peter Burke, Friedrich Ast definiu níveis de interpretação na literatura: a interpretação de textos (“hermenêutica”); o nível literal ou gramatical e o nível histórico (preocupado com o significado) e o nível cultural (voltado para a interpretação do “espírito” de cada período). (BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 45.)

<sup>57</sup> ARENAS, José Fernández. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986. p. 109.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 111.

periódicos e *sites* institucionais –; documentos de circulação limitada como convites, folhetos e catálogos de exposição; projetos e relatórios institucionais; “fontes-objeto”; e fotografias.

Colhemos dados de pesquisa em bibliotecas e arquivos de Salvador e do Recôncavo da Bahia, a saber: Arquivo Público da Cidade de Cachoeira, Biblioteca do Centro de Artes, Humanidades e Letras, e Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani (doado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), na cidade de Cachoeira; Arquivo da Fundação Hansen Bahia (FHB), na cidade de São Félix; Setor de Periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia e Biblioteca do Museu de Arte da Bahia, bibliotecas do Centro de Estudos Afro-Orientais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Centro de Estudos Baianos, assim como o Museu Afro-Brasileiro, os quatro últimos pertencentes à Universidade Federal da Bahia, na cidade do Salvador.

Enfrentamos determinadas dificuldades ao longo de nosso percurso, por exemplo: alguns depoentes não concordaram em dar entrevista gravada, optaram pela conversa informal, admitindo que o pesquisador faça anotações; a falta de iluminação adequada para tomada fotográfica; a dificuldade para medir algumas peças; e, talvez a maior delas, organizar os elementos da narrativa dada a complexidade do tema e a diversidade das fontes.

Após esta Introdução, apresentamos, na segunda seção, o contexto de formação da cidade de Cachoeira e a dinâmica de suas manifestações religiosas; na terceira e na quarta seções, narramos a trajetória de vida dos escultores, sua genealogia, seus retratos, a relação mestre/aprendiz e o ideal de individualização do trabalho artístico, além da participação desses escultores em eventos; na quinta, analisamos aspectos materiais, técnicos, meios de produção e comercialização, assim como categorias analíticas da produção, propondo um conceito aberto de arte afro-brasileira. Na sexta seção, tratamos da imagem, abordando conceito e método de estudo, e dos temas da produção escultórica de Louco, Maluco e seguidores, dividindo-os em duas categorias: Temas da Religiosidade na Escultura (Orixás e Objetos Simbólicos, Representações do Cristianismo na Escultura, Representações de Caboclos, Representações de Pretos-Velhos, “Adorações” e “Totens”, Irmãs da Boa Morte de Cachoeira na Escultura) e Outros Temas (A Cabana do Pai Thomaz, o Corpo Feminino na Escultura, Cabeças e Máscaras).

## 2 CACHOEIRA: CONTEXTO HISTÓRICO E RELIGIOSO DA CIDADE

### 2.1 CACHOEIRA, CIDADE DO RECÔNCAVO

O Recôncavo da Bahia é uma região cuja formação social decorreu da confluência de diversas matrizes culturais, europeias e negro-africanas, sobretudo. Nesse espaço de dominação e resistência, de rupturas e alianças, de concorrência simbólica, muitas manifestações culturais envolvendo as mais diversas linguagens foram se estruturando ao longo do tempo, enquanto se desenvolvia uma forte religiosidade.

O Recôncavo da Bahia, assim chamado pela sua forma côncava, é o “fértil crescente” que contorna a Baía de Todos os Santos.<sup>59</sup> Segundo Milton Santos, o “Recôncavo foi sempre mais um conceito histórico que mesmo uma unidade historiográfica”<sup>60</sup>, porque a noção do que é essa região variou ao longo do tempo a depender dos arranjos territoriais, assim como de critérios de análise empregados. As delimitações e os arranjos territoriais, por sua vez, dependem das relações de poder, sejam elas políticas, econômicas ou sociais, e também se relacionam com a identidade dos lugares.

Dessa maneira, Salvador, cidade-porto, era vista como inseparável do “Recôncavo da Baía de Todos os Santos”<sup>61</sup>, conceito que foi mudando nas últimas décadas. Atualmente, o Recôncavo é entendido pelo Governo do Estado como território de identidade<sup>62</sup>, portanto, uma das unidades de referência para implementação de políticas públicas. Compreende 20 municípios<sup>63</sup>, ocupando uma área de 5.250,51 km<sup>2</sup>, e tinha, em 2010, população total de cerca de 580.000 habitantes.<sup>64</sup> (Mapa 1)

<sup>59</sup> PEDRÃO, Fernando Cardoso. Novos rumos, novos personagens. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo. *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 219.

<sup>60</sup> SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 60.

<sup>61</sup> BRANDÃO, Maria de Azevedo. Introdução: cidade e Recôncavo da Bahia. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 29.

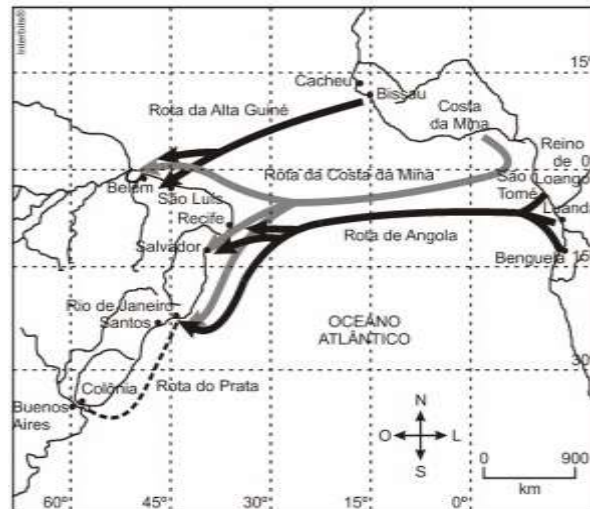
<sup>62</sup> Em 2006, o Governo do Estado da Bahia, através da Secretaria de Planejamento (Seplan), regionalizou a Bahia dividindo-a em 26 territórios de identidade, hoje 27, identificados com base na “especificidade de cada região” e “no sentimento de pertencimento”, sobre o qual “as comunidades, através de suas representações, foram convidadas a opinar”. (BAHIA. Secretaria de Planejamento. Disponível em: <<http://www.seplan.ba.gov.br/mapa.php>>. Acesso em: 15 jul. 2012.)

<sup>63</sup> Cabaceiras do Paraguaçu, Cachoeira, Castro Alves, Conceição do Almeida, Cruz das Almas, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Maragojipe, Muniz Ferreira, Muritiba, Nazaré, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus, São Felipe, São Félix, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Sapeaçu, Saubara, Varzedo. (BAHIA. Fundação da Agricultura e Pecuária do Estado da Bahia. Disponível em: <<http://www.faeb.org.br/perfil-de-territorios/reconcavo.html>>. Acesso em: 26 jan. 2014.)

<sup>64</sup> BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. Projeções populacionais para a Bahia. Boletim Especial. Bahia 2010-2030, Salvador, dez. 2013. p. 23. Disponível em:



Mapa 2 – Tráfico da África para o Brasil entre os séculos XVI e XIX.



Fonte: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 250.

Mas também aportaram falantes da língua fon e de outras línguas gbe (chamados de jejes no Brasil) (Mapa 3), haussás, nupes (ou tapas), além de indivíduos procedentes de outros grupos étnicos do antigo Reino do Daomé (atual República do Benim) e da atual Nigéria.<sup>65</sup>

Mapa 3 – “Área dos gbe-falantes e principais grupos étnicos.”



Fonte: PARÉS, Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 30.

<sup>65</sup> REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 307-308.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. *Bitedô: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagô no Recôncavo baiano*. Rio de Janeiro: CEAP, 2010. p. 22-23.

Segundo Áurea Fonseca: “Os jêjes eram os povos adjás, ayozós, os hulas, habitantes do território que compreendia a Costa da Mina propriamente dita (Uidá, Aladá e Minapopo). Eram denominados jêjes também os povos do Norte: salvalus e angolins, todos localizados no país Mahi”.<sup>66</sup>

O termo “jeje” foi empregado desde a primeira década do século XVIII no Recôncavo da Bahia, já que os registros conhecidos estão relacionados aos escravos dessa região ou dela exportados para outras cidades; mas a origem etimológica do termo está em aberto.<sup>67</sup>

De acordo com Fonseca:

[...] os nagôs eram os iorubanos, como os povos de Oyó, Ijebu, Egbado, Ijexá, Ifé, etc. Ketu, no entanto, era um reino localizado entre as duas regiões [Daomé e Beni]. Segundo relatos históricos, Ketu era um dos mais antigos reinos da região ocidental africana. A sua fundação remonta ao século X e ficava localizado fronteiro com o reino de Savi, separado pelo rio Okpara, e com a federação Jêje-Mahi e o Daomé a Oeste.<sup>68</sup>

Para Nicolau Parés, “nagô” (“anagô” ou “anagonu”) era o etnônimo de um grupo de fala iorubá que habitava a região de Egbado, na atual Nigéria, mas que emigrou e se disseminou por várias partes da atual República do Benim. A denominação passou a ter um sentido pejorativo na língua fon, designando uma série de povos de fala iorubá.<sup>69</sup>

Nos séculos XVII e XVIII, segundo Nicolau Parés, o termo “nação” foi empregado por traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos que atuavam na Costa da Mina, para designar grupos autóctones. Baseados na ideia de identidade coletiva dos estados europeus identificaram como “nações” grupos africanos cuja identidade étnica se baseava em vínculos de parentesco que reconheciam uma ancestralidade comum, o que determinava a identidade religiosa. Outros aspectos desempenhavam papel na formação da identidade coletiva das sociedades africanas, como o linguístico, o territorial e o político.<sup>70</sup>

<sup>66</sup> FONSECA, Áurea Côrtes Nunes de Oliveira. *Aspectos do desenvolvimento regional no Recôncavo Sul Baiano: o caso do município de Cachoeira – Bahia – Brasil*. Tese (Doutorado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Regional) – Universidade de Barcelona, Barcelona, 2006. f. 302.

Cf. Mapa “O país Mahi”. (PARÉS, Nicolau, *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2007. p. 39.)

<sup>67</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 52.

<sup>68</sup> FONSECA, Áurea Côrtes Nunes de Oliveira, 2006, p. 302.

<sup>69</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 47.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 23.



No Brasil, os africanos recém-chegados viam-se diante de uma pluralidade de denominações de nação, internas ou metaétnicas, que foram rapidamente assimiladas pela operacionalização do regime escravocrata. As nações africanas no Brasil resultam de um processo dialógico em que diversos grupos foram englobados sob algumas denominações.<sup>71</sup> Terreiros de candomblé formados no século XIX passaram a ser identificados por “nações” (jeje, nagô, angola etc.).

Uma das cidades que mais se evidenciam no Recôncavo baiano por sua religiosidade, história e patrimônio cultural e artístico é Cachoeira. Situada a cerca de 110 km de Salvador, pelas rodovias BR-324 e BA-101, é ponto extremo de navegação do Rio Paraguaçu. É a sede do município de mesmo nome que também compreende os distritos de Belém da Cachoeira e Santiago do Iguape, assim como diversos povoados.<sup>72</sup>

O núcleo urbano Cachoeira, que originalmente ocupou o entorno do atual Largo d’Ajuda e adjacências, cresceu a partir do século XVII. A Vila de Nossa Senhora do Porto da Cachoeira foi criada em 1693.<sup>73</sup> Segundo seu Termo (1698), ia até o encontro com o Rio Real, abrangendo muitas localidades. Em 1837 foi elevada a cidade por sua participação política a favor da independência do Brasil.<sup>74</sup> No século XVIII e início do XIX, Cachoeira era uma vila populosa e rica e o aumento progressivo de libertos fez com que bairros residenciais se formassem em zonas afastadas da área urbana, possibilitando a agregação, principalmente, de jejes e nagôs, que fundaram os primeiros núcleos religiosos.<sup>75</sup> (Figuras 1 e 2).

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>72</sup> O município de Cachoeira ocupa 395 km<sup>2</sup>. Situam-se no município os povoados de Capoeiruçu, Terra Vermelha, Alecrim, Boa Vista, Tupim, Saco, Pinguela, Murutuba, Bela Vista, Caonge, Calolé, São Francisco do Paraguaçu, Opalma, Padre Inácio, Tibiri e Tabuleiros da Vitória.

(QUEIROZ, Lúcia Maria Aquino de; SOUZA, Regina Celeste de Almeida (Coords.). *Caminhos do Recôncavo: proposição de novos roteiros histórico-culturais para o Recôncavo baiano*. Salvador: Programa Monumenta/BID/Unesco/Ministério da Cultura, 2009. p. 38.

SANTOS, Jadson dos. *Cachoeira: III séculos de história e tradição*. 2. ed. Salvador: EGBA, 2010. p. 25.)

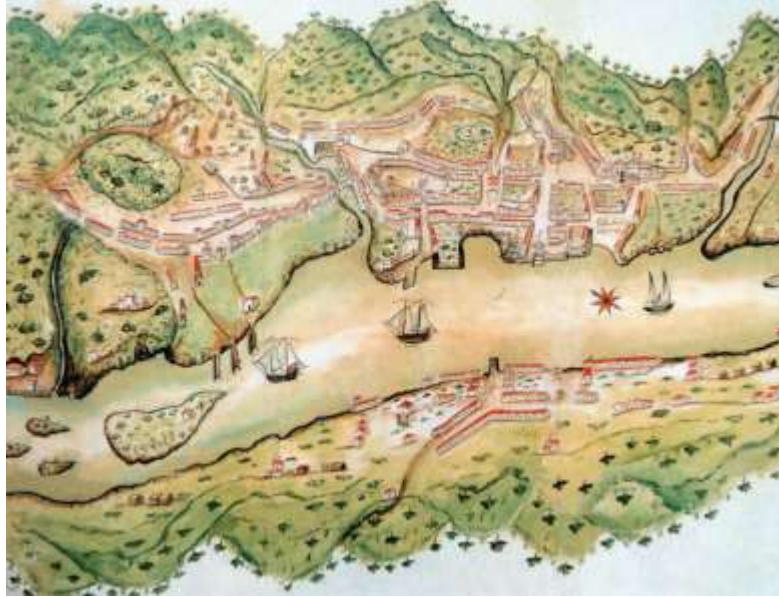
<sup>73</sup> Termo de Criação da Vila de Nossa Senhora do Porto da Cachoeira. Transcrição publicada no livro: MELLO, Francisco José. *História da cidade de Cachoeira*. Cachoeira, 2001. p. 32. (Editado pelo autor).

<sup>74</sup> Na segunda metade do século XIX, uma nova dinâmica foi criada com a construção da Ponte D. Pedro II (1885), ligando Cachoeira a São Félix, esta elevada a vila em 1889 e a cidade no ano seguinte. (BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC – BA. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia: monumentos e sítios do Recôncavo*. II Parte. Salvador, 1982. v. 3, p. 329.)

<sup>75</sup> NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do, 2010, p. 25.



Figura 1 – Expansão urbana de Cachoeira. Desenho aquarelado de autor desconhecido, anexado ao manuscrito *Memória sobre as espécies de tabaco que se cultivam na vila da Cachoeira* (1792), pelo naturalista e juiz de fora Joaquim de Moreira Castro. Acervo: George Arents Collection da New York Public Library, 1792.



Fonte: FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.). *O Conjunto do Carmo de Cachoeira*. Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2007. p. 14. Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/05/carmocachoeira1.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2012.

Figura 2 – Área urbana da cidade de Cachoeira, em 2013. Essa área se expandiu a partir do século XVII com a construção de edifícios religiosos e civis e, no século seguinte, avançou para as encostas.



Foto: Autora

Entrepasto comercial situado às margens do Rio Parguaçu, por Cachoeira escoava a produção agrícola da região em direção a Salvador, importante porto na rota do comércio

transatlântico.<sup>76</sup> A comunicação terrestre entre Cachoeira e outras regiões ocorria em caminhos que iam de São Félix a Muritiba, seguindo para as Minas Gerais e Goiás; de Belém, ligando o núcleo urbano à parte sul da província; e do Capoeiroçu, em direção à Estrada Real do Gado, por onde eram conduzidas as boiadas do Piauí.<sup>77</sup> Na segunda metade do século XIX, uma nova dinâmica foi criada com a construção da Ponte D. Pedro II (1885), ligando Cachoeira a São Félix, esta elevada a vila em 1889 e a cidade no ano seguinte.<sup>78</sup>

## 2.2 CACHOEIRA: ESPAÇO DE CONCORRÊNCIA SIMBÓLICO-RELIGIOSA

Nas últimas décadas, Cachoeira se constitui em espaço de concorrência simbólica de crenças e ritos das religiões de matrizes africanas, católicas (Igreja Apostólica Romana e Igreja Católica Brasileira), evangélicas e espiritualistas. As crenças e práticas religiosas influenciam a iconografia da produção artístico-artesanal dos escultores a que dedicamos esta pesquisa. São os ícones das religiões afro-brasileiras e católicas os temas mais recorrentes em suas representações visuais. Dessa maneira, abordamos aspectos do contexto religioso que consideramos significativos para a leitura e compreensão das falas desses sujeitos (Capítulos 3 e 4) em relação a suas escolhas temáticas (Capítulo 6).

### 2.2.1 O Culto a Nossa Senhora da Boa Morte

Na Bahia barroca, os santos passaram a ser objeto de adoração mais do que de veneração, crendo-se que as imagens tinham caráter sagrado e delas emanava poder.<sup>79</sup> Muitos fiéis passaram a manter uma relação próxima com seus santos de devoção, a que recorriam nas horas difíceis, faziam promessas, pediam e agradavam quando alcançavam alguma graça.

A imposição da religião católica desde o século XVII, na região do Recôncavo, não poupou os africanos, que tiveram de erigir templos, cultuar santos católicos, participar de cultos, festas e procissões. A fim de aumentar seu número de seguidores, o Ocidente Católico valeu-se do uso de imagens pintadas e depois esculpidas, como recurso que ajudaria a ensinar

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>77</sup> IBGE. Cachoeira. Histórico. Disponível em:

<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/cachoeira.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2013.

<sup>78</sup> BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC – BA. Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia: monumentos e sítios do Recôncavo. II Parte. Salvador, 1982. v. 3, p. 329.

<sup>79</sup> PINTO, Tânia Maria de Jesus. *Os negros cristãos católicos e o culto aos santos na Bahia Colonial*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000. f. 42.

a doutrina e atrair pagãos, levando-os a se converter ao catolicismo. Esse instrumento utilizado desde a Idade Média ganhou força nas colônias católicas lusitanas. No Brasil, o culto aos santos se perpetua.

A constituição de irmandades de leigos desempenhou o papel legitimador da ascensão social e da religiosidade de brancos, negros e pardos desde o período colonial no Brasil, mais particularmente no Recôncavo da Bahia. A identificação dos negros e descendentes com santos católicos podia estar fundada na cor da pele, mas, sobretudo, nas suas necessidades materiais, sociais e espirituais.<sup>80</sup>

Apesar do processo de catolização, nem todos abandonaram o culto a suas divindades de origem africana. No século XIX, o candomblé formado em Salvador e no Recôncavo da Bahia, resultante do contato entre africanos de diversas etnias, passou a ser alvo de perseguições.

Entre as irmandades de negros e descendentes de Cachoeira, mantém-se em atividade a Irmandade da Boa Morte. No final dos anos 1980, houve uma tentativa de unificar as Irmandades de Bom Jesus dos Martírios, de Bom Jesus da Paciência e de Nossa Senhora do Rosário do Monte Formoso, relevantes no século XIX, mas suas atividades foram interrompidas<sup>81</sup>. Nesse mesmo decênio, a Irmandade da Boa Morte sofreu pressões do segmento eclesiástico católico por sua postura, a ponto de romper laços com a Igreja, de forma litigiosa, mais tarde recuperados.

O culto a Nossa Senhora da Boa Morte<sup>82</sup> acontece em várias cidades do Recôncavo da Bahia, como Santo Amaro, Maragojipe, São Gonçalo, além de Cachoeira. A devoção em Cachoeira data do século XIX, é realizada por uma associação composta exclusivamente por mulheres negras, com mais de meia idade, tradição que se mantém. Elas tinham, naquela época, o objetivo de ajudar escravas a obter alforria, além de socorrê-las em suas necessidades, seguindo o princípio desse tipo de associação.

---

<sup>80</sup> Entre essas irmandades religiosas fundadas em Cachoeira, está a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, constituída de “homens pardos” no final do século XVII. No século seguinte, foram instituídas a Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Martírios, no Convento do Carmo, composta por africanos da nação jeje; e a de Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência, constituída por crioulos, ambas compostas por homens e mulheres. Além destas, surgiram outras, como a Irmandade de São Benedito, criada em 1818; a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Santíssimo Coração de Maria do Monte Formoso (“do Rosarinho” ou “dos Nagôs”), formada por crioulos e africanos, que construíram um cemitério (1864) contíguo à sua igreja; e a Irmandade da Boa Morte, constituída no século XIX.

<sup>81</sup> PINTO, Anderson Luiz de Jesus. Depoimento oral, 22 jan. 2014.

<sup>82</sup> A vida de Maria, citada em textos apócrifos, foi relatada na Idade Média. Segundo versão dada pela literatura cristã, Maria, depois de morta, teve seu corpo preservado. Fechou os olhos na terra para abri-los no céu, de forma definitiva, com o seu filho Jesus Cristo. O Oriente chama a esse momento de “Dormição” e o Ocidente latino, de Festa de Nossa Senhora da Glória, da Vitória, da Assunção (THÉO. L’ Encyclopedie Catholique pour Tous. Paris: Droguet et Ardent Fayard, 1993, p. 203 apud COSTA, Sebastião Heber Vieira. *A Festa da Irmandade da Boa Morte e o ícone ortodoxo da Dormição de Maria*. 3. ed. Salvador: Vento Leste, 2009. p. 22.)

Segundo Luís Cláudio Nascimento, a Virgem Maria na sua morte e assunção corporal se tornou modelo da “arte de morrer” ou da “boa morte” para o cristianismo oriental, o que foi passado ao mundo católico ocidental, chegando a Portugal e ao Brasil, onde o culto à Virgem Maria ganhou relevância.

Há controvérsias sobre a origem da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira. A tradição oral e a maioria dos autores consideram que se deu na Igreja da Barroquinha, em Salvador<sup>83</sup>, mas o historiador Luís Cláudio Nascimento, inicialmente partidário dessa hipótese, levantou a possibilidade de uma origem local<sup>84</sup>.

Segundo a tradição oral, desde a origem da associação, as irmãs, em sua maioria, são membros importantes de terreiros de candomblé. Essa ligação, que aparece de forma explícita ou velada, faz parte da história, logo, essa devoção católica não impediu que as irmãs mantivessem vínculos com a sua ancestralidade africana. Para os adeptos do candomblé, o poder de Nossa Senhora é comparado ao poder de Nanã Burucu, a responsável no sistema nagô pela transição do corpo material do Ayiê (mundo físico) ao Orum (mundo espiritual). Nesse sistema, a morte é a passagem espiritual, quando se completa o ciclo da vida.<sup>85</sup>

Celebrada entre os dias 13 e 15 de agosto, data dedicada à assunção de Maria, as procissões são o ponto alto nas festas aos santos católicos por seu caráter performático, o limiar do templo é rompido para que o espaço da rua seja pisado pelos fiéis que, carregando santos sobre andores, atravessam as ruas da cidade, ao som das filarmônicas locais Lyra Cecilianiana e Minerva Cachoeirana.

---

<sup>83</sup> O primeiro a escrever que a Irmandade da Boa Morte surgiu na Igreja da Barroquinha (Salvador), por volta de 1820, com o objetivo de louvar a Nossa Senhora da Morte e da Glória foi Odorico Tavares no livro *Bahia: imagens da terra e do povo*, publicado pela José Olympio Editora em 1951. Segundo Renato da Silveira: “Na década de 1820 também foi fundada na Igreja da Barroquinha, por um grupo de africanas ‘do partido-alto’, pertencentes à Irmandade dos Martírios, a devoção de Nossa Senhora da Boa Morte, que organizava sua procissão no dia 15 de agosto [...]”. (SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Maianga, 2006. p. 524.)

<sup>84</sup> Para Luís Cláudio Dias do Nascimento, mulheres do “partido alto”, filhas de africanos e africanas, moradoras da Recuada e donas de quitandas na atual Rua Ana Nery, foram responsáveis pela institucionalização da Irmandade da Boa Morte. Elas eram também membros dos principais terreiros de candomblé, não apenas de Cachoeira, mas de São Félix e Maragojipe. (NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do, 2010, p. 97-98.)

<sup>85</sup> BARBOSA, Magnair Santos. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: entre o Ayiê e o Orum. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. *Festa da Boa Morte*. 2. ed. Salvador, 2011. p. 63-65. (Cadernos do IPAC, 2).

Figura 3 – Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Irmandade da Boa Morte, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

O espaço celestial deixa de ser aquele reproduzido no teto do templo representando a abóbada celeste para ser a atmosfera, pensada como infinito – o céu, para os católicos, ou o Orum, para os adeptos do candomblé. São momentos importantes para a exteriorização da fé. (Figura 4)

Figura 4 – Fotografia Procissão da Assunção de Maria, na Festa da Boa Morte, publicada no jornal *A Tarde*, em 1985, acompanhada da legenda: “Como ocorre todos os anos, tradicionalmente, as irmãs da ordem, vestidas a rigor, acompanham a procissão do enterro”.



Fonte: ALVORADA festiva abre Festa da Boa Morte em Cachoeira, amanhã. *A Tarde*, 10 ago. 1985. Municípios, p. 2.

A Festa da Boa Morte fez convergir o culto à morte e o culto à vida. Ela atrai para Cachoeira um grande número de turistas, por ser uma manifestação de grande plasticidade, sendo cada detalhe bem cuidado, desde a arrumação das imagens que desfilam nas procissões à indumentária portada pelas irmãs.

## 2.2.2 Religiões Afro-Brasileiras

Das religiões afro-brasileiras presentes na cidade de Cachoeira, destacamos o candomblé, formado em Salvador e no Recôncavo da Bahia no século XIX, e a umbanda, no século XX. Alguns espaços religiosos estão no entrecruzamento dessas duas orientações.

Segundo Vagner Gonçalves da Silva:

Os cultos afro-brasileiros por serem religiões de transe, de sacrifício animal e de culto aos espíritos (portanto distanciados do modelo oficial de religião dominante em nossa sociedade) têm sido associados a certos estereótipos, como “magia negra” (por apresentarem geralmente uma ética que não se baseia na visão dualista de bem e de mal estabelecida pelas religiões cristãs), superstições de gente ignorante, práticas diabólicas etc.<sup>86</sup>

Concordamos com a ideia desse autor de que “todos os sistemas religiosos baseiam-se em categorias do pensamento mágico”<sup>87</sup>. Desse modo, não faz sentido o cultivo de ideias evolucionistas que estabeleçam hierarquia das religiões, compreendendo-as como superiores ou inferiores, pensamento que pode ter sido superado no campo das ciências sociais, mas ainda está muito presente no discurso de adeptos de diversas religiões cristãs.

O candomblé guarda a tradição dos jogos divinatórios e de práticas iniciáticas, além de ter como característica fundamental o transe ritual por entidades como orixás, voduns e inquices, também chamadas de “santos”, assim como por caboclos divinizados.<sup>88</sup>

Segundo Yeda Castro, orixá é a designação genérica das divindades africanas do panteão iorubá ou nagô-quetô; vodum é como são denominadas genericamente as divindades

<sup>86</sup> SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 3. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005. p. 13-14.

<sup>87</sup> Um dos autores evolucionistas que se ocuparam deste tema, no final do século XIX, foi James Frazer, que considerava o pensamento mágico como processos mentais baseados na prática, refletindo os princípios abstratos de suas ações. Considerou a magia uma “arte”, separando-a da religião e da ciência, esta estaria ausente da “mente rudimentar”. (FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religion*. 3. ed. Mexico; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956. p. 34.)

<sup>88</sup> Nem todas as pessoas que buscam a proteção dos orixás entram em comunhão com as divindades através do transe. É o caso das equédes, ajoíês ou macotas, a depender da nação, cuja função é zelar, dançar, cuidar das roupas e objetos da divindade da casa. Do mesmo modo, os ogãs não são montados pelas divindades, podendo ter diferentes funções: tocar os atabaques e cuidar dos animais e da matança.

cultuadas nas comunidades jejes, em que predomina a linguagem litúrgica de base fon ou daomeana. Inquice é como são designadas as divindades bantos.<sup>89</sup>

Diversos autores se preocuparam em explicar o transe dos terreiros de candomblé da Bahia, como apontou Fábio Lima em sua tese de doutorado *Religião e Transformação da Experiência nos casos de saúde mental nos candomblés* (2010). O transe místico foi visto por Nina Rodrigues como psicopatologia, sonambulismo com desdobramento da personalidade, tendo a dança e a música como os maiores desencadeadores durante os rituais. Décadas depois, esse fenômeno foi associado à mentalidade mágica e pré-lógica por Arthur Ramos. Quadro de hipnose, onirismo, esquizofrenia foram algumas explicações para este estado que, para Ramos, modificaria a consciência e a personalidade do filho de santo. Nos anos 1940, Melville Herkovits partiu de pressupostos relativistas e culturalistas, defendendo que o que havia de psicológico no transe eram os padrões da cultura, normas de conduta estabelecidas no meio. Roger Bastide concebia o transe como fenômeno sociológico regulado pelas representações coletivas guardadas e reproduzidas, assim como acreditava que o transe provocaria mudanças na personalidade. Como observou Lima, nos anos 1970, Álvaro Rubim de Pinho, em uma abordagem da “psiquiatria cultural”, aproximou-se dos antropólogos culturalistas dos anos 1940, e defendeu que os fenômenos de possessão deveriam ser vistos dissociados da histeria. Compreendia que fatores sociais e culturais poderiam desencadear estados alterados passageiros em indivíduos mentalmente sadios.<sup>90</sup>

Podemos dizer que, além de o candomblé ser uma “religião do transe”, mantém a prática de oferecer alimentos de origem vegetal e animal, o que requer o “sacrifício animal”, cujo significado é renovar a força vital, ou seja, o axé, que é transmissível, assegura a existência dinâmica, tornando possível a vida. Os iniciados no candomblé devem receber o axé, acumulá-lo e desenvolvê-lo, assim como todo terreiro tem o seu axé plantado, seu espaço, e todos os objetos que são aí utilizados passam por processos de sacralização. A transmissão do axé se faz através de substâncias materiais e meios simbólicos, por introjeção ou por contato.<sup>91</sup> As oferendas permitem o contato com substâncias da natureza carregadas de força vital. Enfim, nas religiões afro-brasileiras, fazer oferendas às divindades é um ato simbólico que propicia ao adepto o equilíbrio físico e espiritual.

<sup>89</sup> CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p. 255, 309 e 349.

<sup>90</sup> LIMA, Fábio Batista. *Religião e transformação da experiência nos casos de saúde mental nos candomblés*. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. p. 22-28.

<sup>91</sup> O axé é uma combinação de representações materiais e simbólicas do branco, do vermelho e do preto, “do ayê e do orun”, que está nos vários reinos da natureza, sendo substâncias essenciais nas cores branco, vermelho e preto. (SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte: Pàde, Àsesè e o culto Ègun na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 39-42.)

A associação entre imagens católicas e orixás, que se tornou corrente na Bahia com a formação do candomblé, despertou o interesse de Nina Rodrigues. Segundo esse autor:

[...] a conversão religiosa não fez mais do que justapor as exterioridades muito mal compreendidas do culto católico às suas crenças e práticas fetichistas que em nada se modificaram. Concebem os seus santos ou orixás e os santos católicos como de categoria igual, embora perfeitamente distintos.<sup>92</sup>

Nina percebeu a valorização de divindades africanas e católicas. Manuel Querino também observou uma justaposição de divindades de origem africana e do panteão católico: “O africano trazia a seita religiosa [“culto feitichista”] de sua terra; aqui era obrigado, por lei, a adotar a religião católica. Habitado naquela e obrigado por esta, ficou com as duas crenças”.<sup>93</sup> Querino registrou os santos e caracteres, indicando as divindades que foram comparadas, seus atributos e suas cores.<sup>94</sup>

Sob o olhar de Pierre Verger, o culto aos santos católicos servia para justificar danças praticadas pelos escravos aos domingos e feriados. Para esse autor,

[...] vendo seus escravos dançarem de acordo com seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, julgavam haver ali senão divertimentos de negros nostálgicos. Não desconfiavam que o que eles cantavam, no decorrer de tais reuniões, eram preces e louvações a seus orixás, a seus voduns, a seus inkissi. Quando precisavam justificar o sentido dos seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção aos seus próprios deuses.<sup>95</sup>

Verger trata da estratégia usada pelos escravos para manter seus cultos. Essa manutenção do culto às divindades africanas foi uma das formas de resistência religiosa e de “autonomia cultural”, empregando as palavras de João José Reis e Eduardo Silva<sup>96</sup>. Ainda que a tolerância fosse, por vezes, conquistada, práticas religiosas, batuques e divertimentos africanos foram muito reprimidos, enquanto o culto aos santos era legitimado pela sociedade colonial.

Para o babalorixá Benício de Souza:

<sup>92</sup> RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 175.

<sup>93</sup> QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. p. 46.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>95</sup> VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 25-26.

<sup>96</sup> REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 32.



É muito difícil acabar essa relação do santo da Igreja Católica com o orixá do Candomblé, até porque o negro para sobreviver com a sua religião, neste país, que é muito marginalizada, isso é a verdade, teve de entrar nessa relação porque o senhor de engenho não aceitava, a Igreja Católica era quem tinha mais escravo. Muita gente reconhecia isso, mas não tinha coragem de dizer. Era negado a ele como tantas outras coisas. Só que achavam que o negro não tinha juízo, que o negro era irracional. Aí o negro fazia o quê? Arranjava um altar da Igreja Católica, enfeitava o altar de flor e dizia: vamos rezar Santo Antônio. Aí a relação com Ogum, dava comida a Ogum.<sup>97</sup>

A crença simultânea em santos e divindades africanas chamou atenção dos pesquisadores, que focaram a existência de um sincretismo religioso ou de um sistema de analogias. De acordo com Sergio Ferretti, houve uma influência recíproca entre culturas que resultou no sincretismo afro-brasileiro contribuindo para a adaptação do negro à sociedade colonial e católica dominante. Foi uma estratégia possível encontrada para manter as suas crenças<sup>98</sup>.

As correspondências entre orixás e santos variam a depender do lugar e da época e não são, certamente, destituídas de lógica. Foram fruto de associações relacionadas a alguma característica comum entre divindades, visualizadas pelas comunidades que as instituíram, ou derivaram da demonização do candomblé, como as representações de Exu, sincretizado com o diabo católico.<sup>99</sup>

Para Ordep Serra, o “sincretismo afro-católico” não afeta o ritual do candomblé nem se constitui em doutrina. Tampouco os mitos dos orixás são transferidos aos santos.<sup>100</sup> Segundo Roger Bastide, as correlações estabelecidas entre orixás e santos fazem parte de um sistema de analogias, correspondências, que deveria ser estudado com base na “concepção funcional” dos santos e divindades africanas, mas também em paralelos feitos entre concepções teológicas católicas e a cosmologia africana, assim como com base no estudo das irmandades e filiações étnicas.<sup>101</sup>

É possível que a origem do culto a caboclos nos candomblés esteja nos terreiros de nação angola no século XIX. É sabido que as comunidades de tradição banto cultuavam os espíritos dos ancestrais africanos. Não se sabe que tenha havido terreiros onde dançassem apenas caboclos; provavelmente o termo candomblé de caboclo foi usado para fazer referência ao culto aos caboclos nos terreiros de candomblé.

<sup>97</sup> SOUZA, Benício de. Depoimento oral, 20 set. 2013.

<sup>98</sup> FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: EDUSP; São Luís: FAPEMA, 1995. p. 13.

<sup>99</sup> BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. Tradução: Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira: EDUSP, 1971. v. 2, p. 364.

<sup>100</sup> SERRA, Ordep. *Águas do rei*. Petrópolis, RJ: Koinonia, 1995. p. 193-194.

<sup>101</sup> BASTIDE, Roger, 1971, v. 2, p. 362.

Concebidos como ancestrais das terras brasileiras, identificados como “donos da terra”<sup>102</sup>, de acordo com Jocélio Teles Santos, “[...] a presença do Caboclo no candomblé não faz com que traços tradicionais que marcam a cultura religiosa afro-baiana se descaracterizem, na medida em que tanto o caboclo como os orixás vão ser concebidos de modo diferenciado”.<sup>103</sup>

No século XX, o Rio de Janeiro viu nascer uma nova religião, a umbanda<sup>104</sup>. Segundo Lísias Nogueira Negrão:

A padronização inicial de seus ritos e seus prenúncios de institucionalização datam da década de 20, quando kardecistas de classe média, atraídos pelos espíritos de caboclos e pretos-velhos que se incorporavam nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro, neles adentraram e assumiram sua liderança. É possível que o mesmo tenha ocorrido em outros Estados, sobretudo no Rio Grande do Sul. Em São Paulo houve também movimentação semelhante, embora a partir de influências cariocas.<sup>105</sup>

A religião de matriz africana praticada no Rio de Janeiro era a macumba, cujo culto invocava espíritos de antepassados de Angola e espíritos familiares encarnados no embanda (chefe religioso).<sup>106</sup> O que foi sinalizado por Arthur Ramos sobre a macumba, quanto ao agrupamento de santos e espíritos que surgem em falanges que pertencem a várias nações e linhas<sup>107</sup>, ocorreria também na umbanda carioca. Esta pregou a eliminação de costumes da macumba, como o sacrifício de animais e o uso de bebidas alcoólicas, introduzindo as sessões de mesa branca, influenciadas pelo espiritismo. No início da década de 1940, foi realizado o Primeiro Congresso Nacional de Umbanda, a fim de fazer com que essa denominação se afirmasse deixando para trás a imagem negativa da macumba, cujo termo era usado como referência para denegrir as religiões de matrizes africanas.

Para a formação da umbanda concorreram a ideia monoteísta de um deus, a existência de um panteão formado por orixás correspondentes a santos católicos. Além de aceitar a incorporação por caboclos e pretos-velhos, relembrando, respectivamente, representações dos ancestrais indígenas e africanos, outros guias protetores encarnam em seus adeptos, como espíritos infantis. Como no espiritismo, os adeptos da umbanda acreditam que o espírito

<sup>102</sup> SANTOS, Jocélio. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995. p. 53.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>104</sup> Segundo Arthur Ramos, a palavra “umbanda” deriva de “ki-mbanda”, nome dado ao mestre na macumba carioca. No Brasil, passou a designar uma linha religiosa fusionada com o espiritismo. (RAMOS, Arthur. *Linha de Umbanda*. In: CARNEIRO, Edison (Org.). *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 369-372.)

<sup>105</sup> NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, 1993, p. 113.

<sup>106</sup> RAMOS, Arthur, 2005, p. 369.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 370.

evolui por encarnações sucessivas; assim, a mediunidade possibilita a comunicação entre “encarnados” e “desencarnados”.<sup>108</sup> A doutrina espírita de Alan Kardec surgiu na França e chegou ao Brasil no século XIX, defendendo a aplicação de métodos e explicações científicas para entender fenômenos espirituais e apresentando-se como doutrina cristã.<sup>109</sup> Difundiu-se mais no Brasil, no seio da classe média, e assim perdeu a sua dimensão política para ganhar uma dimensão assistencialista, abrindo hospitais, escolas e creches.<sup>110</sup>

Diferentemente do que ocorre no catolicismo, no espiritismo kardecista não se cultuam santos, já na umbanda, que emerge no Brasil, os santos de origem católica são cultuados em correspondência com os orixás, sistema que se formou no contexto das religiões afro-brasileiras.<sup>111</sup>

Conforme religioso da cidade de São Félix: “Os orixás são os mesmos santos da Igreja, que mudam de nome. [Na Bahia,] Senhor do Bonfim na magia é Oxalá; Santo Antônio na magia é Ogum; São Jorge é Oxóssi; Nossa Senhora da Conceição é Oxum; São Roque é Obaluaiê”.<sup>112</sup> Assim, a umbanda fortaleceu esse sistema de correspondências no imaginário religioso brasileiro.

Em Cachoeira, há poucos centros e terreiros de umbanda, mas a sua prática se dá, às vezes, em ambientes domésticos. Nesses espaços, há imagens de santos católicos, chamados ora pelo nome do santo católico ora pelo nome do orixá considerado correspondente. Praticam o jogo divinatório com búzios, sementes ou moedas.<sup>113</sup>

Nos terreiros de umbanda de Cachoeira, há rezas católicas feitas no início do culto, cânticos entoados em português, e o toque dos atabaques para determinadas entidades. Além da língua empregada nos cânticos, a ausência de sacrifício é tida como um sinal diacrítico entre a umbanda e o candomblé, contudo, são fluidas as linhas divisórias em certos espaços religiosos. Em alguns terreiros de candomblé é praticada a sessão de mesa-branca em determinado dia da semana, tanto na zona urbana quanto na zona rural.

<sup>108</sup> BITTENCOURT, José Maria. *No reino dos pretos-velhos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009. p. 23-24.

<sup>109</sup> SILVA, Vagner Gonçalves da, 2005, p. 107.

<sup>110</sup> NEGRÃO, Lísias Nogueira, 1993, p. 117.

<sup>111</sup> Cf. SILVA, Vagner Gonçalves da, 2005, p. 111.

<sup>112</sup> CONCEIÇÃO, Rubens Silva. Depoimento oral, 19 jun. 2014.

<sup>113</sup> Várias pessoas de Cachoeira se lembram de sessões de umbanda que aconteciam na zona rural comandadas por Sr. Lins, que se mudou para Santo Amaro da Purificação. Atualmente, não deixam de acontecer cultos domésticos, assim como há terreiros de umbanda que constam no Mapeamento dos espaços de religião de matrizes africanas do Recôncavo.

(Disponível em: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Mapeamento dos espaços de religião de matrizes africanas do Recôncavo. Salvador, 2012. Disponível em:

<<http://www.igualdaderacial.ba.gov.br/2012/11/mapeamento-dos-espacos-de-religioes-de-matrizes-africanas-do-reconcavo/>>. Acesso em: 12 mar. 2013.)

Nesse campo religioso, não é possível negar que há adeptos que defendem as tradições religiosas e outros receptivos a mudanças, o que ocorre em níveis diversos. Essas duas visões são paralelas a tendências teóricas, surgidas no século XX, acerca dos estudos da cultura e da religião no contexto da diáspora africana. Chamaram a atenção para essas teorias os autores Nicolau Parés<sup>114</sup> e João José Reis<sup>115</sup>, que apontaram seus primeiros representantes. A primeira tendência teórica foi introduzida pelo americano Melville Herskovits, antropólogo cultural que, nos anos 1930 e 1940, tentou demonstrar a continuidade de elementos religiosos africanos nas Américas. Tomou como referência Brasil e Cuba, onde haveria uma similaridade do contato das religiões iorubanas com o catolicismo.<sup>116</sup> Seu trabalho contribuiu para reforçar o essencialismo afro-religioso. A outra tendência, inaugurada por Sidney Price e Richard Mintz nos EUA, no início dos anos 1970, contesta visões de uma África Ocidental homogênea trazida para o Novo Mundo, assim como a transposição de elementos culturais de origem africana sem modificações na América, vez que há especificidades locais no processo histórico e no contexto de cada cultura.<sup>117</sup> Nessa perspectiva, a tradição é compreendida como estímulo à inovação e à mudança.

### 2.2.3 A Força do Candomblé em Cachoeira: Alguns Terreiros e Divindades

Em nossas visitas a espaços religiosos, conversas com líderes religiosos e consulentes em Cachoeira, pudemos constatar que o candomblé é das religiões de matrizes africanas a que tem maior força. As publicações sobre as religiões de matrizes africanas são recentes, algumas de grande densidade, trazendo visões que contemplam a história e a antropologia, como: *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia* (2007), da autoria de Nicolau Parés; *Bitedô: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagô no Recôncavo baiano* (2010), de Luís Cláudio Nascimento; *Gaiaku Luiza e a trajetória do Jeje-Mahi na Bahia* (2006), de Marcus Carvalho. Há outros trabalhos relevantes: *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo baiano* (2009), da autoria de Edmar Ferreira Santos; *Entre ventos e tempestades: os caminhos de uma Gaiaku*

<sup>114</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 16-17.

<sup>115</sup> REIS, João José, 2003, p. 310.

<sup>116</sup> HERSKOVITS, Melville. African Gods and Catholic saints in the New World Negro belief. *American Anthropologist*, v. 39, oct. – dez. 1937, p. 635-643.

<sup>117</sup> PRICE, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003. p. 77.

de Oiá (2013), de Nívea Alves dos Santos; *Trabalho de documentação museológica no terreiro de candomblé Ilê Axé Ogunjá (São Félix)* (2011), de João Carlos de Jesus Santos.

O *Mapeamento dos Espaços de Matrizes Africanas do Recôncavo*, Cachoeira, realizado entre 2011 e 2012, levantou 48 espaços, que foram identificados por seus responsáveis como: queto (nove), nagô<sup>118</sup> (seis), jeje (dois), jeje-mahin (quatro), angola (quatro), caboclo (um) e umbanda (quatro), sendo os demais identificados como pertencentes a mais de uma nação, sinal da percepção das agregações de elementos para a formação de novas identidades religiosas.<sup>119</sup>

Roger Bastide ressaltou os elementos balizadores da identificação de terreiros de candomblé das nações angola, congo, jeje, nagô, queto e ijexá: “É possível distinguir essas ‘nações’ umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual”.<sup>120</sup> Nicolau Parés, estudando terreiros da nação jeje-mahi de Salvador e Cachoeira, considerou que o principal sinal diacrítico entre nações de candomblé é a predominância de determinadas divindades, seguida do linguajar, das cantigas e das rezas.<sup>121</sup>

A localização dos espaços religiosos de matrizes africanas em Cachoeira é a mais variada possível. Espalham-se pela cidade, centro e periferia, além de se fazerem presentes na zona rural. Observamos que algumas áreas têm uma concentração de terreiros como a Lagoa Encantada, Terra Vermelha, Boa Vista e Alecrim (zona rural); o Alto do Rosarinho, a Ladeira da Cadeia e a Ladeira Manoel Vitória, as proximidades da Rua da Feira, e a Pitanga (zona urbana); o Alto da Levada e o Tororó (periferia da cidade).

Constatamos que os terreiros de Cachoeira são, em geral, fundados por filho ou filha de santo da região, que, depois de passar por suas obrigações, tendem a ter seu espaço religioso.

---

<sup>118</sup> Segundo Xavier Vatin: “As nações Keto e Ijexá, de origem linguística iorubá, igualmente conhecidas sob o nome genérico de Nagô (em África, nome dado aos grupos de língua iorubá por seus vizinhos Ewe), a nação Jeje (nome dado aos Ewe por seus vizinhos Iorubá), de origem linguística fon; a nação Angola, de origem linguística banto”. (Tradução nossa). VATIN, Xavier. *Rites e musiques de possession à Bahia*. Paris, Budapest, Torino: L’Harmattan, 2005. p. 21-22.)

<sup>119</sup> BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. *Mapeamento dos espaços de religião de matrizes africanas do Recôncavo*. Salvador: 2012. p. 12.

<sup>120</sup> BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. p. 29.

<sup>121</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 278.

Ao longo de conversas que mantivemos com escultores pesquisados, foram citados alguns sacerdotes da cidade, como: Mãe Filhinha<sup>122</sup>, do Ilê Axé Itay Le; Mãe Baratinha<sup>123</sup>, do Ilê Kaiô Alaketu Axé Oxum; Mãe Nilta<sup>124</sup>, do Nkosi Mukumbi Dendezeiro; Dona Lira<sup>125</sup>, fundadora do Loba Nekun Filho; Benício de Souza<sup>126</sup>, babalorixá do Ogum Meje; Mãe Cleusa<sup>127</sup>, fundadora do Ogum Megege e Oxóssi Guerreiro; Mãe Madalena<sup>128</sup>, fundadora do Guarany de Oxóssi.

No Alto do Rosarinho, no Terreiro Guarany de Oxóssi, Mãe Madalena e a Mãe-pequena Marcia cultivaram a preocupação com a visualidade do espaço e com a manutenção de um grande número de imagens sagradas preenchendo o interior do barracão: uma águia, símbolo de Oxóssi, “o rei da caça” ou ainda “o pai que caça para alimentar todo mundo”.<sup>129</sup> Presas à coluna central, há duas esculturas de madeira: uma representa Xangô, na cumeeira da casa, esculpida por Doidão; a outra, Iansã, comprada em Salvador. Há dois pilões de madeira esculpidos em ateliê da família de Louco. Observamos esculturas de tamanhos variados, de madeira e de gesso, representando índios e caboclos, uma delas em tamanho próximo ao natural, de madeira, da autoria de Mimo. Essas peças são consideradas importantes para o equilíbrio da casa e alguns de seus adeptos acreditam que as divindades representadas têm muito poder de cura.

---

<sup>122</sup> Narcisa Cândida da Conceição, iniciada em São Gonçalo dos Campos. (SILVA, Zaine Gabriela de Carvalho. *Língua, música e documentação museológica: atabaques do Ilê Axé I Tay Lê* (Cachoeira, BA). Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2013. f. 34.)

<sup>123</sup> Galdina Silva (1950-2004), iniciada em 1938, aos 11 anos de idade, para Oxum, pelo babalorixá Manoel Cerqueira de Amorim (Nezinho de Ogum, irmão de santo de Meninha do Gantois) no Ilê Ibecê Alaketu no distrito de Portão, em Governador Mangabeira.

<sup>124</sup> Nilta da Conceição Costa (1932-2012), feita na casa de Manoel Eusébio (Abenaú), entre Belém e Capoeiruçu, “uma casa considerada muito eclética, porque contemplava elementos das diversas ramificações: nagô, de caboclo, angola e jeje”. (COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.)

<sup>125</sup> Basília Maria da Rocha (Mãe Lira) (1905-1997), filha de santo de Miguel Arruda Barreto, fundador do Loba Nekun da Terra Vermelha.

<sup>126</sup> Benício de Souza (1949-2014) recebeu decá de Gaiacu Luíza, ou Luiza Franquelina da Rocha (1909-2005), fundadora do Humpame Ayono Huntoloji (transferido de Salvador para Cachoeira em 1962).

<sup>127</sup> Iniciada por Mãe Baratinha, Mãe Cleusa abriu seu próprio terreiro na Pitanga, próximo à casa do escultor Louco. (SANTOS, Cleusa Lopes. Depoimento oral, 9 mai. 2013.)

<sup>128</sup> Maria Helena do Vale (falecida em 2012), filha de santo de Neco. Com o falecimento deste, foi adotada por Mãe Neinha, de Nanã, que tem a mesma cabeça do pai de santo dela. Sua mãe pequena era Mãe Baratinha, também era queto. (LOPES, Marcia Maria. Depoimento oral, 25 mar. 2011.)

<sup>129</sup> CONCEIÇÃO, Antônio Carlos da. Depoimento oral, 6 dez. 2013.

Quadro 1 – Terreiros de Candomblé de Cachoeira (Bahia) citados por escultores pesquisados.

<b>Terreiro</b>	<b>Localização</b>	<b>Nação</b>	<b>Divindade</b>	<b>Fundação</b>	<b>Responsável</b>
Loba Nekun Filho (Figura 5)	Rua Outeiro do Monte	Nagô	Iemanjá	1940	Zuleide da Paixão Lima
Ilê Axé Itay Le (Figura 6)	Rua da Olaria, Três Riachos	Nagô	Iemanjá	Década de 1940	
Nkosi Mukumbi Dendezeiro (Figura 7)	Alto da Levada, Caquende	Angola	Roxi Mucumbi	1962	Estelito Reis da Conceição Costa
Ogum Megege e Oxóssi Guerreiro (Figura 8)	Rua Dr. Vacarezza, Pitanga	Queto / Caboclo	Ogum e Oxóssi	1985	Cleusa Lopes Santos
Ogum Meje (Figura 9)	Ladeira Manoel Vitório, Centro	Jeje-Nagô	Ogum	1994	
Guarany de Oxóssi (Figura 10)	Alto do Rosarinho	Angola	Oxóssi	1994	
Ilê Kaiô Alaketu Axé Oxum	Alto do Rosarinho	Queto	Oxum	c. 1980	Jaciara da Silva (Mãe Preta)

Figura 5 – Terreiro Loba Nekun Filho.



Figura 7 – Nkosi Mukumbi Dendezeiro.



Figura 9 – Ogum Meje.



Fonte: BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Mapeamento dos espaços de religião de matrizes africanas do Recôncavo. Salvador, 2012.

Disponível em:

<<http://www.igualdaderacial.ba.gov.br/2012/11/mapeamento-dos-espacos-de-religoes-de-matrizes-africanas-do-reconcavo/>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

Figura 6 – Ilê Axé Itay Le.



Figura 8 – Ogum Megege e Oxóssi Guerreiro.



Figura 10 – Guarany de Oxóssi.





O contato com esses espaços religiosos nos permitiu compreender um pouco de sua organização, a estrutura dos cultos e a estética nas casas de santo, mas há neles muito poucas esculturas e objetos rituais de madeira, a não ser instrumentos musicais e peças do mobiliário.

Nas casas de santo, quando questionamos sobre quais artistas costumam frequentá-las, nem sempre obtivemos resposta. Poucos escultores, por sua vez, costumam revelar quem são seus clientes ou falar sobre peças encomendadas por terreiros de candomblé. Muitas vezes, os próprios compradores não gostam de se identificar e a maioria é de fora da cidade.<sup>130</sup>

Um grande número de divindades é cultuado em Cachoeira, sobressaindo os orixás, ainda que não sejam as únicas. São centrais no culto dos terreiros de tradição nagô-queto: Exu, Ogum, Oxóssi, Logunedê, Ossaim, Iroko, Oxumarê, Omolu/Obaluaiê, Nanã, Iemanjá, Oxum, Obá, Iansã, Xangô, Oxalá/Oxalufã/Oxaguiã.

São divindades cultuadas em terreiros da nação jeje na Bahia, segundo pesquisa de Xavier Vatin<sup>131</sup>, os voduns: Legba/Elegbara, Gu, Oxóssi, Agué, Loko, Bessém, Azansu, Nanã, Iemanjá, Oxum, Iansã/Oiá (de origem iorubá), Sogbô e Olisá.<sup>132</sup> Especificamente nos candomblés jeje-mahi na Bahia, conforme Parés, a serpente Bessén, o trovão Sogbo e o vodum da varíola Azonsu são os mais cultuados, seguidos de Nanã, Loko, Aziri, Agué, Lissá, Aizan ou Elegba<sup>133</sup>, e dos orixás femininos: Oiá e Oxum.

Os terreiros angola fazem o culto aos inquices: Aluviá, Roximukumbi, Mutalambô, Catendê, Kitembo, Angorô, Cabiungo, Kayala, Dandalunda, Matamba / Bamburucema, Zaze, Lemba.<sup>134</sup>

Para os que cultuam os orixás, cada divindade está associada a um dia da semana. A segunda-feira é dia de Exu e Omolu; terça-feira, Ogum; quarta-feira, Xangô e Iansã; quinta-feira, Oxóssi e Logunedê; sexta-feira, Oxalá; e sábado, Iemanjá e Oxum. Há outra forma de ordená-los, a segunda-feira é dia de Nanã, Omolu e Tempo; também Logunedê pode ter o sábado no lugar da quinta-feira, e o domingo é para todos os orixás<sup>135</sup>.

Os autores Xavier Vatin, no livro *Rites e musiques de possession à Bahia* (2005), e Vagner Gonçalves da Silva, em *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção* (2005),

<sup>130</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 16 out. 2013.

<sup>131</sup> VATIN, Xavier, 2005, p. 58-59.

<sup>132</sup> Arthur Ramos, em 1934, tinha a percepção de que a mítica dos jejes fora praticamente assimilada pela iorubá. Citou as divindades jeje: Legba, Anye-ewo, Koko, Hoho, Saponan, Wu e Maweu. (RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. p. 47-48.)

<sup>133</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 285.

<sup>134</sup> COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.

VATIN, Xavier, 2005, p. 58-59.

<sup>135</sup> LOPES, Marcia Maria. Depoimento oral, 25 mar. 2011.

mapearam as correspondências entre orixás, voduns e inquices, e criaram quadros que apresentamos nos Anexos A e B.

Quanto às correspondências entre divindades de matriz africana, há vários posicionamentos no meio de pessoas ligadas aos terreiros de Cachoeira, como:

Os voduns, orixás, inquices, encantados, ventos sagrados são nomes que os voduns têm. [...] Então, na língua dos jejes, os invisíveis, que são os orixás, são chamados de voduns; em outra nação, são chamados de orixás; no angola, o orixá é chamado de inquice; na linha de caboclo, na linha indígena são chamados de encantados. Vodum, inquice ou encantado é um orixá. Questão de dialetos da nação. O pessoal do jeje, que é o pessoal do Daomé, chama de voduns; o pessoal que é da linhagem de queto chama de orixá; o pessoal nagô chama de orixá; o angolano chama os orixás de inquices.<sup>136</sup>

Compreendemos que essa visão reafirma as correspondências; outra demonstra que é a essência que importa: “Xangô é rei. Rei é rei em toda nação. Oxóssi é caçador. Tem caçador em toda nação. É a mesma coisa”<sup>137</sup>. Alguns investem em marcar os nomes dos inquices, buscando vê-los em sua individualidade. Esse esforço é nítido no Nkosi Mucumbi Dendezeiro.<sup>138</sup>

Sustentar o culto angola em Cachoeira é considerado difícil porque “ser angola em Cachoeira é ser minoria, pois a maioria é nagô e jeje”, segundo adepto<sup>139</sup>. Esse comentário nos remete à questão da suposta superioridade jeje-nagô sobre as demais nações de candomblé, pelo fato de os jeje-nagôs terem sido decisivos na estrutura do ritual do candomblé, contudo não acreditamos que possamos pensar as religiões e a cultura sem que sofram com o dinamismo que lhes é próprio.<sup>140</sup>

<sup>136</sup> MAGNO, Luiz. Depoimento oral, 20 set. 2013.

<sup>137</sup> SANTOS, Lúcia Barreto dos. Depoimento oral, 11 fev. 2014.

<sup>138</sup> COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.

<sup>139</sup> COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.

<sup>140</sup> No campo dos Estudos Afro-Brasileiros, pesquisas desenvolvidas no século XX a respeito de candomblés de Salvador, iniciadas por Nina Rodrigues e continuadas por outros pesquisadores, alimentaram uma hegemonia dos padrões da cultura jeje-nagô em detrimento dos padrões presentes nos candomblés congo e angola, o que tem sido criticado por alguns autores que defendem a diversidade. Em 1981, no Encontro das Nações do Candomblé, Vivaldo da Costa Lima situou o problema e a influência de acadêmicos na construção ideológica de uma hegemonia jeje-nagô. Ele argumentava que as casas de santo consideradas mais tradicionais também haviam passado por mudanças e que não fazia sentido uma antropologia condenatória das incorporações de elementos de outras matrizes no campo das religiões. (COSTA LIMA, Vivaldo da. Nações-de-candomblé. ENCONTRO DAS NAÇÕES DE CANDOMBLÉ. Centro de Estudos Afro-Orientais. Universidade Federal da Bahia, 1984. Salvador: Iamaná; CEAO: CED, 1984. p. 11-26. p. 14.)

### 2.2.4 Calendário de Festas

Os espaços de matrizes africanas mantêm obrigações internas ao longo de todo o ano, mas existe um calendário de festas públicas dedicadas às divindades, que varia de casa para casa. Situamos o calendário de festas de alguns terreiros a fim de demonstrar o dinamismo do candomblé na cidade de Cachoeira.

Segundo Mircea Eliade, o religioso vive dois tempos, o tempo secular e o tempo sagrado, apresentando uma solução de continuidade. O tempo sagrado mostra-se como não homogêneo nem contínuo.<sup>141</sup> É por meio dos ritos que se pode passar da duração de tempo ordinária ao tempo sagrado. “Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal ‘ordinária’ e a reintegração no tempo místico reatualizado pela própria festa.” Assim, o tempo místico é recuperável. “A cada festa periódica reencontra-se o Tempo sagrado – aquele que se manifesta na festa do ano precedente ou na festa de há um século [...]” Assim, um calendário exprime o ritmo da atividade coletiva, ao mesmo tempo que tem por objetivo assegurar a regularidade.<sup>142</sup>

No passado, os atabaques batiam em datas que coincidiam com as dedicadas a santos católicos, tradição mantida por alguns terreiros. Mas a lógica do calendário de cada terreiro segue outros critérios, porque há datas ligadas à própria história da casa, como a da sua fundação, do aniversário de iniciação da mãe ou do pai de santo; da iniciação e obrigações de uma filha ou um filho de santo (que pode ser um dia de uma grande festa do terreiro) e a da confirmação de ogã. Também há diferenças na sequência das festas influenciada pelas nações de candomblé.

Em Cachoeira, o mais usual é abrir o calendário anual após o dia de *Corpus Christi*, ocasião em que os católicos veneram a Santa Eucaristia. Esta data católica é um dia de quinta-feira seguinte ao domingo da Santíssima Trindade, que ocorre no domingo após o de Pentecostes, 50 dias depois da Páscoa, ressurreição de Cristo no catolicismo.

O “Loba Nekun Pai” abre, assim, seu calendário em junho e dá continuidade às suas festas nos meses seguintes:

Em junho é Comida de Exu, a festa é do lado de fora. A data varia. É sempre num domingo. Na outra semana, antes do São João festeja Ogum; depois tem missa para

---

<sup>141</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 64.

<sup>142</sup> DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: sistema totêmico na Austrália*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. XV.

São Pedro, é comida de Xangô. Em agosto, é Obaluaiê (sozinho) e dezembro, a família das águas: Oxum, Nanã, Oxalá e Iemanjá.<sup>143</sup>

No Loba Nekun Filho, o calendário de festas também abre em junho, mas no dia 1º, com missa pela manhã e reza para Santo Antônio e Nossa Senhora da Conceição à noite no terreiro. Cumpre as suas obrigações para Ogum, depois bate para Oxalá e, em meados do mês de junho, acontece a festa mais importante da casa, dedicada a Iemanjá, que dura uma semana de obrigações, uma tarde é dedicada aos erês, acontece o Tabuleiro de Obaluaiê e a festa para o caboclo Juremeira e o presente das águas no Rio Paraguaçu.

Alguns terreiros concentram muitas festas em determinado mês do ano, como o Ilê Axé Alaketu Oxum Apará, cuja primeira festa pública, as Águas de Oxalá, é seguida de festas para Obaluaiê, Nanã e Oxumaré, todas realizadas no mês de julho, consecutivamente, por haver uma relação entre elas, provavelmente de origem jeje. Já o terreiro Ilê Kaiô Alaketu Axé Oxum tem seu ponto alto nos rituais públicos que ocorrem no mês de setembro, começando pelo que é dedicado a Ogum; depois acontece a Festa das Iabás; no sábado é festa para Oxum e no dia seguinte é o cozido de Oxum. Na quinta-feira seguinte, os membros da casa levam o presente de Oxum às águas do Rio Paraguaçu. Na volta do presente, encerram com toque para os caboclos.

É tradição do Guarany de Oxóssi fazer a festa do patrono da casa no último sábado de abril, próximo ao dia 23 de abril, que é o dia de São Jorge no calendário católico, e no mês de junho realizar a Trezena para Santo Antônio, dedicada às famílias do Alto do Rosarinho e outros bairros. Em agosto, são celebrados Nanã, Omolu e Tempo. Mãe Madalena, a fundadora desse terreiro, costumava fazer uma “romaria” (de ônibus) até o município de Amélia Rodrigues, no último domingo de agosto, para prestar homenagem a São Roque, São Lázaro, Omolu, e Nanã. Toda segunda-feira do mês de agosto, é tradição oferecer pipoca ao orixá da doença e da cura (Omolu). No mês seguinte, setembro, Mãe Madalena levava caruru para as crianças do Iguape, em devoção a São Cosme e São Damião. Na primeira sexta-feira de outubro, são as Águas de Oxalá. No dia 12 de outubro, celebram os Erês, com brinquedo e caruru distribuídos às crianças da comunidade do Rosarinho, seguindo a proposta da casa, integrada à ação social. Em dezembro, as festas são dedicadas a Iansã, Oxum e outras iabás.

No domingo de Páscoa ocorre a abertura do “Ano Novo” no terreiro Nkosi Mucumbi Dendezeiro, reverenciando Aluviá. É tradição fazer a Trezena para Santo Antônio seguida de samba; as rezas, realizadas em português e latim, culminam no dia 13 de junho. Em agosto, a

---

<sup>143</sup> SANTOS, Lúcia Barreto dos. Depoimento oral, 11 fev. 2014.

festa é para Kaviungo, com ritos no barracão e a oferenda de pipoca. Em 27 de setembro, é obrigação para Ibejis. As iniciações, em geral, ocorrem até o início de novembro, quando o terreiro entra em recesso.<sup>144</sup>

No Seja Hundê, na Lagoa Encantada, em janeiro acontece a uma grande festa pública que é o Boitá; já no mês de junho, há a Fogueira de Sogbô. No Humpame Ayonô Huntoloji, fundado por Gaiacu Luiza, o Zandró<sup>145</sup> e o Boitá acontecem no mês de dezembro. O primeiro se dá em uma noite de sábado e o segundo, no final de uma tarde de domingo.

Na última década, no domingo após 2 de fevereiro, o povo de santo da região celebra a Festa de Iemanjá, fazendo o xirê ao ar livre, seguido da saída de barcos para levar flores à orixá das águas. (Figura 11)

Figura 11 – Festa de Iemanjá. Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Se considerarmos que há aproximadamente meia centena de terreiros em Cachoeira e que, além das festas dedicadas às divindades, há as festas das saídas de iaô e confirmações de ogã, entre outras, deduzimos que o número de festas é bastante grande. Mas devemos lembrar que os terreiros ficam sem bater por longos períodos quando membros da casa falecem.

<sup>144</sup> COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.

<sup>145</sup> O zandró homenageia a memória dos antepassados mais próximos do terreiro.

### 2.3 A VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO E DAS TRADIÇÕES RELIGIOSAS E O TURISMO

Frisamos que o candomblé, ao longo do século XX, atraiu pessoas da cidade de Cachoeira e de outras procedências que passaram a frequentar ou visitar suas casas para assistir às festas religiosas. Cachoeira passou a ser, portanto, uma referência como berço das religiões de matrizes africanas que mantêm antigos terreiros de diversas nações, além de pais e mães de santo, cujos nomes se tornaram reconhecidos por brasileiros e estrangeiros. É evidente, ainda, o fato de que um grande número de pesquisadores busca o candomblé para estudá-lo e passa a manter vínculos com as casas de santo.

Contudo, ainda era mantida a visão que considerava as manifestações da cultura envolvendo as linguagens musical, cênica e plástica realizadas pelas comunidades negras e pobres como folclore, categoria que cedeu lugar à cultura popular, que, na nossa opinião, guarda resquícios de uma posição hierarquizada, mas mantida na atualidade por razões políticas tanto das camadas ditas populares quanto do governo.

Apenas na década de 1970, mais particularmente na gestão do governador Roberto Santos, em 15 de janeiro de 1976, foi assinado decreto-lei liberando as entidades do culto afro-brasileiro para o exercício de seu culto, independentemente de registro, pagamento de taxas e obtenção de licença da Secretaria de Segurança Pública.<sup>146</sup> Assim, os terreiros de candomblé baianos livravam-se das perseguições sofridas desde o século XIX.<sup>147</sup>

Nos anos 1930, bens móveis e imóveis existentes no Brasil, de interesse público, que tivessem vinculação com fatos memoráveis da história do Brasil, por seu valor arqueológico, etnológico, bibliográfico ou artístico, poderiam ser reconhecidos como patrimônio cultural, o que implicaria processo de tombamento. Contudo, a cultura não abriga somente bens materiais, mesmo estes envolvem uma série de saberes, fazeres, história e memória. As políticas voltadas para a preservação do patrimônio imaterial são mais recentes, não apenas no Brasil. Desde os anos 1990, evidenciou-se a preocupação do Estado com a valorização dos fazeres e saberes transmitidos de geração a geração e com a identidade cultural das comunidades. Também vem sendo absorvida a ideia de que a separação entre o patrimônio

<sup>146</sup> BAHIA. Decreto-Lei 25.095, de 15 de janeiro de 1976. Dispõe sobre a organização da proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/.../Decreto-Lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/.../Decreto-Lei/Del0025.htm)>. Acesso em: 7 set. 2010.

<sup>147</sup> No caso da cidade de Cachoeira, sobretudo nas três primeiras décadas do século XX, segundo Edmar Ferreira, os terreiros de candomblé eram alvo do discurso higienizador que visava à modernização da cidade, além de serem tidos como sinal de atraso na vida da cidade, e associados a degeneração da família, da sociedade e da raça, discurso que circulava nos jornais da cidade. (SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 25-28.)

material e o imaterial serve apenas para facilitar seu estudo, por se tratar de dimensões integradas. Segundo a UNESCO, o patrimônio imaterial compreende:

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural [...].<sup>148</sup>

No início dos anos 1970, a maior preocupação do Estado da Bahia foi com a preservação do patrimônio arquitetônico, muito rico e muito degradado, que abrange áreas históricas. O governo optou por aliar a preservação do patrimônio às políticas de turismo<sup>149</sup>, estratégia compreendida como saída para o desenvolvimento econômico de Salvador e cidades do Recôncavo, a exemplo de Cachoeira. Poucos anos antes, fora criada a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural da Bahia (FPAC-BA)<sup>150</sup>, após visita à Bahia de consultores da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), que aconselharam ao Governo Estadual a constituição de um órgão destinado ao patrimônio.

Em 1971, o Governo Federal, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), converteu o conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade de Cachoeira em Monumento Nacional.<sup>151</sup> Foi usado como argumento para justificar essa ação a necessidade urgente de ter assegurada proteção especial ao acervo arquitetônico e natural da cidade histórica por suas tradições cívicas e participação na independência do Brasil.<sup>152</sup> Diversas matérias locais trataram do tema<sup>153</sup>, mas nem o decreto nem a mídia referiu a importância da formação cultural e da religiosidade da cidade.

<sup>148</sup> (Tradução nossa). UNESCO. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Artículo 2: Definiciones. Paris, 2003.

Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

<sup>149</sup> O turismo é compreendido por Ycarim Melaço Barbosa como “um fenômeno espacial, sendo, às vezes, confundido como uma atividade econômica, talvez por ser uma prática social coletiva geradora de várias atividades econômicas. Não se produz a mercadoria típica que circula; na verdade quem se desloca é o consumidor, o turista. O produto turístico se consome ali onde se produz e não desaparece”. A transformação do turismo em “indústria”, como aponta esse autor, na intenção de torná-lo mais competitivo é uma característica do mundo globalizado, no qual grandes empresas dominam o mercado mundial e criaram um modelo e padrões de serviço. Nessa economia, são as marcas, imagens e serviços que são vendidos. (BARBOSA, Ycarim Melaço. *Um olhar crítico sobre os não-lugares*. São Paulo: Aleph, 2001. p. 12-13.)

<sup>150</sup> A FPAC foi criada pela Lei Estadual nº 2.464, de 13 de setembro de 1967, e regulamentada pelo Decreto nº 20.530, de 30 de janeiro de 1968.

<sup>151</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 68.045, de 13 de janeiro de 1971. Disponível em:

<<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68045-13-janeiro-1971-409924-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 set. 2012.

<sup>152</sup> O tombamento de Cachoeira foi discutido nos bastidores por pessoas da cidade que eram contra a descaracterização do urbanismo e da arquitetura do passado e se inspiravam em Ouro Preto, que foi tombada como Monumento Nacional em 1937. (CERQUEIRA, Raimundo. Depoimento oral, 10 abr. 2012; JESUS, Marcelino. Depoimento oral, 15 ago. 2012.)

<sup>153</sup> Essas matérias enfatizam que a medida foi tomada no governo do Presidente Ernesto Geisel. (CACHOEIRA Monumento Nacional. Governo Nacional reconheceu o valor da Heróica... *A Cachoeira*, 24 jan. 1971, p. 1-2.)

Uma série de intervenções aconteceu nos anos 1970 através da FPAC, que passou a ser autarquia em 1980, com a denominação Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC-BA), o qual deu continuidade às intervenções nos anos 1980. Cachoeira também foi beneficiada pelo Programa de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste (PCH)<sup>154</sup>.

O turismo tornou-se tema recorrente no jornal *A Cachoeira* nos anos 1970. Algumas matérias foram assinadas pela Assessoria Municipal de Turismo, comentando a potencialidade da cidade e as expectativas desse segmento ou anunciando notícias de interesse local, como o curso para credenciar guias de turismo<sup>155</sup>. Também saíam propagandas estimulando empresários a investir na cidade.

Já a atuação da Bahiatursa, integrada ao Governo do Estado desde 1971, foi grande na ênfase às heranças africanas na Bahia, contribuindo para divulgar o candomblé e outras manifestações religiosas, inclusive da cidade de Cachoeira. Nos anos 1970, a *Revista Viver Bahia*, produzida por esse órgão, veiculou matérias sobre eventos religiosos baianos, enfatizando a Festa da Boa Morte, fazendo circular cartazes no exterior, o que desde essa década mobilizou turistas estrangeiros para a cidade no período da festa. Essas matérias detalham calendário, e trazem informações sobre a história da irmandade e o sentido dessa manifestação religiosa.

Nos anos 1980, os jornais da cidade do Salvador salientavam o sincretismo religioso, assim como divulgavam exposições, lançamento de livros e palestras, que coincidiam, não por acaso, com as datas da festa.<sup>156</sup>

Em 1985, por exemplo, a programação cultural, que foi favorecida pela presença maciça de visitantes, abrangeu exposições de artes plásticas, palestras, assim como mesa-redonda sobre a Presença da África na Bahia, com professores do CEAO (UFBA). Na programação musical, samba e afoxé, além da banda de Edson Gomes, compositor de *reggae* nascido em Cachoeira.<sup>157</sup>

As medidas federais de proteção ao patrimônio de terreiros de candomblé tiveram como alvo terreiros tradicionais da cidade do Salvador, como o da Casa Branca do Engenho

<sup>154</sup> Programa iniciado em 1973, dirigido pelo Ministério do Planejamento, em parceria com o Ministério da Indústria e Comércio, representado pela Embratur; do Interior, pela Sudene; e da Educação e Cultura, pelo IPHAN. A este órgão cabia aprovar as restaurações e acompanhar os trabalhos em campo. (OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 168.)

<sup>155</sup> ASSESSORIA Municipal de Turismo. *A Cachoeira*. Cachoeira, 2 mai. 1976, p.1.

<sup>156</sup> No jornal *A Cachoeira*, não localizamos matéria sobre a Festa da Boa Morte nem sobre terreiros de candomblé nos anos 1970 e 1980, apenas algumas notas sobre as festas religiosas de Nossa Senhora do Rosário, da Conceição e d'Ajuda, São João e a Feira do Porto, e festivais de arte em Cachoeira.

<sup>157</sup> ALVORADA festiva abre Festa da Boa Morte amanhã. *A Tarde*. Salvador, 9 ago. 1985. Municípios, p. 2. AMORIM, Luciana. Sincretismo faz a festa. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 15 ago. 1988. Cidade, p. 3.



Velho (Ilê Axé Iyá Nassô Oká), tombado em 1986, e o Ilê Axé Opô Afonjá, em 1999. Apenas em 2000, o IPHAN criou o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial<sup>158</sup>, medida que contemplou também outros terreiros de Salvador. Em 2014, o Zoogodô Bogum Malê Seja Hundê (Roça do Ventura), de Cachoeira, foi considerado Patrimônio Cultural do Brasil.

Desde 2006, o encaminhamento dado pelo Estado da Bahia tem sido registrar as manifestações culturais como a Festa da Boa Morte, o samba de roda, o carnaval de Maragojipe. Ressaltamos que o IPAC trabalhou em levantamento de terreiros de candomblé localizados nos municípios de Cachoeira e São Félix, tendo elaborado dossiê, com laudo antropológico com a finalidade de submetê-lo ao crivo da Secretaria de Cultura da Bahia, para que sejam inscritos no *Livro de Registro Especial dos Espaços Destinados a Práticas Culturais Coletivas do Estado*. O registro de bens dessa natureza tem por objetivo a proteção não apenas da estrutura física, mas também das práticas exercidas no local, ritos, rituais e culinária, como bens que devem ser considerados por seu valor simbólico.<sup>159</sup>

Outra manifestação cultural que faz parte da tradição do Nordeste do Brasil e conta com apoio do Estado é a Festa de São João, comemorada em Cachoeira, nos anos 1970, com fogueira, forró, quadrilha, samba de roda, barracas de comidas típicas. Em 1971, a Feira do Porto (dia 22 de junho) foi integrada aos festejos juninos oficiais, sob a promoção da Prefeitura de Cachoeira e Bahiaturisa, com o propósito de dinamizar as atividades culturais e comerciais e ampliar a festa a fim de abarcar um público de turistas.<sup>160</sup> A Festa de São João passou a ser um evento de massa. Por outro lado, outras festas religiosas em Cachoeira não ganharam essa conotação, envolvendo apenas moradores da cidade e cidades próximas, como a Trezena de Santo Antônio, a Festa de Santa Bárbara e a Festa de São Cosme e São Damião, realizadas pelas próprias comunidades religiosas.

<sup>158</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 13 set. 2012.

<sup>159</sup> Segundo nota do IPAC-BA: “Os dez terreiros a serem beneficiados são os ‘Aganjú Didê’ (conhecido como ‘Ici Mimó’), ‘Viva Deus’, ‘Lobanekum’, ‘Lobanekum Filha’, ‘Ogodó Dey’, ‘Ilê Axé Itayle’, ‘Humpame Ayono Huntóloji’ e ‘Dendezeiro Incossi Mukumbi’, localizados em Cachoeira; e os ‘Raiz de Ayrá’ e ‘Ile Axé Ogunjá’, situados em São Félix”.

(BAHIA. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural: IPAC. *Novo registro cultural beneficia terreiros de candomblé na Bahia*. 9 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/noticias/novo-registro-cultural-beneficia-terreiros-de-candomble-na-bahia>>. Acesso em: 16 out. 2014.)

<sup>160</sup> CERQUEIRA, Raimundo. Depoimento oral, 12 abr. 2012.

### 3 TRAJETÓRIA DE VIDA DOS ESCULTORES LOUCO E MALUCO

Abordamos, nesta seção, a trajetória de Boaventura da Silva Filho e a de Clóvis Cardoso da Silva, apelidados de Louco e Maluco, respectivamente, formadores da primeira geração dos escultores autodidatas da família Cardoso da Silva, que motivaram seus filhos e outros seguidores a esculpir. Estamos diante de um exemplo representativo da relevância da unidade familiar como socializadora de seus saberes e fazeres, de seus valores éticos e estéticos, enfim, do *ethos*. Como sujeitos da cultura, constroem a sua identidade cultural e social com base em experiências compartilhadas no grupo em que vivem, as quais vão sendo significadas.<sup>161</sup> Além de um mesmo indivíduo poder ter múltiplas identidades, há os diversos papéis sociais que ele assume.

Contudo, chamamos atenção do leitor para o fato de que não podemos deixar de considerar as variações de valores e concepções dos indivíduos, vez que há especificidades em toda história de vida e diferenças de personalidade, esta compreendida como um conjunto de características peculiares a cada indivíduo, desenvolvidas a partir de dados biopsicológicos herdados e da interação com a cultura.

O psicanalista Erik Erikson (1902-1994) reconheceu o impacto de forças sociais e históricas na estruturação psicológica do indivíduo, enfatizando a importância do estudo integrado entre o social e o individual quando se aborda a subjetividade humana. Tais forças se constituem em indicativos de uma identidade.<sup>162</sup> Erikson estabeleceu uma distinção entre a identidade pessoal e a identidade do ego (grupal).<sup>163</sup> A primeira baseia-se na percepção da uniformidade e continuidade da existência pessoal no tempo e no espaço; já a identidade do ego está associada, na concepção de Erikson, a como somos percebidos pelo grupo do qual fazemos parte.

O mesmo autor dividiu o desenvolvimento do indivíduo em estágios<sup>164</sup> associados a crises, podendo os conflitos de uma fase ser superados ou permanecer mal resolvidos e

<sup>161</sup> CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Tradução: Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. II, p. 22.

<sup>162</sup> RABELLO, Elaine; PASSOS, José Silveira. Erikson e a Teoria Psicossocial do Desenvolvimento. Disponível em: <<http://www.josesilveira.com/artigos/erikson.pdf>>. Acesso em 5 fev. 2015.

<sup>163</sup> ERIKSON, Erik. *Identidade, juventude e crise*. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 49.)

<sup>164</sup> Períodos e crises psicossociais, segundo Erik Erikson: bebê (confiança *versus* desconfiança – esperança), infância inicial (autonomia *versus* vergonha – vontade), idade de brincar (iniciativa *versus* culpa – propósito), idade escolar (diligência *versus* inferioridade – competência), adolescência (identidade *versus* confusão de identidade – felicidade), idade adulta jovem (identidade *versus* isolamento – amor), idade adulta (generatividade

levados à fase seguinte do desenvolvimento. A divisão em estágios de desenvolvimento varia entre os autores da psicologia e essas classificações não podem ser aplicadas a todas as sociedades. Sinalizamos que os ritos de passagem presentes em cada uma delas marca a mudança de uma fase a outra.

Entendemos a família<sup>165</sup> como um conjunto de sucessivas gerações descendentes dos mesmos antepassados, podendo o parentesco ser direto, ou melhor, por consanguinidade, ou por aliança. Trata-se de uma unidade de relações sociais e de reprodução biológica e cultural, passíveis de mudanças. Como instituição social<sup>166</sup>, de acordo com Rocha-Coutinho, a família é uma das mais antigas e assume formas diversas ao longo do tempo e em culturas distintas; além disso, diferentes modelos de organização da família podem coexistir em uma mesma sociedade e se justapor em certos contextos históricos.<sup>167</sup>

Fazemos referência a dois modelos de família, ambos observados durante a pesquisa: a extensa e a nuclear. Compreendemos como família extensa “a que se estende para além da unidade pais/filhos e/ou da unidade do casal, estando ou não dentro do mesmo domicílio: irmãos, meio-irmãos, avós, tios e primos de diversos graus”<sup>168</sup>; como família nuclear ou conjugal aquela que tem na sua estrutura um homem, uma mulher, filhos biológicos ou adotados habitando um mesmo domicílio.

Adotamos a noção de geração proposta por Rocha-Coutinho, que a define como um grupo de pessoas de idades semelhantes, com vivência de experiências comuns, valores e padrões de comportamento compartilhados que fazem parte das identidades social e pessoal dos sujeitos, passíveis de alterações à medida que interagem com novos valores e padrões sociais e culturais.<sup>169</sup>

Como nota Ecléa Bosi, o conjunto de lembranças não deixa de ser uma construção social do grupo em que a pessoa vive; os testemunhos evidenciam escolha e rejeição de

*versus* estagnação – cuidado) e velhice (identidade *versus* desespero, desgosto – sabedoria). (ERIKSON, Erik H. *O ciclo da vida completo*. Tradução: Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1998. p. 52.)

<sup>165</sup> “O termo família deriva do latim *famulus*, que significa o conjunto de servos e dependentes de um chefe ou senhor”, o *pater familias*. Esse tipo de família extensa predominou na sociedade brasileira no período colonial, o que não quer dizer, contudo, que tenha sido o único nessa época (ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. Transmissão geracional e família na contemporaneidade. In: BARROS, Myriam Lins de (Org.). *Família e gerações*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 91.)

<sup>166</sup> Segundo Göran Therborn uma instituição conta com: “[...] um conjunto de normas definindo conceitos e obrigações dos membros e limites entre eles e os não-membros. Os tipos de afeto e intimidade referidos à família são ainda governados por esse complexo de normas e uma brecha nas normas – que certamente ocorre [...]” (THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Tradução: Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006. p. 12.)

<sup>167</sup> ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia, 2006, p. 91.

<sup>168</sup> BRASIL. *Plano Nacional de Promoção, Proteção e Defesa do Direito de Crianças e Adolescentes à Convivência Familiar e Comunitária*. Brasília/DF, 2006. p. 24.

<sup>169</sup> ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia, 2006, p. 98.

elementos a ser lembrados<sup>170</sup>, contudo, foram muitos convergentes os testemunhos, corroborando para a ideia de que o contexto familiar influi na reprodução da cultura.

### 3.1 DE COMERCIANTES E BARBEIROS A ESCULTORES NA CIDADE DE CACHOEIRA

Com base em relatos de membros de sua família, Boaventura da Silva Filho e Clóvis Cardoso da Silva nasceram em Itaberaba – cidade da Bahia localizada na entrada da Chapada Diamantina, no Piemonte do Paraguaçu<sup>171</sup>. Mais velho alguns anos que Clóvis, Boaventura nasceu no dia 7 de novembro de 1929. Filhos de Boaventura da Silva, que nasceu no início do século XX, na cidade de Itaberaba, e de Teodora Cardoso, que segundo seus netos era “sertaneja”<sup>172</sup>. Conforme os costumes de sua geração, sobretudo no interior do Brasil, tiveram prole numerosa, quatro filhos e cinco filhas.<sup>173</sup> A família labutava com o comércio de alimentos e mudou-se para Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia, situada no Vale do Paraguaçu.

Não obtivemos dados precisos sobre quando a família se transferiu, mas tivemos informações de que Cachoeira, no século XX, atraiu viajantes e pequenos comerciantes do interior da Bahia. Sabemos que até meados do século XX, o porto de Cachoeira era muito movimentado (Figura 12), o que dinamizava seu comércio, e que o meio de comunicação ferroviário favorecia a circulação de mercadorias e pessoas desde o século XIX.

Mudanças ocorreram com a abertura de estradas de rodagem e a circulação de caminhões<sup>174</sup>. Além disso, entre as décadas de 1940 e 1970, de acordo com *Estudo Sócio-Econômico da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural*, voltado para a área considerada

<sup>170</sup> BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003. p. 54.

<sup>171</sup> De acordo com a tradição oral, essa área era habitada por índios maracás. No século XVIII, bandeiras portuguesas foram empreendidas à Serra de Orobó (provavelmente corruptela de ouro bom). Formou-se o arraial de Orobó – pertencente ao município de Cachoeira – em torno de uma capela dedicada a Nossa Senhora do Rosário do Orobó. Em 1897, a vila de Orobó foi elevada à categoria de cidade com o nome de Itaberaba, “pedra que brilha” em tupi-guarani. (ITABERABA. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=291470>>. Acesso em: 29 out. 2013.)

<sup>172</sup> “Sertão” designa uma sub-região do Nordeste do Brasil que se caracteriza pelo clima quente e seco, mas esse termo vem sendo usado no Brasil ao longo dos séculos para fazer referência ao interior. É possível que se tenha originado da expressão Desertão. (CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962. p. 698.)

<sup>173</sup> SILVA, José Carlos Gama da. Depoimento oral, 3 mai. 2010. ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013. SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

<sup>174</sup> SANTOS, Milton, 1998, p. 82-83.

prioritária para a conservação do patrimônio (Rua Ana Nery, Rua 25 de Junho e Praça da Aclamação), migraram pessoas de diversas localidades do interior da Bahia para Cachoeira, inclusive procedentes da Chapada Diamantina, em busca de melhores condições de vida, seguindo a rota da ferrovia que passa por Cachoeira.<sup>175</sup>

Figura 12 – Cais de Cachoeira, BA, nos anos 1940.



Fonte: VAPOR DE CACHOEIRA. (Blog /Jorginho Ramos.)  
Disponível em: <[http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://vapordecachoeira.blogspot.com.br/2009_10_01_archive.html)>.  
Acesso em: 2 fev. 2013.

Nas décadas seguintes, houve uma emigração de moradores que buscavam a formação como profissionais liberais em Salvador e outros centros, pois Cachoeira não oferecia curso superior; além disso, as limitações do mercado de trabalho eram grandes e foram acentuadas pela crise de empregos na região, consequência do fechamento de fábricas de charuto que absorviam grande parte da mão de obra, sobretudo, feminina. O comércio de alimentos, no entanto, não decaiu e era a principal atividade da cidade<sup>176</sup>, enquanto diversas profissões artesanais estavam em progressiva decadência desde a primeira metade do século XX, em decorrência das facilidades de importação de produtos industrializados de baixo custo<sup>177</sup>, influenciando na mudança de hábitos culturais.

<sup>175</sup> BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Setor de Planejamento e Pesquisas Sociais. *Estudo Sócio-Econômico: Área Prioritária de Cachoeira: 1972-1973*. Salvador, 1974. n.p.

<sup>176</sup> Dos 95 estabelecimentos existentes na cidade de Cachoeira em 1975, 80% eram do ramo alimentar e 20% de outros tipos, apenas um era voltado para o artesanato (UFBA/IPHAN. Programa de Desenvolvimento Integrado da Cidade Monumento de Cachoeira (Prodesca). Análise sócio-econômica da cidade, 1976. n. p.)

<sup>177</sup> Engraxates, seleiros, ourives, carregadores de bagagem, chapeleiros foram desaparecendo e as profissões de alfaiate e costureira ficaram ameaçadas. (MELLO, Francisco José. *Crônicas memoriais*. Cachoeira, 2009, p. 118-119. Editado pelo autor.)

Foi para a cidade histórica, que guardava fortes tradições religiosas afro-brasileiras e católicas e possuía um casario degradado em decorrência do tempo, das enchentes do Rio Paraguaçu e da falta de medidas de conservação, que migrou a família Cardoso da Silva. Os filhos do casal trabalharam comercializando alimentos<sup>178</sup> até se firmarem em outras profissões. Nos anos 1960, Boaventura Filho (Figuras 13 e 14) e Clóvis eram barbeiros, quando passaram a esculpir, o que serviu de exemplo a seus descendentes, como é possível visualizar em genealogia que mapeia os escultores da família Cardoso da Silva (Apêndice A).

Figura 13 – Retrato de Boaventura da Silva Filho (Louco).



Fonte: BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura. *The Impact of African culture on Brazil*. Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC, Lagos-Nigéria. [Brasília]: Ministério da Educação e Cultura, [1977]. p. 47.

Figura 14 – Boaventura da Silva Filho (Louco) segura relevo escultórico cujo tema é São Jorge e o dragão.



Fonte: LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato brasileiro: madeira*. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore / Funarte, 1988. p.132.

Faziam esculturas em miniatura e trabalhos em raízes nos intervalos entre um cliente e outro, e o prazer em esculpir ia crescendo à medida que as pequenas peças agradavam às pessoas por sua inventividade. Nessa época, outros autodidatas na escultura trabalhavam com

<sup>178</sup> MENDONÇA, Elizabete. Os artistas “Loucos”: interferência e apropriação local de categorias relacionadas à arte. In: ZOLADZ, Rosza W. Vel. (Organizadora e autora). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 203.

raízes em Cachoeira, como Trator, lembrado por fazer esculturas nas raízes representando animais, como cobra e aves<sup>179</sup>, e por vender seus trabalhos na feira<sup>180</sup>.

Acerca da fase inicial da atividade de Louco e Maluco, colhemos diversos depoimentos que atestam que começaram fazendo peças pequenas, como charutos<sup>181</sup>. Segundo um de seus sobrinhos: “Tudo começou quando Clóvis (Maluco) e Louco fizeram uma miniatura de um jogo de futebol dos times Cachoeira e Jequié esculpida. Eles colocaram essa miniatura na janela da barbearia e apareceu um comprador. Começaram a trabalhar em raízes.”<sup>182</sup> Ainda traz mais detalhes a narrativa de Fory:

[...] teve um júri muito famoso aqui na cidade [...] não era no fórum, era na câmara municipal e ali ele [foi]. Eu me lembro que eu tinha ido nesse júri também, a cidade toda [...]. Foi um crime que abalou a cidade aqui na época. Aí Louco retratou isso na escultura, ele fazia tudo, o réu, o promotor, o juiz, o jurado, o povo, tudo, tudo arrumadinho, assim, parecendo aquelas coisas da China [...], tudo em miniatura.

Ele retratava na escultura, fazia aquilo tudo bonitinho. Aí tinha uma mulher vendendo acarajé, ele fazia o tabuleirozinho, a mulher vendendo. Tinha outra coisa que era a seleção de Cachoeira que estava no auge do futebol, Cachoeira todo ano campeã. Aí ele fazia o jogo todo até o gol, tinha uma parte que era todo mundo assim, a seleção toda no ataque e a bolinha dentro da trave e tudo aquilo fazia em tridimensional pequeno, então aquilo foi ganhando uma proporção legal e aí depois ele começou a se meter com esse negócio de Bíblia, com Jesus e começou a fazer a Ceia de Cristo e a simpatizar com aquele tema.<sup>183</sup>

Boaventura e Clóvis passaram a dividir o tempo entre as duas ocupações: a de barbeiro e a de escultor. A barbearia funcionou em mais de um lugar, entre eles um vão alugado na esquina da Rua Ana Nery com a Praça da Aclamação (Figura 15), no centro histórico da cidade<sup>184</sup>. Entre as atividades de barbeiro e escultor, a distância não é tão grande, pois ambas exigem domínio técnico e prática no desbastamento de matéria com instrumentos apropriados, e senso estético.

<sup>179</sup> SILVA, Luiz Carlos Berto da. Depoimento oral, 1<sup>o</sup> fev. 2013.

<sup>180</sup> ARAÚJO, Laércio Costa. Depoimento oral, 20 jul. 2012.

<sup>181</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

<sup>182</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.

<sup>183</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 8 nov. 2011.

<sup>184</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 22 abr. 2008.

Figura 15 – Prédio da esquina da Rua Ana Nery com a Praça d’Aclamação, Cachoeira, BA, 2013. No terceiro vão inferior deste imóvel, funcionou a barbearia de Boaventura e Clóvis nos anos 1960.



Foto: Autora

Na percepção de Luís Cláudio do Nascimento:

[...] Louco e Maluco começaram a perceber que eles estavam fazendo um grande filão, que foi o que deu fama para eles. Foi criar imagens sacras, e aí virou um *boom* em Cachoeira. Houve vários outros escultores que faleceram, que entraram em droga, porque essas pessoas que estavam entrando nesse ramo de fazer escultura como um meio de sobrevivência eram pessoas sem perspectiva de trabalho. [...] Não tinham outro meio de sobrevivência para estudar, essas coisas... Então, teve um cara chamado Roque, teve um cara chamado Trator que fazia esculturas maravilhosas com raízes. Essas pessoas desapareceram [...].<sup>185</sup>

A atividade escultórica foi se tornando cada vez mais importante, sobretudo para Louco. Não conseguimos saber até exatamente quando a barbearia dos irmãos funcionou. Temos a informação de que Maluco passou um período em Curitiba (Paraná) e, de acordo com depoimento de Almir Ferreira Neto<sup>186</sup>, publicado no livro *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*, podemos afirmar que Maluco fez viagem ao Paraná em 1968.

Maluco ia ao Paraná a trabalho, conforme seus sobrinhos, enquanto Louco se manteve entre Cachoeira e Muritiba, até que abriu seu ateliê na Praça 25 de Junho e depois na Pitanga,

<sup>185</sup> NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. Depoimento oral, 16 mar. 2012.

<sup>186</sup> “Comecei lixando as peças de meu pai em janeiro de 68. Meu pai viajou para o Paraná deixando inacabada uma escultura de São Jorge; então peguei por curiosidade e terminei levando uma reclamação; mas logo em seguida meu pai deu-me madeira e daí não mais parei, comecei a me firmar [...]”. Trecho de depoimento Almir Ferreira Neto, publicado no Convite da “Mostra de Arte Popular da Aliança Francesa da Bahia – I – Cachoeira – Bahia”. Salvador, 1978.



bairro onde passou a residir. Também adquiriu um sítio no Alecrim, onde mandou construir uma casa redonda e fez do local seu ateliê.

Eram movidos por uma paixão pelo trabalho e pela fluência na expressão tridimensional. Os relevos e as esculturas de Louco foram ganhando formatos maiores à medida que ele dominava a técnica. Seu processo criativo se dava com muita espontaneidade. Segundo seus filhos<sup>187</sup>, Louco não riscava, tinha as formas de cabeça e ia esculpindo e criando.

Levamos em conta que os processos criativos ultrapassam a consciência. O aparelho psíquico está associado a três níveis, os quais apareceram na teoria da psicanálise proposta por Freud: consciente, pré-consciente e inconsciente. O consciente é o nível que abarca as sensações e experiências de que o indivíduo tem ciência, enquanto o inconsciente aloja instintos e desejos reprimidos. Os conteúdos latentes ficam em um nível intermediário, o pré-consciente.<sup>188</sup> Assim, lembranças, percepções e ideias que estão neste nível podem chegar ao consciente.<sup>189</sup> Concordamos com a ideia de que o artista representa conteúdos conscientemente e outros que emergem do nível inconsciente, sem que o perceba. O consciente e o inconsciente não representam algo permanente ou estável e trabalham continua e reciprocamente. Portanto, a arte resulta de processos em que atuam as motivações internas, os impulsos, o imaginário, cujas referências são individuais e coletivas.

Os trabalhos de Louco e de Maluco se encaminharam para representações de santos. Sobre Louco, podemos afirmar que, muitas vezes, dava ao santo o nome do orixá, tornando explícita a correspondência entre essas divindades, ou, segundo Lélia Coelho Frota, tornando explícita “essa dupla filiação religiosa”<sup>190</sup>. Mas não tardou a esculpir representações de orixás e identificá-los como tal. A obra de Boaventura é marcada pelo entrelaçamento dos temas, o que é notório nos títulos da sua produção dos anos 1970: Cabeça de Oxalá, São Lázaro, Adoração do Candomblé, Adoração de Iansã e Oxalá, Mãe e Filho, Oxalá de Braços Abertos ou Senhor do Bonfim, Iemanjá, Santa Ceia, Adoração do Cavaleiro da Mata, Adoração de

<sup>187</sup> SILVA, José Carlos Gama da. Depoimento oral, 3 mai. 2010. SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

<sup>188</sup> FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Tradução: José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIX, p. 27-28. (Coleção Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud).

<sup>189</sup> Para o psicanalista Carl Gustav Jung, conteúdos conscientes mergulham no inconsciente e imagens do inconsciente emergem à consciência. (JUNG, Carl Gustav. *O desenvolvimento da personalidade*. Tradução: Fred Valdemar do Amaral. 7. ed. Petrópolis, RJ, 1999. p. 55.)

<sup>190</sup> FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 303.

uma Carranca, Anjo das Trevas, Ogã tocando atabaque.<sup>191</sup> Além de esculturas, fez móveis, vendidos a antiquários locais, sempre trabalhados com signos visuais.

O trabalho de Maluco é considerado por pessoas da cidade tão bom quanto o de Louco.<sup>192</sup> Temos, contudo, poucos subsídios para uma análise, o mesmo acontecendo em relação à sua trajetória. As esculturas de sua autoria que permaneciam no ateliê de seu sobrinho Doidão foram vendidas, restando uma raiz, onde esculpiu cenas do Paraíso (Figura 16), escultura que evidencia grande liberdade de execução.

Ao contrário de Louco, cujas peças foram aumentando de tamanho e chegaram a mais de três metros, parece-nos que Maluco não realizou trabalhos de grandes dimensões e é possível que tenha deixado esculturas no Paraná. De volta a Cachoeira, dedicou-se à escultura até ter a sua vida interrompida em 1976, por causa de um acidente de carro que também vitimou a sua companheira.<sup>193</sup>

Figura 16 – SILVA, C. C. (Maluco). **Paraíso**. Escultura de jacarandá exposta no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Louco, por sua vez, viveu quase mais duas décadas que seu irmão e a sua obra percorreu mais duas fases, além da inicial:

Nas figuras humanas criadas pelo escultor, sobretudo nos anos 1970, predominam figuras com olhos horizontalmente rasgados, quase fechados, nariz fino e longo, e cabelos escamados ou estriados. Essas características são acompanhadas das livres proporções dos corpos. (Figura 17) Louco passou a esculpir figuras de olhos

<sup>191</sup> COIMBRA, Silvia Rodrigues et al., 2010, p. 133.

<sup>192</sup> CERQUEIRA, Raimundo Alberto Ferreira de. Depoimento oral, 10 abr. 2012. SANTOS, José Carlos da Silva. Depoimento oral, 9 set. 2011.

<sup>193</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

esbugalhados, que marcam diversos trabalhos que realizou nos anos 1980, dando vazão a sua criatividade.<sup>194</sup>

A independência do realismo das proporções da figura humana e sua adaptação ao formato do suporte contribuem para enfatizar o caráter simbólico presente na produção de Louco. Alguns de seus trabalhos nos remetem a um imaginário fantástico que ele trouxe a público em suas inusitadas representações culturais. (Figura 18) Natureza e cultura não se apresentam como fatores antagônicos. Essa observação, tecida por Marta Heloísa Leuba Salum<sup>195</sup> acerca da cultura de sociedades tradicionais africanas, é válida para as produções diaspóricas africanas.

Figura 17 – SILVA FILHO, B. (Louco).  
**Anjo do candomblé.** Escultura de jacarandá.  
h = 0,59 m.



Fonte: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974. Catálogo de exposição.

Figura 18 – SILVA FILHO, B. (Louco). **Obá.**  
Escultura de jaqueira. h = 2,30 m. Ateliê do Louco  
Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

<sup>194</sup> PÊPE, Suzane Pinho. Boaventura da Silva Filho (O) Louco. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Org.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador; Cachoeira: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em:

<<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=boaventura-da-silva-filho-o-louco&letra=&key=Boaventura&onde=tudo>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

<sup>195</sup> SALUM, Maria Heloísa Leuba. África: culturas e sociedade. Disponível em:

<[http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos\\_didaticos/002/africa\\_culturas\\_e\\_sociedades.html](http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html)> Acesso em: 12 nov. 2015.

Frota relacionou seus trabalhos a produções ibéricas medievais e da África Subsaariana:

Essa cultura sincrética, no caso do Louco, confere à expressão material de sua obra uma feição que, de nosso ponto de vista, só poderíamos definir como uma retomada do românico espanhol transverberado em soluções plásticas que fazem pensar na África, pelo tratamento da madeira em lascas de movimentada e disciplinada crispação e pela prototipia dos rostos e dos corpos.<sup>196</sup>

Apesar de apontadas algumas relações com a arte africana, segundo Coimbra et al.<sup>197</sup>, Louco, nos anos 1970, que não tinha conhecimento de trabalhos africanos. Diante disso e das pesquisas efetuadas, supomos que a maior fonte das imagens criadas por Louco está no contexto de forte religiosidade do Recôncavo baiano, tendo o mesmo ocorrido com os ceramistas Armando Santos (1911-19--) e Cândido Santos Xavier (Tamba) (1934-1987), cujos temas encontram paralelos com os trabalhados por Louco e Maluco. A família dos ceramistas ficou muito conhecida pelas representações de Exu Boca de Fogo e Barca de Exu (Figura 19), ainda que tenham começado modelando figuras de presépio, motivo que continuam a trabalhar (Figura 20).

Figura 19 – SANTOS, F. R. (Flor do Barro). **Barca de Exu.** Cerâmica policromada. h = 0,25 m. Exposta no Pouso da Palavra, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

<sup>196</sup> FROTA, Lélia Coelho, 2010, p. 313.

<sup>197</sup> COIMBRA, Sílvia Rodrigues et al. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Recife: Caleidoscópio, 2010. p. 130.

Figura 20 – JESUS, P. de. **Presépio**. Conjunto de cerâmica policromada, exposto no Instituto Mauá, Pelourinho, Salvador, em 2009.



Foto: Autora

Diferentemente dos escultores que imigraram jovens para Cachoeira, esses ceramistas nasceram na região e eram filhos de Francisco de Paula Xavier (Chiquinho de Babá) – um antigo pai de santo de um terreiro de candomblé da nação jeje, situado em Belém – e de Maria Izabel, devota de Nossa Senhora das Candeias.<sup>198</sup> A família de Armando e Tamba mantém a tradição artístico-artesanal, que chega à terceira geração<sup>199</sup> do mesmo modo que a família dos escultores Louco e Maluco.

### 3.2 APELIDOS “LOUCOS”

Para o escultor Celestino, filho de Boaventura, o nome “Louco” (Figuras 21 e 22), que foi adotado por seu pai, surgiu da ignorância de freiras do Colégio das Sacramentinas, que viam as peças na janela da barbearia e diziam que aquilo era “coisa de louco”.<sup>200</sup> José Cardoso, seu sobrinho, contou-nos a mesma versão, acrescentando que seu tio Clóvis passou a ser chamado de Maluco e ele, José Cardoso, de Doidão.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> RIBEIRO, Antônio Moraes. Aspectos da Cultura. *Viver Bahia Revista*, ano 2, n. 6, n. p., 1974.

<sup>199</sup> Os ceramistas da primeira geração são os irmãos Armando Santos, Cecílio Santos e Cândido Santos Xavier (Tamba). Da segunda geração, o filho e a nora de Armando: Pedro Ribeiro de Jesus (1956) e Aletícia Bertosa Ribeiro (1950). Compreendem a terceira geração de ceramistas da família os filhos de Pedro e Aletícia: Florisvaldo Ribeiro dos Santos (Flor do Barro) (1982), Marilene (1977) e Márcia (1987). (PÊPE, Suzane Pinho, 2011, *passim*.)

<sup>200</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

<sup>201</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.

Figura 21 – Assinatura de Louco (Boaventura da Silva Filho) no verso da Santa Ceia, escultura de madeira do início de sua trajetória. Peça exposta na Casa Santa Bárbara, Fundação Hansen Bahia, São Félix, BA, em 2011.



Foto: Autora

Figura 22 - Assinatura de Louco (Boaventura da Silva Filho) no verso do relevo escultórico São Cosme e São Damião. h = 0,31m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Já Boaventura assim justificou seu nome artístico nos anos 1970: “É porque sou louco para trabalhar”.<sup>202</sup> Aliás, a sua capacidade de trabalho era realmente admirada por diversas pessoas da cidade, o que o encorajou a fazer esculturas em grandes formatos.

O Louco era um cara muito trabalhador, era, e eu nunca vi, depois de Louco, ninguém, aqui em Cachoeira, os filhos dele, os sobrinhos, os discípulos, ninguém faz o que Louco fazia. Louco pegava uma peça assim de três metros de manhã, começava a trabalhar, começava, começava... Quando era de noite, a peça estava exposta já pronta.<sup>203</sup>

Além dessas versões acerca da origem do nome artístico Louco, ouvimos outras associadas à estratégia de comercialização. Em meados dos anos 1960, Boaventura foi sondar o campo de vendas no Mercado Modelo (Salvador), onde conheceu alguns comerciantes, o que foi fundamental para que se tornasse conhecido. Segundo alguns pesquisadores, é provável que tenha sido Carlos da Silva Teixeira, proprietário de vários boxes no “Mercado”, que tenha batizado Boaventura de “Louco”.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> COIMBRA, Sílvia Rodrigues et al., 2010, p. 132.

<sup>203</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 8 nov. 2011.

<sup>204</sup> COIMBRA, Sílvia Rodrigues et al., 2010, p. 132.

No Mercado Modelo, entrevistamos o filho de Carlos Teixeira (Carlito), José Carlos da Silva Santos, que trabalha aí há mais de 55 anos e ajudava seu pai naquela época. Ele narrou sobre a sua lembrança de Boaventura:

Ele chegou com uma peça de um Cristo de madeira bem primitivo e outra escultura que eu não me lembro qual, mas bem primitiva também. Aí perguntou se eu tinha interesse: “Eu tenho, quanto é?” Aí ele disse: “Dois mil e oitocentos reais, dois contos e oitocentos”, naquele tempo se falava em conto, né? Sessenta e oito. Aí eu disse: “Você tá ficando louco, menino?” Ele fez: “Por quê? Quanto é que você dá?” Eu disse: “Eu dou cento e cinquenta reais”. Ele fez: “Me dê duzentos”. Ora, ele me pediu dois mil e oitocentos, eu ofereci cento e cinquenta; logo de imediato, ele me vendeu por duzentos reais. Aí eu disse: “Rapaz, isso é coisa de louco”. Ele perguntou: “Você quer comprar outro?” Eu disse: “Compro com a seguinte condição, se você colocar ao invés de ‘Boaventura’, colocar o nome ‘O Louco’”. “Mas, eu não sou maluco!” E aí disse: “Rapaz, eu sei que você não é maluco, agora acontece o seguinte, o fato de você colocar ‘O Louco’ desperta a atenção do cliente, como é que um louco vai fazer esse trabalho?”<sup>205</sup>

Sobre a adoção dos nomes Maluco e Doidão, José Carlos mencionou que se deu por iniciativa dos próprios escultores.

Em muitas sociedades, artistas e loucos foram rotulados como “desviantes” (*outsiders*), aqueles que fogem às regras dominantes de comportamento.<sup>206</sup> No Ocidente, a associação da figura do artista à dos insanos, no imaginário popular<sup>207</sup>, parece se ter afirmado com os enfoques dados pelos artistas europeus de vanguarda, no início do século XX, que romperam com os padrões da tradição ao abandonar cânones acadêmicos e introduzir linguagens e conteúdos tidos como arte de “alienados”.<sup>208</sup> A arte baseada em construções fragmentadas, desestruturações espaciais, cores fortes, que caminhavam para a abstração; distorções e deformações de imagens do mundo físico era comparada a imagens de delírios psicóticos.<sup>209</sup>

O termo “artista louco” não significa necessariamente “artista alienado mental”, mas aquele que foge da representação visual como representação exata da natureza, aquele que se

<sup>205</sup> SANTOS, José Carlos da Silva. Depoimento oral, 9 set. 2011.

<sup>206</sup> BECKER, Howard. *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 22-23.

<sup>207</sup> ANSPACH, Silvia. *Arte, cura e loucura: uma trajetória junto à identidade individuada*. São Paulo: Ana Blumme, 2000. p. 7.

<sup>208</sup> FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do intransponível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998. p. 27.

<sup>209</sup> No século XIX, desenho era utilizado para auxiliar em diagnósticos psiquiátricos e, no século seguinte, psiquiatras começaram a tentar entender movimentos modernos para explicar a produção de doentes mentais. Diversos museus foram criados antes da I Guerra Mundial, abrigando manifestações artísticas de pacientes psiquiátricos. (FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo, 1998, p. 23-24.)

entrega à imaginação, o que foi muito condenado pelo pensamento ocidental por muitos séculos de racionalismo.<sup>210</sup>

Apesar de Louco e de Maluco terem realizado trabalhos que se aproximavam do surrealismo, por praticarem a livre associação de conteúdos do inconsciente, não os consideramos como artistas surrealistas, pois logo enveredaram pelo terreno da arte como representação da cultura, sobremodo, da religiosidade, munida de seu simbolismo, o que não impediu que fantasiassem algumas imagens.

A carga simbólica da arte surrealista foi causa de espanto e as produções dessa tendência eram vistas como loucura na produção da arte baiana nos anos 1960, por seu *nonsense*, assim como o erotismo na arte causava *frisson* nas mentes mais puritanas.

Jorge Amado escreveu sobre Louco no livro *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, fazendo questão de afastar a ideia de que o escultor apresentava loucura mental:

No Mercado, nas galerias, em seu atelier na cidade de Cachoeira, encontram-se as ceias e os Cristos de Louco, o excelente Boaventura que de louco nada tem, mas em troca tem um talento e uma vocação sem limites. Entre os escultores primitivos da Bahia, o primeiro, realmente, impressiona.<sup>211</sup>

A narrativa de José Carlos reivindica certa parceria de sua família com Louco na colocação dos títulos dos trabalhos do escultor, e reconhece que a produção de divindades africanas se dava sem que o escultor fizesse esforço:

[...] nós gostávamos de vender coisas diferentes, como até hoje nós vendemos coisas diferentes. [...] ele vendia a meu pai, aí nós colocávamos nomes fictícios, como Iansã. Aí, digamos, assim, ele fazia muita Santa Ceia, muita Santa Ceia de madeira, mas também ocorria o seguinte, ele ia fazer um Cristo, aí saía um orixá. Ia fazer um Cristo em pé, aí saía com a fisionomia de um orixá, aí ele levava o orixá pra frente.<sup>212</sup>

Clarival do Prado Valladares ressaltou que “o apelido como ficou conhecido Boaventura da Silva Filho não se refere a portador de Loucura, porém, é mais provável, à árvore gameleira-branca, sacralizada pelos candomblés baianos [como] lokô com a mesma pronúncia e com o sinônimo irokô”.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução: Riani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988. p. 25-26.

<sup>211</sup> AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 316.

<sup>212</sup> SANTOS, José Carlos da Silva. Depoimento oral, 9 set. 2011.

<sup>213</sup> BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura. *The Impact of African culture on Brazil. L'impact de la culture africaine au Brésil*. O impacto da cultura africana no Brasil.



Loco representa a ancestralidade, como Iroco ou Roco nos candomblés da nação queto e como Tempo ou Quitempo nos da nação angola. Para alguns adeptos das religiões afro-brasileiras, a árvore é a própria divindade, para outros é a sua morada, ou ainda a de várias divindades, como membros da família de Ogum e de Xangô. Enfim, a árvore tanto é entendida como o abrigo da divindade que representa quanto como a própria divindade, sendo considerado seu culto indispensável no candomblé.<sup>214</sup>

A árvore iroco (*Clorophora excelsa*) (Figura 23) existe somente na África. No Brasil, Loco habita a gameleira branca (*Ficus gamelleira* ou *Ficus doliaria*) (Figura 24). De acordo com a descrição de Raul Lody, os filhos de Loco, nos candomblés jeje, e de Iroco, nos terreiros queto e nagô-vodum, portam avental triangular e ojá de peito. Loco usa calção, saia e capacete branco e Iroco usa saia longa e um gorro adornado de búzios.<sup>215</sup>

Figura 23 – *Clorophora excelsa*. Tanzânia (África).



Fonte: MILICIA excelsa. Disponível em: <[http://www.tripadvisor.ca/LocationPhotoDirectLink-g317084-i100868322-Moshi\\_Kilimanjaro\\_Region.html](http://www.tripadvisor.ca/LocationPhotoDirectLink-g317084-i100868322-Moshi_Kilimanjaro_Region.html)>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Figura 24 – *Ficus gamelleira*. Praia do Forte, Mata de São João, BA (Brasil).



Fonte: GAMELEIRA. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=gameleira&espv>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Essa associação proposta por Valladares do nome do escultor com a gameleira não foi evidenciada em nosso trabalho de campo, o que não a invalida. A relação de Boaventura com a natureza, perceptível nos materiais utilizados nas suas obras, pode ter levado o referido crítico de arte a essa explicação; contudo, a adoção dos cognomes Maluco e Doidão deslocam

---

Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC, Lagos-Nigéria. [Brasília]: Ministério da Educação e Cultura, [1977]. p. 239.

<sup>214</sup> MARINHO, Roberval; MARTINS, Cléo. *Iroco o Orixá da Árvore e à Árvore Orixá*. Pallas, 2010. p. 39-40. (Orixás, 3).

<sup>215</sup> LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. p. 263.

a atenção do significado religioso do nome para que o associemos ao seguinte significado: indivíduo que não segue os padrões convencionais da sociedade tradicional.

Portanto, são muitas as versões sobre os apelidos adotados pelos escultores da família Cardoso da Silva; elas ganham sentido quando apresentadas em seu conjunto.

Sobre a frequência de Boaventura, Louco, a terreiros de candomblé, permanece obscura, porque parece que ele jamais comentou a esse respeito com seus filhos. Vale lembrar que toda família tem lealdades, segredos, tabus, mitos e ritos<sup>216</sup>. Talvez esse fosse um tabu. O que se pode afirmar é que tinha amigos próximos diretamente ligados a terreiros de candomblé como: em Cachoeira, Aloysio Berto da Silva e o antiquário Ciro Mascarenhas; e em Salvador, Carlos Teixeira, que foi casado com uma ialorixá.

### 3.3 O TRABALHO COMO AGREGADOR DA FAMÍLIA

Ainda nos anos 1950, Boaventura da Silva Filho casou-se com Alice Gama das Neves, filha da cidade de Muritiba<sup>217</sup>, a cerca de 30 km de Cachoeira, onde começaram a vida conjugal. No tempo da barbearia, ele “descia” todos os dias para trabalhar em Cachoeira. Constituiu família numerosa e manteve-se com a mesma esposa ao longo da vida, com quem teve quatro filhas e sete filhos, quatro dos quais se tornaram escultores: Celestino, Mário, José e João. A necessidade de trabalhar para manter uma família tão numerosa serviu de estímulo para a busca da comercialização de suas esculturas.

Alguns de seus filhos guardaram a imagem de Louco como um homem introspectivo, que gostava de silêncio.<sup>218</sup> Na cidade de Cachoeira, alguns se lembram dele como uma pessoa sisuda. Conforme o gravador Davi Rodrigues: “O Louco, eu conheci como uma pessoa comum. Ele jogava dominó. Quatro horas da tarde, era comum encontrá-lo no Jardim Grande. Os amigos dele eram aposentados da Leste, da fábrica de papéis [...]”<sup>219</sup>. As pessoas que comercializavam seus trabalhos o viam como uma pessoa alegre e espontânea, o que coincide com as impressões da escultora Mercedes Kruschewsky, que o conheceu: “Louco era bonachão, alegre, uma pessoa comunicativa. A vida dele era trabalhar”<sup>220</sup>.

A imagem que se formou acerca do escultor Boaventura, na cidade de Cachoeira, em geral, é a de chefe de família que agregava em torno de si seus filhos, que também eram seus

<sup>216</sup> ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia, 2006, p. 97.

<sup>217</sup> Foi distrito de Cachoeira até 1889. Elevada à categoria de vila em 1919 e à de cidade em 1922.

<sup>218</sup> SILVA, Carlos Gama da. Depoimento oral, 3 mai. 2010.

<sup>219</sup> RODRIGUES, Davi Casaes. Depoimento oral, 20 set. 2012.

<sup>220</sup> KRUSCHEWSKY, Mercedes Kauark. Depoimento oral, 8 abr. 2014.

discípulos. Podemos inferir que havia uma relação de solidariedade entre Louco e seus filhos. Esta solidariedade não parece ter significado facilidades para estes, ao contrário, tudo indica que tinha uma visão prática da vida, pois ouvimos o seguinte depoimento sobre Louco: “A sua maneira de pensar em relação aos filhos era: ‘Quer ter, vá trabalhar’”<sup>221</sup>. Observamos, desse modo, que ele queria que seus filhos ganhassem autonomia financeira e os estimulava ao trabalho da escultura.

No caso de Boaventura, prevaleceu a sua figura masculina como chefe de família numerosa, suscitando a sobrevivência de um modelo muito comum no Nordeste do Brasil em sua geração, no qual prevalecia a autoridade do *pater familias*, guardando ainda lembranças do sistema patriarcal. Seus desejos e aspirações são norteadores no seu círculo familiar.<sup>222</sup>

Com o nascimento dos filhos, a esposa de Boaventura, Alice Gama das Neves Silva, parou de trabalhar fora de casa e passou a se dedicar exclusivamente à família. Em relação ao trabalho do marido, ela atuou na condição de ajudante, quando a produção se dava em casa ou em ateliê contíguo à casa. Dona Alice, hoje viúva do escultor, ajudava ao marido a fazer os cabelos escamados nas esculturas quando tinha tempo, mas tinha muita coisa para fazer em casa.<sup>223</sup> Sobre isso, Celestino explicou que, nas horas vagas, a sua mãe ajudava a dar acabamento nas peças por distração e para ficar junto de Louco.<sup>224</sup>

Segundo Raul Lody e Marina de Mello e Souza:

Por ser a madeira uma matéria dura, sua transformação em produtos exige um grande esforço físico e encontra mais frequentemente no braço masculino condições de realização. É preciso derrubar, serrar, desbastar, usar machado, serrotes, formões, goivas, facões, exigências para um desempenho masculino. Mesmo assim não se isola o trabalho feminino no diversificado conjunto de tarefas que integram os trabalhos, onde se incluem as crianças, que muito auxiliam em trabalhos complementares.<sup>225</sup>

As meninas também ajudavam, mas não emergiu nenhuma filha de Louco na escultura, possivelmente porque o número de filhos era maior e havia as tarefas domésticas, que, em geral, eram realizadas pelas filhas. Além disso, quando o ateliê era distante de casa,

<sup>221</sup> SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

<sup>222</sup> Segundo Ângela Mendes de Almeida, no Brasil: “[...] a matriz da família patriarcal, com sua ética implícita dominante, espalhou-se em todas as outras formas de organização familiar, seja dos escravos e dos homens livres do passado, seja a família conjugal mais recente”. (ALMEIDA, Ângela Mendes de. "Notas sobre a família no Brasil". In: ALMEIDA, A. M. et al. (Orgs.). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Editora da UFRRJ, 1987. p. 56.)

<sup>223</sup> Conversa com Alice Gama das Neves Silva. Cachoeira, 3 mai. 2010.

<sup>224</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>225</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, p. 12.

eram os garotos que, seguindo o modelo do pai, o acompanhavam. A atividade nos ateliês de escultura da família sempre foi associada ao gênero masculino.

Louco estabeleceu uma relação de mestre / aprendiz com seus filhos – que conviveram com o trabalho artístico desde a infância em casa e no ateliê – e depois com sobrinhos. Salvo raras exceções, seus aprendizes eram da família. A tarefa dos filhos era dar acabamento às esculturas do mestre. Ainda garotos ou adolescentes, começavam a esculpir as suas próprias peças. Quando estas eram vendidas, Louco repassava o dinheiro, o que os estimulava a fazer novos trabalhos.

### 3.4 A ASCENSÃO ARTÍSTICA DE LOUCO

Foi fazendo contatos no Mercado Modelo (Salvador) que Boaventura, usando o cognome Louco, conseguiu escoar parte de sua produção. Outra parte era vendida a turistas na Cabana do Pai Thomaz, bar aberto ao público no final dos anos 1960, na Praça 25 de Junho, local muito frequentado por turistas. Seu proprietário, Aloysio Berto da Silva, foi um grande apoiador dos escultores e ceramistas de Cachoeira. .

Louco passou a ser conhecido e aceito pela crítica não mais como “artesão”, e sim como “artista”, ainda que como “artista primitivo”, termo usado por Valladares<sup>226</sup>, nessa época, para indicar uma oposição a “artista erudito”.

Desde os anos 1970, Louco manteve relação comercial com galeristas que expunham trabalhos em Recife, na Galeria Nega Fulô, cuja proprietária era Silvia Coimbra, que escreveu sobre ele<sup>227</sup>; em diversas galerias no Rio de Janeiro; e em São Paulo, na Galeria de Arte Popular O Bode<sup>228</sup>, o que contribuiu para a circulação de seu trabalho fora da Bahia.<sup>229</sup>

Louco distinguiu-se como artista muito criativo e não deixou que as ambições de mercado comprometessem seu trabalho. Essa é a visão dos que o conheceram, que é também revelada no livro *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste* (1980), escrito por Silvia Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte, primeiro livro em que Louco e outros escultores do Nordeste aparecem. Coimbra foi uma das incentivadoras do artista, assim como Flávia Martins tem sido de seus descendentes.

Segundo Clarival do Prado Valladares, Louco:

<sup>226</sup> Cf. VALLADARES, Clarival do Prado, 1962, p. 230.

<sup>227</sup> Louco fez uma exposição em 1974, uma das suas primeiras, na Galeria Nega Fulô, no Recife.

<sup>228</sup> Galeria especializada em “arte popular”, fundada no Rio de Janeiro pelo casal Jacques e Sheila Maureen Bisilliat (fotógrafa) e por Antônio Marcos Silva (arquiteto) em 1972.

<sup>229</sup> MENDONÇA, Elizabete, 2011, p. 121.

Aos poucos, foi ficando conhecido e suas obras passaram a ser disputadas por colecionadores, decoradores e comerciantes de arte. Sua vida foi se estabilizando, possibilitando-lhe a construção de casa própria e ateliê na sua cidade [...] onde vive, hoje em dia, com a sua esposa e dez filhos.<sup>230</sup>

Em 1972, Louco participou da exposição “O Espírito Criador do Povo Brasileiro” (coleção Abelardo Rodrigues), em Brasília, e expôs em uma mostra no Centro Domus, de Milão. Esse ano pode ser considerado decisivo para seu reconhecimento entre intelectuais baianos e colecionadores, o que se consolidou dois anos depois ao integrar a exposição “7 Brasileiros e seu Universo”, que ocorreu em Brasília, com curadoria de Clarival do Prado Valladares. Não se tem notícia de como foram iniciados os contatos pessoais entre Louco e esse crítico, que exerceu um papel importante no processo de valorização do artista. Sobre outros conhecimentos, seus filhos lembram sempre que Louco tinha muita ligação com Jorge Amado, Carybé e outros artistas desse grupo, frequentadores do Mercado Modelo, onde, possivelmente, conheceram Louco.

Em Cachoeira, participou do I Festival de Inverno, realizado em julho 1976 com o apoio do Governo do Estado da Bahia e da Prefeitura da Cidade de Cachoeira, organizado por uma equipe coordenada por Noelice da Costa Pinto – ex-aluna de Hansen Bahia –, que atuou em Cachoeira, onde dirigiu a Fundação Hansen Bahia. A programação desse evento<sup>231</sup> abrangeu atividades em diversas linguagens artísticas: exposições de Artes Plásticas, na Galeria Amanda Costa Pinto; de Artesanato, na Associação de Estudantes Pré-Universitários de Cachoeira (AEPUC); Salão de Fotografia; Festival de Música Popular; Mostra de Filme Super 8 mm; e Festival de Poesia.

A programação do evento, publicada no jornal *A Cachoeira*, destacou alguns artistas locais convidados: os escultores Boaventura da Silva Filho (Louco), Valdemir Cardoso (Bolão) e o pintor Dante Lamartini. Essa participação mostrava o seu reconhecimento como “artistas plásticos”, inseridos na mostra ao lado de artistas plásticos reconhecidos como representantes da arte moderna baiana de várias gerações: Carlos Bastos, Mario Cravo Junior, João José Rescala, Raimundo Aguiar, Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Tati Moreno, Luiz Fernando Pinto e Guache Marques.<sup>232</sup> Na sua segunda versão, em 1977, aconteceram exposição na Igreja da Ordem Terceira do Carmo; exposição do acervo da Galeria Cañizares

<sup>230</sup> BRASIL... Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC... 1976. p. 239.

<sup>231</sup> FESTIVAL de Inverno em Cachoeira. *A Cachoeira*. Cachoeira, 2 de maio de 1976, p. 1.

<sup>232</sup> I FESTIVAL de Arte de Cachoeira. Programa de Julho de 1976. Jornal *A Cachoeira*, 4 de abril de 1976, p. 1.

na Galeria Amanda Costa Pinto; apresentação de grupos de dança; Festival de Corais; Salão Baiano de Fotografia Contemporânea; Festival de Música Popular.<sup>233</sup>

Noelice dirigiu a Galeria Amanda Costa Pinto (depois Galeria do IPAC) e, com o intuito de dinamizar esse espaço, emprestou uma parte dele a Louco para fazer de ateliê. Aí trabalharam Louco e outros escultores até aproximadamente 1987. Essa personagem teve um papel importante na trajetória de vários artistas e na criação da Fundação Hansen Bahia (1976).

No segundo ano do festival, 1977, Louco foi escolhido por Clarival Valladares para representar o Brasil no II Festival de Artes e Cultura Negra e Africana em Lagos (Nigéria), com sete trabalhos datados de 1973, encaminhados pela Campanha Nacional de Defesa do Folclore. Os critérios de escolha das representações brasileiras foram publicados:

Desde as primeiras iniciativas para participação do Brasil no II Festival de Artes e Cultura Negra e Africana, ainda no ano de 1973, procurou-se definir a representação deste país através de artistas de ascendência africana e que se situam hoje no mais alto nível do reconhecimento crítico. [...] Não poderíamos vacilar em face de alguns que já atingiram renome através de obra enraizada na cultura africana fixada no Brasil assim como procuramos incluir os de ascendência africana que exercem criatividade de plano mais universal na contemporaneidade.<sup>234</sup>

Na biografia que fez de Louco, Clarival escreveu: “Boaventura é um homem preto ainda hoje residente numa área da Bahia de grande tradição afro-brasileira”.<sup>235</sup> Em conversa recente, Celestino mencionou que achava que seu pai não tinha preocupação com cor, que “ele se sentia ele mesmo”.<sup>236</sup> Mas não foi apenas por tratar de temas da cultura afro-brasileira que o seu trabalho foi enviado ao Festival de Lagos, foi também por sua cor. Essa posição corrobora a ideia de que a ascendência do artista tem sido um fator que influi nessa conceituação de “arte negra” e/ou “arte afro-brasileira”, mas não seria o único.

Foram expostos no II Festac, trabalhos de diversos artistas brasileiros, a exemplo de Francisco Biquiba de la Fuente Guarany, escultor de carrancas das barcas do Rio São Francisco; Geraldo Telles de Oliveira, de origem mineira, cujos trabalhos foram comparados pelos críticos a esculturas nigerianas; do mineiro Maurino de Araújo, santeiro; e do ceramista e cordelista Miguel dos Santos, de Caruaru; assim como de Juarez Paraíso, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes, com suas cabaças; do estudioso de etnologia e joalheiro

<sup>233</sup> GOVERNADOR abrirá Festival de Artes de Cachoeira. *Jornal A Cachoeira*. Cachoeira, 29 de maio de 1977, p. 1.

<sup>234</sup> BRASIL... Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC... 1976, p. 223.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>236</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

Waldeloir Rêgo; de Rubem Valentim, escultor de peças em que estão inseridos emblemas das religiões de matrizes africanas; dos artistas Emanuel Araújo e Hélio de Sousa Oliveira, ambos com gravuras. A dança ritual foi representada pela ialorixá Olga de Alaketo e pelo dançarino Clyde Morgan, acompanhado de um grupo de dançarinos brasileiros. Música, cinema também foram levados para o festival de arte negra em Dacar.<sup>237</sup>

Dos anos 1970, encontram-se diversas esculturas de Louco representando a Santa Ceia na Casa Santa Bárbara, da Fundação Hansen Bahia.<sup>238</sup> Nesse local, há também peças de Bolão, Dory e Fory. Datada de 1978 é uma escultura de Louco, sem título, conservada no Museu da Cidade, em Salvador, na qual se misturam à imagem de Cristo, santos e orixás. Na mesma sala, estão expostas esculturas de Vanda do Nada, Agnaldo Manoel dos Santos e vitrines com ex-votos, formando um ambiente que visa a mostrar um extrato da religiosidade da Bahia afro-católica.

O escultor participou de exposições permanentes no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) (1980, 1984 e 1994)<sup>239</sup>, que possui em seu acervo 13 obras suas<sup>240</sup>, e da mostra “Brésil, Arts Populaires” (1987), no Grand Palais, Paris, com curadoria de Lélia Coelho Frota, que o incluiu no capítulo intitulado “Criação liminar na arte do povo: a presença do negro”, do livro *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, organizado por Emanuel Araújo e publicado em 1988.

Esses exemplos demonstram o reconhecimento de Louco como artista, o que facilitou a aceitação de seu trabalho por colecionadores e despertou o interesse de empresários. Foi convidado a fazer trabalhos decorativos para empresas particulares, nos quais engajou seus sobrinhos e filhos. Na década de 1980, realizaram painéis sob encomenda para a agência do Banco América do Sul em Feira de Santana, sobre o tema “Coisas do Nordeste” (1985); para o Hotel Jardim Atlântico na Praia dos Milionários (perto de Olivença, no sul da Bahia).

Nos anos 1980, quando da abertura da Pousada Cabana do Pai Thomaz pelos proprietários do bar nos sobrados de número 12 e 14 da Praça 25 de Junho, a família fez muitos painéis, colocados no restaurante, e móveis da pousada, atualmente fechada.

<sup>237</sup> BRASIL... Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC... 1976. *Passim*.

<sup>238</sup> Em 1975, o gravador alemão Karl Heinz Hansen e a artista plástica Ilse Stromeier (1939-1978) compraram a Fazenda Santa Bárbara, antiga Chácara Casa Branca, em São Félix, BA.

<sup>239</sup> MENDONÇA, Elizabete, 2008, p. 10.

<sup>240</sup> *Id.*, 2010, p. 192.

Louco não foi um agente passivo de seu meio, experimentando mudanças no seu círculo cultural<sup>241</sup>, e a sua ascensão não está isolada de uma série de circunstâncias do contexto local em que viveu, nem do contexto de sua época, quando artistas autodidatas foram reconhecidos pelo sistema arte-cultura.

Enfim, sob o ponto de vista da sociologia da arte, Louco conseguiu formar um público de colecionadores, entre eles turistas, empresários, antropólogos, historiadores da arte e outros. Seu reconhecimento pelo sistema oficial deu-se graças à sensibilidade de alguns críticos em um momento político favorável à cultura popular no Brasil e à ênfase nas tradições da cultura afro-brasileira.

Para Elizabete Mendonça, a aceitação do trabalho de Louco no mercado e a sua inserção no contexto da arte popular ampliou as possibilidades de expressão e valorização das tradições afro-brasileiras presentes no Recôncavo da Bahia. Utiliza-se da arte para tratar da história de seu “povo”.<sup>242</sup>

Consideramos, nesta tese, que ele contribuiu para o diálogo permanente entre as matrizes culturais africanas e católicas no Recôncavo da Bahia e abriu caminho para que outros escultores aprofundassem esse diálogo. Ainda que não percebesse, Louco estava dando início a um processo de afirmação da arte afro-brasileira, que ganharia maior impulso nos anos 1990, graças à sua atuação e à de seus seguidores.

Apesar de seu reconhecimento e da ascensão financeira alcançada, permitindo-lhe dar mais conforto a sua família, Boaventura não deixou de ser uma pessoa modesta nem de manter seus hábitos e suas antigas amizades. Os problemas hepáticos que o levaram a aposentar-se foram também a causa do seu falecimento em Cachoeira no dia 26 de junho de 1992, aos 62 anos<sup>243</sup>.

Existem trabalhos seus espalhados pelo mundo em coleções particulares, antiquários e galerias. Como bens móveis, as esculturas de pequeno e médio porte circulam com facilidade e hoje é possível vê-las à venda em leilões. Postumamente, foram organizadas exposições individuais e coletivas incluindo trabalhos seus: “Exposição *In Memoriam* do Escultor Boaventura da Silva Filho – o ‘Louco’”, no Museu Afro-Brasileiro (Organização: CEAO-UFBA e AAACC), em 1993; Sala Especial da 9ª Bienal Naïfs do Brasil, no Sesc Piracicaba (SP), em 2008; “Cidade Histórica, uma Cachoeira de Emoções” (coletiva), no Instituto Mauá

---

<sup>241</sup> FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário de arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 31.

<sup>242</sup> MENDONÇA, Elizabete, 2008, p. 207.

<sup>243</sup> BAHIA, Poder Judiciário. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Óbito de Boaventura da Silva Filho. Cachoeira, via emitida em 20 mar. 2014.



Pelourinho, em Salvador (Bahia), em 2009; “Coleção Domingos Giobbi: arte, uma relação afetiva” (coletiva), na Estação Pinacoteca (São Paulo, SP), em 2010. No ano seguinte, o Museu de Arte Popular (MAP), de Recife, realizou uma exposição póstuma individual: “Boaventuranças: um elogio da loucura”, na galeria do Sesc Casa Amarela, em parceria com a Prefeitura de Recife, reunindo 20 obras do mestre escultor. Em 2012, foi homenageado na “Exposição Coletiva Escultores de Cachoeira”, no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia.

## 4 TRAJETÓRIA DE VIDA DOS SEGUIDORES DOS ESCULTORES LOUCO E MALUCO E A FORMAÇÃO DE UMA “ESCOLA”

Nos anos 1980, os escultores da família de Louco foram considerados formadores de uma “escola” por Silvia Coimbra e colaboradoras, na publicação *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste* (1980)<sup>244</sup>, e por Raul Lody e Marina de Mello e Souza, em *Artesanato brasileiro: madeira* (1988)<sup>245</sup>.

De acordo com Giulio Carlo Argan:

O conceito de “escola” implica a concepção do artista como “mestre”: aquele que não só elabora um estilo próprio, mas também transmite as suas características ao círculo de discípulos, dos quais alguns serão meros repetidores e continuadores, outros desenvolverão de maneira original e inovadora o ensinamento recebido, apresentando-se por sua vez como mestre de uma nova escola.<sup>246</sup>

Louco assumiu a identidade do “mestre” e foi assim reconhecido pelos escultores com que tivemos contato. José Gama da Silva, seu filho, tem lembranças que reforçam essa ideia:

O Velho ensinou a todo mundo a arte. Ensinou a João, a Mário, ensinou a Celestino, ensinou a Fory, ensinou a Doidão, ensinou a um bocado de gente. Ele era o mestre. [...] Antes trabalhava todo mundo junto. [...] A gente segurava a peça para ele decorar. A gente lixava, limpava a madeira. Aí a gente foi aprendendo.<sup>247</sup>

Louco e Maluco estabeleceram uma relação de mestre/aprendiz com seus filhos e tiveram como ajudante na barbearia Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory), que assistia a eles esculpir nas horas vagas. Mário e João, filhos de Louco, foram mestres de seus filhos, que também praticaram a escultura no Ateliê do Doidão. Este ensinou a seu irmão Dory, que, por sua vez, foi mestre de Almir Oliveira da Cruz (Mimo), escultor atuante na cidade. O modelo do mestre/aprendiz teve continuidade, pois filhos de Mário e João, ou seja, netos de Louco; e Dorinho, filho de Dory, têm domínio da atividade escultórica, seguindo procedimentos técnicos e temas.

A pedagogia informal de mestre/aprendiz é milenar; está presente na sociedade brasileira e nas culturas que lhe servem de matrizes. Luís Otávio de Sousa Santos chama de

<sup>244</sup> COIMBRA, Silvia Rodrigues et al., 2010, p. 115.

<sup>245</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, p. 132.

<sup>246</sup> ARGAN, Giulio Carlo, 1992, p. 31.

<sup>247</sup> SILVA, José Carlos Cardoso da. Depoimento oral, 10 jan. 2010.

“pedagogia artesanal” a essa antiga forma de transmissão de conhecimento<sup>248</sup>. De acordo com esse autor:

O mecanismo pedagógico central dessa estrutura é a transmissão de conhecimento em forma de herança ou patrimônio intelectual, passado do mais velho e experiente para o mais jovem e inexperiente. Os ofícios passados de pai para filho são um exemplo contundente desse tipo de estrutura.<sup>249</sup>

Além da transmissão de técnicas e processos, ocorre uma internalização dos padrões estéticos, para a qual colaboram as heranças do patrimônio cultural, que estiveram sujeitas aos mais diversos contatos culturais.

A maioria dos escultores aqui tratados experimentaram os modelos formal e informal de educação, tendo o segundo exercido maior influência sobre sua formação. A “pedagogia artesanal” foi disponibilizada na infância, na fase correspondente ao desenvolvimento escolar, quando as crianças querem mostrar as suas competências aos adultos.

Quanto à concepção de arte dos escultores pesquisados, podemos afirmar que percebem a arte como transmissão de conhecimento, mas também como um “dom”, e que, casualmente, mencionam a palavra “inspiração”. As duas últimas são percepções relativas ao sistema que se cristalizou na cultura ocidental antes do século XX, levando ao individualismo na arte tida como um dom de Deus ou da natureza e à ideia de que o artista é um gênio. Por outro lado, a produção pesquisada não está imbuída de individualismos formais, uma vez que este sistema de mestre/aprendiz não desautoriza a reprodução de modelos.

Durante a coleta de dados, constatamos duas categorias nativas empregadas: “tradição de família” e “tradição do Louco”, ambas difundidas entre os escultores da cidade e utilizadas para explicar a continuidade da produção artístico-artesanal na família. Os escultores da Cardoso da Silva raciocinam que, ao manter essa “tradição”, trazem a memória do escultor, cujo nome é sempre mencionado com orgulho por seus seguidores, inclusive os mais jovens.

Para Raymond Williams, a tradição designa um processo geral de transmissão de valores e padrões, assim como a ideia de que há um sentido implícito de respeito e obediência<sup>250</sup>. Como situa Adalberto Silva Santos:

<sup>248</sup> SANTOS, Luís Otávio de Sousa. “*A chave do artesão*”: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011. f. 25.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>250</sup> WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 400.

A tradição pode ser entendida como aquilo que persiste do passado no presente, presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuarão a transmiti-la ao longo das gerações. Não há tradição cultural que não esteja ligada a um grupo social, que não seja histórica e geograficamente situada. Por outro lado, embora não haja sociedade que não possua sua própria cultura, não se pode pensar que a cultura seja a reprodução idêntica de um conjunto de hábitos imutáveis. As culturas mudam e estão imersas nas turbulências históricas e interagem com os processos de mudança.<sup>251</sup>

Os escultores da família Cardoso da Silva e agregados têm um sentimento de que estão dando continuidade às experiências de seus ascendentes, atualizando as formas criadas por eles com base em suas próprias experiências plásticas. É nesse processo que surgem novas soluções formais que se afastam da reprodução de modelos. Também têm consciência de que cada escultor imprime alguns traços característicos às imagens que produz, o que torna possível a identificação da autoria de diversos trabalhos. No filme *Esculpindo feito louco: orixás de madeira de Cachoeira*, Louco Filho apontou que seus trabalhos são mais reflexivos, que seu irmão João e seu sobrinho Leonardo enfatizam os lábios dos rostos dos negros, Doidão gosta de esculpir orixás, santos e caboclos de bigode, Mário acentua o maxilar das irmãs da Boa Morte e Téo tende a geometrizar as formas, sendo assim mais clássico em suas realizações.<sup>252</sup>

Esses artistas são munidos de uma “memória criativa”, utilizando a expressão empregada por Jacques Le Goff<sup>253</sup>, ou seja, um processo de construção e reconstrução formal e de sentidos importante na estruturação dos ofícios nas diversas sociedades. A memória é especialmente rica entre grupos que não se utilizam da escrita no processo de construção dos conhecimentos – caso em questão –, em vez disso fazem uso da oralidade e, sobretudo, das imagens visuais. É através da observação e da prática que atualizam a memória de seus mestres. Também a memória está em constante processo de mudança, sendo aqui a melhor definição a de memória social de Pierre Nora:

[...] carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e esquecimento, inconsciente de suas deformações

<sup>251</sup> SANTOS, Adalberto Silva. *Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Ciências Sociais. – Universidade de Brasília, Brasília, 2007. p. 59.

<sup>252</sup> ESCULPINDO feito louco: orixás de madeira de Cachoeira. Coordenação geral: Eduardo Davel. DVD (26 min). Produção: Cinema e Vídeo. Co-produção: Movioca. Realização: CIAGS, UFBA, Instituto Mauá, TVE Bahia, Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, Secretaria de Comunicação Social, Secretaria do Trabalho, Desemprego, Renda e Esportes do Estado da Bahia, 2013.

<sup>253</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 426.

sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.<sup>254</sup>

Os objetos materiais são a forma cabal de um processo de atualização da memória visual que se renova. As representações materiais, conforme lembrado por Ulpiano Bezerra de Menezes, revolvem a memória do público. Aquele que aprecia objetos materiais são portadores de uma memória pessoal, configurada e objetivada, e estabelece uma relação entre os objetos que lhe atraem e as suas experiências pessoais.<sup>255</sup>

#### 4. 1 ESCULTORES DA SEGUNDA GERAÇÃO

##### 4.1.1 Os Filhos de Louco

Quase todos os filhos de Alice Gama da Silva e Boaventura da Silva Filho, inclusive os quatro que seguiram a profissão do pai, nasceram na cidade de Muritiba. Tornaram-se escultores: Celestino, Mário, José e João.

##### 4.1.1.1 Louco Filho

Nascido em 14 de março de 1961, desde garoto, Celestino Gama da Silva (Figura 25) acompanhou a carreira de seu pai, Louco, usufruindo de sua disposição para orientar os filhos. Aos 7 anos de idade, já lixava as peças de Louco. Não se lembra exatamente quando, por sugestão de seu pai, começou a assinar Louco Filho (Figura 26), entretanto, tem na memória que ainda garoto fez uma exposição de trabalhos seus em um evento no Pelourinho, o que foi intermediado por Boaventura.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Ahun Koury. *Revista Projeto História*, São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós Graduação em História, n. 10, dez. 1993, p. 9. (História & Cultura).

<sup>255</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 100.

<sup>256</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

Figura 25 – Celestino Gama da Silva (Louco Filho) em seu ateliê. Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 26 – Assinatura de Louco Filho (Celestino Gama da Silva) na escultura Oxumaré. h = 1,55 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Celestino dividia seu tempo entre o trabalho e a escola. Coursou até o ensino fundamental e em seguida serviu ao Exército. Posteriormente viajou para São Paulo, onde teve contato com a Feira da Praça da República, que era chamada de “feira *hippie*”, espaço onde a comercialização de peças de arte e artesanato era feita pelos próprios produtores. Ao retornar a Cachoeira, aplicou-se ao trabalho no ateliê situado na Praça 25 de Junho, emprestado à sua família por Noelice da Costa Pinto, esculpindo para Aloysio Berto da Silva, proprietário do Bar Cabana do Pai Thomaz, ao tempo que vendia os trabalhos de seu pai expostos no bar defronte do ateliê. Com a mudança de gestão do IPAC no plano regional, Louco e filhos tiveram de devolver o espaço do ateliê para que fosse montada uma galeria que democratizasse o espaço destinado a exposições. Celestino passou então a trabalhar em espaço alternativo até que, por volta de 1988, instalou seu ateliê na Rua 13 de Maio, nº 18, em imóvel próprio, onde mora.<sup>257</sup> (Figuras 27 e 28)

A sua prática de trabalho regular e intensiva, assim como a de seu pai, e a localização de seu ateliê em locais centrais bastante visitados fizeram com que Louco Filho alcançasse estabilidade financeira. Optou pelo regime individual de trabalho, pois seu filho não se interessou pela escultura, estudou Engenharia Elétrica na UFBA (Salvador) e a sua filha fez

<sup>257</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013; MENDONÇA, 2011, p. 131.

curso de Magistério<sup>258</sup>. Desse modo, Celestino preferiu atender a uma demanda menor e viver do que produz a ter aprendizes, o que geraria um trabalho de coordenação mais do que de entalhar, atividade que prefere. Comprendemos que essa escolha fez com que houvesse um processo de individualização do fazer artístico, diferentemente do que acontecia com seu pai, que mantinha ajudantes da própria família.

Celestino percorre temas católicos, do candomblé, sobretudo orixás, como também caboclos, e da escravidão. Vende peças para terreiros de candomblé e de umbanda, cuja demanda varia entre esculturas figurativas de orixás e caboclos, objetos de culto – falos, oxés, ofás, espadas e mobiliário, como as cadeiras de mando. Algumas peças são feitas sob encomenda.

A sua produção abrange cabeças, máscaras, animais, figas, que denotam uma variedade grande de motivos e soluções plásticas originais, característica de sua produção. Garotos subindo no pau de sebo, assim como a imagem de um escultor trabalhando, entalhada na placa de entrada e na porta de seu ateliê, contribuem para afirmar a imagem do escultor como trabalhador e artista em sua individualidade. Além desses motivos, surgem outros, de trabalhos feitos livremente ou sob encomenda, como Buda, Ogum lembrando um soldado oriental, cavaleiro etc.

Figura 27 – Placa: “Atelier do Louco Filho”, situado na Rua 13 de Maio, nº 18, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

<sup>258</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

Figura 28 – Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Além de ser sensível às configurações da matéria-prima e de conceder um tempo à reflexão das formas antes de esculpi-las, Celestino não deixa de fazer consultas em livros, onde tem acesso a imagens de orixás, indumentárias, listas de instrumentos, dias dos santos, cores rituais, saudações e mitos. Ele faz alguns esquemas com base nessas imagens<sup>259</sup>.

Questionado sobre o seu pertencimento racial, Celestino afirmou: “Graças a Deus eu me sinto negro. Gosto de minha cor. Meus filhos se sentem negros. Eles estudaram e sabem que a cor deles é negra”.<sup>260</sup> Acredita ser importante o reconhecimento da raça negra e gostaria de conhecer a Jamaica e a África.<sup>261</sup> Sobre a relação entre ser negro e a sua produção, ele respondeu: “Você vê que as minhas esculturas têm muitos traços negros, afro-brasileiros, os orixás. Se eu trabalho em cima da cultura negra!”<sup>262</sup>

Os filhos de Louco foram educados no catolicismo, mas isso nunca os impediu de visitar terreiros de candomblé. Segundo Louco Filho: “Na arte, fazer orixá e ser católico não choca. Não acredito de jeito nenhum é no protestantismo”<sup>263</sup>. Compreende a relevância do candomblé para a cultura da cidade e é atraído pelo culto a fim de analisar e pesquisar

<sup>259</sup> CASTELLO, Kate. The Sculpture of Louco Filho as child and speaker of his culture. Celestino Gama da Silva, the artist Louco Filho. Manuscrito, 1995, f. 15.

<sup>260</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>261</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008. CASTELLO, Kate. Manuscrito, 1995, p. 11.

<sup>262</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>263</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.



posturas e gestos. Não frequenta um determinado terreiro, mas já foi a festas em diferentes candomblés.<sup>264</sup>

Dos escultores filhos de Louco, foi Celestino quem cultivou a ideia de que participar de exposições de arte e publicações é importante para divulgar o nome do artista, assim como ter obras expostas em galerias e museus. Essas preocupações são deixadas claras em conversas com o artista e é confirmada pela manutenção de um dossiê com muitos documentos que atestam a sua participação em eventos, entre cartas, convites e recortes de jornal.

Participou de algumas exposições em galerias particulares como: Nega Fulô (1976), em Recife; Bonino (1976), no Rio de Janeiro; Amanda Costa Pinto (1982), em Cachoeira; e na Casa Cor Bahia (2001), em Salvador.

No âmbito de eventos organizados pelo Estado da Bahia, Louco Filho expôs em feiras coordenadas pela Bahiatursa em Cachoeira; realizou exposição na Galeria Solar do Ferrão (1986) e participou de encontros estaduais de artesãos no Solar do Unhão (1987 e 1992), em Salvador; do Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia (1993, 1995 e 1996), em Feira de Santana, evento promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. No Salão de 1993, ele recebeu o certificado de menção honrosa<sup>265</sup>. Também participou de exposições coletivas na Galeria do IPAC, em Cachoeira (2006 e 2013), entre outros.

O evento que mais marcou a trajetória de Louco Filho como artista foi organizado pelo Instituto Nacional do Folclore – Funarte. Aconteceu na Sala do Artista Popular (SAP), no Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, entre 18 de agosto e 23 de setembro de 1988.<sup>266</sup> Os contatos foram realizados por Ricardo Gomes Lima, curador da exposição.<sup>267</sup>

A SAP foi criada em 1983 com o objetivo de: “proporcionar um espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregadas são testemunhos do viver e do fazer das camadas populares”. Segundo Luiz César dos Santos Baía, a SAP não se restringe, contudo, a esses papéis, também tem por finalidade documentar a biografia e os processos artísticos do

<sup>264</sup> LOUCO FILHO: os caminhos da escultura no Recôncavo da Bahia. Texto de Ricardo Gomes Lima. Catálogo da Exposição Sala do Artista Popular, n. 44. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1988. p. 1.

MARTINS, Flávia; LUZ, Rogério, 2010, p. 136.

<sup>265</sup> Certificado de Menção Honrosa no XI Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia – Fundação Cultural do Estado da Bahia, em Feira de Santana, 11 jun. – 11 jul. 1993. Salvador, 16 dez. 1993.

<sup>266</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 13 ago. 2013.

<sup>267</sup> MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto Nacional do Folclore a Celestino Gama da Silva, assinada por Ricardo Gomes Lima. Carta nº 57/88. Rio de Janeiro, 14 abr. 1988.

expositor, o que resulta para o público em um catálogo etnográfico das evidências materiais da cultura e da natureza.<sup>268</sup>

Nesse sentido, essa participação permitiu a Louco Filho mostrar seus trabalhos levados de Cachoeira ao público do Rio de Janeiro e esculpir no próprio espaço da Sala, o que diminuía a distância público-artista. Os jornais *Tribuna da Imprensa* e *Última Hora*, da cidade do Rio de Janeiro incluíram em sua coluna de agenda cultural essa exposição, cujo catálogo se intitula *Louco Filho: os caminhos da escultura no Recôncavo baiano*, escrito com base em seus depoimentos.<sup>269</sup>

Em 1989, Louco Filho e demais artistas de Cachoeira e São Félix participaram da mostra “Filhos da Terra”, no recém-criado Centro Cultural Dannemann na cidade de São Félix. O objetivo dessa exposição foi demonstrar o reconhecimento da cultura de São Félix e cidades adjacentes.<sup>270</sup> Essa relação foi quebrada quando foi inaugurada a I Bienal do Recôncavo em 1991, que gerou um sentimento de discriminação nos artistas locais, uma vez que seus trabalhos foram expostos em espaço alternativo, separados das obras de artistas de outras cidades e estados.<sup>271</sup>

Louco Filho expôs em eventos focados na “cultura negra”: Coletiva na I Semana de Arte e Cultura (1991), na Galeria do IPAC (Cachoeira); na II Bienal de Cultura Negra (1992), com extensão na cidade de Cachoeira, da qual também participaram Doidão, Dory e Fory.<sup>272</sup>

Outra participação, na mesma década, que se estende a vários outros artistas de Cachoeira ocorreu na “Exposição Coletiva Itinerante O Pelourinho! Popular Art from the historic heart of Brazil”, em 1997 e 1998, que apresentou trabalhos de Louco Filho, Dory (seu primo) e Mimo, ao lado dos de vários artistas de Salvador, expostos principalmente no Pelourinho. Essa mostra, atendendo à perspectiva de iniciativas transnacionais, aconteceu em Salvador e viajou para as cidades dos EUA: Milwaukee (Wisconsin) e Detroit (Michigan). Em um texto assinado por Marion Jackson, curadora desse evento, professora de História da Arte (Wayne State University, Michigan) dedicada aos estudos da arte nativa americana e da diáspora africana, fica explícita a sua intenção de propiciar ao público o contato com

<sup>268</sup> BAÍA, Luiz Cesar dos Santos. *Sala do artista popular: tradição, identidade e mercado*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

<sup>269</sup> Em 2007, Celestino retornou ao Rio de Janeiro para o I Encontro de Artistas Populares, organizado com a finalidade de estimular a discussão entre os que haviam participado de exposições na SAP, o qual contou com a exibição de filmes, visitas a espaços de “arte popular”, debates sobre questões econômicas, culturais e morais e a vivência de cada artista. (RELATO do CNFCP, 2007.)

<sup>270</sup> SÃO FÉLIX reúne filhos da terra em exposição. *A Tarde*, 13 nov. 1989, Municípios, p. 2.

<sup>271</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimentos oral, 7 mai. 2008.

<sup>272</sup> Participaram ainda do evento: Everton, R. Assis, Cava Bahia, Jocélia, Cicinho, Dante Lamartine, Anatólia de Jesus, Aletícia de Jesus, Ivan de Oliveira, Carlos Chagas, David Rodrigues, Manoel Nery, Hermatine Casaes e Jota Gonçalves.

diferentes produções do continente americano e uma compreensão melhor das histórias de suas nações e da diversidade cultural que constitui a herança cultural das Américas<sup>273</sup>.

Segundo Jackson: “[...] estes artistas continuam uma antiga tradição, comum no mundo inteiro, de usar a arte para documentar a história de sua gente, transmitir as suas várias experiências e demonstrar os valores que influenciaram suas vidas”. Os temas representados em pinturas, esculturas e cenários dessa exposição diziam respeito às religiões de matrizes africanas.<sup>274</sup>

Louco Filho recebeu uma correspondência informando sobre o sucesso de tal exposição, e pedindo que ele comunicasse aos demais escultores (Dory e Mimo) esta notícia, o que nos faz perceber seu papel de porta-voz junto a seus pares. Nessa carta, as remetentes informam da escassez de recursos, mas ressaltam que voltariam e gostariam de ver mais trabalhos<sup>275</sup>, donde se deduz que houve uma aceitação por parte do público norte-americano interessado pela diversidade da cultura de matrizes africanas na América.

Na última década, Louco Filho participou de várias coletivas realizadas em Cachoeira como: “Boa Morte sob a ótica dos Artistas Cachoeiranos” (2002), na Câmara Municipal; “Mãe conta a sua História” (2006). Em Salvador, “Cidade Histórica, uma Cachoeira de emoções”, no Instituto Mauá (2009); e em São Paulo, SP, “Onde Somos África?” (2011), na Caixa Cultural São Paulo (Sé)/Galeria Neuter Michelin.

Todos os escultores da família em atividade participaram da mostra realizada no Museu de Arte da Bahia, “Santeiros da Bahia: arte popular e devoção” (2012), que teve a curadoria da socióloga Flávia Martins.

Ao logo de suas conversas, Celestino demonstra orgulho de ter trabalhos expostos no Museu do SESC (São Paulo), no Museu do Folclore Edison Carneiro, no Museu Nacional de Belas Artes, no Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro) e no Forest Hill Museum (Londres).

---

<sup>273</sup> Texto da exposição “O Pelourinho! Arte popular do coração histórico do Brasil. O Pelourinho! Popular art from a historic heart of Brazil”, assinado por Marion Jackson. (Arquivo pessoal de Celestino Gama da Silva.)

<sup>274</sup> Essa mostra apresentava pinturas de Didito, Mauro Verde, Eduardo Santos Silva e Raimundo Nonato, esculturas de madeira do Dory, Mimo e Louco Filho, assim como a ambientação de uma cerimônia de candomblé de Eduardo Santos Silva.

<sup>275</sup> Carta de Marion Jackson e Barbara Cervenka. Ann Arbor e Detroit (Michigan), 1º mai. 1997.

#### 4.1.1.2 Mário Filho do Louco

O escultor Mário Gama da Silva (Figura 29), nascido em 22 de julho de 1966, assina Mário Filho do Louco. Começou a esculpir aos 8 anos de idade, aprendendo com seu pai e estudou no Colégio Estadual da Cachoeira.

Figura 29 – Mário Filho do Louco segura alto-relevo, representando Procissão do Enterro de Maria, na Festa da Boa Morte. Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Ao questionarmos Mário sobre a sua visão de cultura, respondeu:

Cultura é o quê? O candomblé, eu acho que é uma cultura; o trabalho é cultura, e quem faz aqueles bonequinhos de barro. A arte é o que eu faço e o trabalho de pintura. [...] Para mim é a mesma coisa, só muda o estilo. A pintura e a madeira é arte; esse negócio de arte é artesanato, colares...<sup>276</sup>

Portanto, para esse artista, cultura abrange tanto as manifestações religiosas quanto as artísticas, que sempre estiveram muito ligadas à sua vida cotidiana.

Mário é casado com Berenice Percília Araújo com quem tem três filhos; considera-se católico praticante, frequenta missa e festas católicas. Sobre os seus santos de devoção, ele disse: “Eu deixo dentro de casa Preto-Velho, Santo Antônio, São Francisco”.<sup>277</sup> Seu

<sup>276</sup> SILVA, Mário Gama da. Depoimento oral, 23 mar. 2012.

<sup>277</sup> SILVA, Mário Gama da. Depoimento oral, 23 mar. 2012.

depoimento confirma o contexto de interface entre os sistemas de crenças religiosas católico e de matrizes africanas.

Como escultor não faz restrições a temas religiosos, o que ele assim enfatizou:

Eu faço a Boa Morte, eu faço os orixás, que vende muito. Eu faço a Santa Ceia de Cristo. Eu faço móveis decorados, uma placa como a do bar. Já fiz uns atabaques todos decorados para Terreiro na roça, em Conceição da Feira. Às vezes, o pessoal pede: “Bota um orixá, um Xangô, Omolu”. [...] Fiz uma Santa Ceia de Orixás para a decoração de um hotel em Olivença.<sup>278</sup>

Pelo relato de Mário, ele sabe esculpir ícones e objetos, mas também atabaques, tarefa em geral dada aos especialistas. Apesar de atender a encomendas, não costuma frequentar terreiros. Sobre a sua participação em exposições, não se lembra a ponto de listá-las, nem tivemos acesso a seus documentos pessoais.

Mário e seus irmãos mais novos José e João foram integrados, nos anos 1980, às viagens de Louco para realizar painéis no sul da Bahia e em Feira de Santana. Mário realizou muitas peças de mobiliário para a Pousada Cabana do Pai Thomaz na mesma década.

Nos últimos anos, Mário, João e José trabalharam no Ateliê do Doidão, no Alecrim, no sítio que pertencera a Louco nos anos 1980, situado na zona rural de Cachoeira. Doidão mantém esse ateliê com pessoas trabalhando e paga-lhes por produção. As peças produzidas, em geral, são levadas por Doidão e vendidas a turistas em Praia do Forte (no Litoral Norte), onde este estabeleceu um ponto de venda no qual trabalha Adalberto.

As oscilações no mercado de arte em Cachoeira e a redução do comércio de esculturas em Praia do Forte acarretaram dificuldades para diversos escultores que produziam em seu ateliê no Alecrim. Em consequência dessa crise, Mário e sua esposa optaram pelo comércio de bebidas perto de casa, por volta de 2007. Então fundaram um bar com o dinheiro que juntou fazendo esculturas ao longo dos anos. Passou a esculpir sob encomenda, mas praticamente não tem se dedicado à arte, pois o comércio passou a tomar mais seu tempo do que a escultura.

Fora do centro da cidade, seu bar é frequentado pela comunidade do bairro e, para Mário, não vale a pena colocar peças aí por ser este um local que os turistas não visitam. A comunidade que frequenta seu estabelecimento, cujo nome é “Bar América”, não costuma adquirir esculturas, seja por falta de recursos seja por falta de interesse ou de hábito de adquirir trabalhos artísticos.

---

<sup>278</sup> SILVA, Mário Gama da. Depoimento oral, 23 mar. 2012.

#### 4.1.1.3 José Filho do Louco

José Carlos Gama da Silva (Figura 30) nascido em 1969, começou a esculpir adolescente, mas não assina seus trabalhos. Ele lembra que seu pai, Louco, se preocupava com o futuro dos filhos e costumava incentivá-los a trabalhar para ter uma vida melhor. Segundo José, nenhum dos filhos de Louco chegou a ser barbeiro. “Na barbearia se ganhava pouco”.<sup>279</sup> Ou seja, a arte era, nessa época, o melhor caminho a ser trilhado.

Figura 30 – Zé Filho do Louco segura pôster com fotografias de trabalhos de seu pai. Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Questionamos José sobre seu pertencimento racial, e a sua resposta foi: “índio” – identificação que considera ter a ver com seu tipo físico “moreno, de cabelo liso”.<sup>280</sup>

O artista esculpe os diversos motivos trabalhados pela família. Um dos temas que mais lhe atrai é a carranca (Figura 31), tradição do Vale do Rio São Francisco que passou a ser interpretada por escultores de outras regiões, inclusive por Louco. Contudo, José já fez muitos orixás, Santa Ceia, cabeças (Figura 32) etc.

Não apenas na fala de Mário o binômio arte-cultura está explícito; ele reaparece nas palavras de José: “Arte é cultura. É bom que distrai, ganha dinheiro”<sup>281</sup>. Na sua simplicidade, situa o aspecto econômico no mesmo patamar que o estético, convergindo para a ideia posta e

<sup>279</sup> SILVA, José Carlos Gama da. Depoimento oral, 3 mai. 2010.

<sup>280</sup> Conversa com José Carlos Gama da Silva. Cachoeira, 16 set. 2013.

<sup>281</sup> SILVA, José Carlos Gama da. Depoimento oral, 3 mai. 2010.

defendida neste trabalho, de que as dimensões culturais e as dimensões econômicas são igualmente fundamentais.

Não vimos documentos escritos que comprovem que José tenha participado de eventos, a não ser nos casos da exposição coletiva (2012) organizada pela Fundação Hansen Bahia (Cachoeira), e da exposição “Santeiros da Bahia”, no Museu de Arte da Bahia (Salvador).

Figura 31 – SILVA, J. G. (Zé Filho do Louco). **Carranca**. Escultura de madeira. h = 0,65 m. Exposta no Espaço Cultural da Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 32 – SILVA, J. G. (Zé Filho do Louco). **Máscaras**. Relevos de madeira: à esquerda, h = 0,70 m; à direita, h = 0,82 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

A desmotivação com a oscilação das vendas em Cachoeira e a diminuição da demanda em Praia do Forte também atingiram esse escultor, que tem carregado compras na porta de um mercado para ganhar algum dinheiro. José deixou de esculpir, mas tem trabalhos espalhados pelos ateliês da cidade. Participou da exposição “Escultores de Cachoeira: Arte em Madeira”, no Espaço Cultural da Fundação Hansen Bahia em Cachoeira, que teve como objetivo despertar a comunidade para a produção local, levando a público, ao longo de oito meses, trabalhos dos escultores de Cachoeira e seus dados biográficos, assim como visitas mediadas por estudantes da UFRB.

#### 4.1.1.4 João Filho do Louco

Dos escultores filhos do Louco, João Batista das Neves Gama da Silva (Figura 33) é o mais jovem, nasceu em 24 de junho de 1971. Muito parecido fisicamente com seu pai e seu tio, segundo lembranças de pessoas da cidade que conheceram a ambos.

Figura 33 – João Batista Gama da Silva (João Filho do Louco) em feira de cultura no Porto da Cachoeira, durante a Festa da Boa Morte, em 2011.



Foto: Autora

Para João, pai de seis filhos com Rosemeire Pimentel da Cruz, a arte é motivo de prazer e de conflito na medida em que há uma incerteza no retorno financeiro necessário para criar uma prole numerosa como a sua. Em momento de desabafo, ele expressou que não deseja que seus filhos se tornem escultores: “E eu peço a Deus que cada um escolha a sua própria profissão, porque essa profissão não tem ajuda financeira de ninguém, nem municipal nem estadual”.<sup>282</sup> A sua vontade é se manter como escultor que é aquilo que sabe fazer e fez a vida toda.

Apesar de expor sobre as suas dificuldades, é atualmente o escultor mais ativo da família, tanto na quantidade de peças produzidas quanto na busca de mercado em Salvador, para onde viaja quase que semanalmente levando as suas peças para vendê-las a comerciantes do Mercado Modelo. Tenta repetir a trajetória de Louco em relação à comercialização de seu

<sup>282</sup> SILVA, João Batista das Neves Gama da. Depoimento oral, 4 out. 2011.



trabalho artístico-artesanal. Assina João Filho do Louco ou Filho do Louco João 30. (Figura 34)

Obstinado como seu pai pelo trabalho, isola-se em um espaço alugado em local de difícil acesso, em condições muito precárias, no bairro da Pitanga, em Cachoeira. Como todo escultor da cidade, ele sonha em ter um espaço no Centro para trabalhar e expor. Em seu ateliê mantém a bancada que pertenceu a seu pai, de quem se orgulha:

Até agora eu gosto ainda gosto do estilo do Louco mesmo. Tanto que não perco a origem. Meu pai trabalhava na bancada. Essa bancada era dele, eu só dei uma reformazinha, porque aqui tinha um torno de amolar. É uma coisa que sempre, sempre, a gente tem de revezar. Isso é um orgulho porque é aonde nasceu tudo, não só para a família, mas também para muitas pessoas.<sup>283</sup>

Essa mobília fisicamente desgastada, além de manter a sua função utilitária (Figura 35), serve de estímulo a João, que guarda lembranças da sua relação afetiva com a figura paterna.

Figura 34 – Assinatura de João Filho do Louco (“Filho do Louco João 30”) na escultura Ogum. h = 0,68 m. Coleção particular, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 35– Bancada que pertenceu a Louco. Ateliê de seu filho João, na Pitanga, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Com relação aos objetos cotidianos, ditos “objetos biográficos” por Violette Morin, Ecléa Bosi<sup>284</sup> comenta:

Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abranda. [...] os objetos biográficos [...] envelhecem com o possuidor e se incorporam a sua vida.

<sup>283</sup> SILVA, João Batista das Neves Gama da. Depoimento oral, 4 out. 2011.

<sup>284</sup> BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 26.

O mesmo ocorre com as ferramentas utilizadas pelos escultores no dia a dia. Cada objeto, além de seu valor utilitário, ganha um valor afetivo e carrega uma história, além de motivar lembranças. Nos últimos anos, João vem frequentando uma igreja evangélica, mas não foi sempre assim: “Fui muito para o candomblé. Frequentava o terreiro de Mãe Cleusa, na Pitanga. Em matéria de religião, eu gosto de tudo e não gosto de desfazer de nada”. Recebe encomendas de gamelas e caboclos que receberão roupas depois de esculpido. Segundo João, suas peças mais vendidas representam os orixás.<sup>285</sup> Apesar de gostar de ir à igreja, não pretende, por tabu, deixar de esculpir orixás nem qualquer outra divindade afro-brasileira.

João e José são contundentes em relação à falta de apoio oficial, mas João, contrariamente aos irmãos tem mantido uma relação com intermediários em Salvador, o que lhe permite sustentar sua família com a renda obtida trabalhando apenas como escultor.

Ainda não cedeu lugar em sua trajetória para a realização de exposições individuais nem para a participação em coletivas, salvo exceção, a exposição “Santeiros da Bahia”, no MAB (Salvador) em 2012, projeto de Flávia Martins e Rogerio Luz, que também resultou na publicação *Santeiros da Bahia: arte popular e devoção* (2010).

#### **4.1.2 Os Filhos de Maluco**

Em nossas pesquisas, encontramos dificuldades para reunir dados sobre Almir Ferreira Neto e Adilson Robson Santos Ferreira, conhecidos como Maluco Filho e Filho de Maluco, respectivamente. Todos os entrevistados relataram que foi estabelecida uma relação de paternidade de Clóvis Cardoso da Silva com esses garotos, que chegaram a Cachoeira com sua mãe, com quem Clóvis estabeleceu uma relação conjugal. O estabelecimento desse vínculo ilustra que os laços de família não são necessariamente os de consanguinidade, podendo resultar de relações afetivas e de poder entre a figura paterna e o enteado, que assumem proporções importantes na formação do indivíduo. Nesse caso, essas relações se estenderam à atividade exercida, provando a importância do convívio na reprodução de interesses e valores.

---

<sup>285</sup> SILVA, João Batista das Neves Gama da. Depoimento oral, 13 jun. 2008.

#### 4.1.2.1 Maluco Filho

Almir Ferreira Neto (Figura 36) nasceu na cidade de Senhor do Bonfim em 1957 e, segundo seus primos Doidão e Dory, ele faleceu em 2008, provavelmente, em Feira de Santana. Assinava as iniciais de seu nome A.F.N., seguidas de seu apelido Maluco Filho (Figura 37). Usava, dessa maneira, o mesmo procedimento de Boaventura, assinando as iniciais do seu nome herdado do avô paterno antes de seu apelido, que sinalizava a tradição dos escultores com apelidos “loucos”.

Figura 36 – Almir Ferreira Neto (Maluco Filho). Desenho a carvão, da autoria de Suzane Pinho Pêpe, baseado em fotografia dos anos 1970, da autoria de Maria do Carmo B. de Holanda / Dalvino T. França



Fonte da fotografia: COIMBRA, Silvia Rodrigues et al. *Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*. Recife: Caleidoscópio, 2010. p. 134.

Figura 37 – Assinatura de Maluco Filho (Almir Ferreira Neto) no relevo escultórico da fachada do Bar Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Trecho de depoimento encontrado no livro *Reinado da lua* dá ideia do processo de aprendizado de Almir no campo da escultura e da adoção de seu nome:

Meu pai quis que eu usasse esse nome e eu acabei gostando. Acho que é maluquice mesmo, pegar a madeira e transformar em alguma coisa. Mas maluquice para mim não é jogar pedra, é desenvolvimento espiritual. Comecei a arte com onze anos,

lixando as peças de meu pai e dando acabamento. Ele não me ensinou diretamente, eu sempre olhava ele trabalhando e fui aprendendo. Pegava as ferramentas escondido.<sup>286</sup>

Nessa relação mista de pai-padrasto/enteado e mestre/aprendiz, Almir teve de subverter a vontade do “pai”, trabalhando escondido até provar a sua capacidade, o que foi fundamental para a continuidade de sua produção como escultor, atividade que passou a ser vital para ele: “Adoro o que faço. Acho que a escultura é um trabalho, uma diversão, uma parte de meu corpo”<sup>287</sup>.

A perda da mãe e do padrasto, em 1976, fez com que Almir e Adilson buscassem acolhimento na casa de tios por afinidade. O comerciante Aloysio Berto da Silva reconhecia os trabalhos dos enteados de Maluco e deu muito apoio a Almir e a seu irmão Adilson, como demonstra o depoimento de Luiz Carlos, filho de Aloysio<sup>288</sup>:

Quando os pais morreram, Maluco Filho e Filho de Maluco, este era muito novo [...] [Maluco Filho] veio trabalhar em Salvador, no Polo, em algum lugar. Meu pai convidou ele para trabalhar com o que ele gostava de fazer e sabia fazer, escultura. Então deu esse mercado para ele e o irmão. Eles tinham um ateliê, meu pai comprava madeira direto do madeireiro, conduzia puxando de burro, cavalo ou trator até a beira da estrada. Lá colocava no caminhão, de lá ia para a serraria, que fazia as pranchas e daí fazia os painéis de escultura, os móveis.

Com base nesta fala, podemos dizer que os filhos de Maluco tinham como espaço de trabalho um ateliê, tudo indica que separado do Ateliê do Louco; que Aloysio Berto da Silva, na condição de comerciante proprietário da Cabana do Pai Thomaz, se tornou incentivador da produção, dando trabalho aos filhos de Maluco. A figura do pai para os jovens escultores (Almir e seu irmão Adilson) foi mais uma vez substituída. Segundo Almir, preferia receber encomendas, mas gostava de trabalhar para Aloysio: “[Ele] me dá apoio, tem consideração por mim. Ele me trata mais do que como trabalhador, me trata como amigo”<sup>289</sup>.

A psicanálise trata do tema da perda e da substituição dos pais. Esse processo, que é intenso na infância e adolescência por circunstâncias as mais diversas, inclusive pelo desejo de adquirir autonomia, pode ser acelerado por uma fatalidade, entrando em cena familiares ou amigos que passam a servir de referência ao indivíduo.

<sup>286</sup> Trecho de depoimento de Almir Ferreira Neto, 1976, publicado em: COIMBRA et al., 2010, p. 135.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>288</sup> SILVA, Luiz Carlos Berto da. Depoimento oral, 1º fev. 2013.

<sup>289</sup> Trecho de depoimento de Almir Ferreira Neto, 1976, publicado em: COIMBRA et al., 2010, p. 135.

O escultor Maluco Filho executou a encomenda do painel para o frontispício do Bar Cabana do Pai Thomaz (Figuras 38), assinado em 1º de maio de 1987. Infelizmente, foi substituída a placa com o nome Cabana do Pai Thomaz, deixando para trás uma parte da memória desse espaço tão importante para Cachoeira nos anos 1980.

Figura 38 – Bar Cabana do Pai Thomaz na Praça 25 de Junho, Cachoeira, BA, antes de 2005.



Foto: Luiz Carlos Berto da Silva

Salientamos que Maluco Filho participou da Exposição Coletiva (1975) no *foyer* do Teatro Castro Alves (TCA); da Mostra de Arte Popular na Aliança Francesa da Bahia (1978); da I Bienal do Recôncavo (1991) na Fundação Dannemann, em São Félix. Postumamente, das mostras “Boaventuranças: um elogio da loucura” (2011), na galeria do Sesc Casa Amarela em Recife, e “Escultores de Cachoeira: Arte em Madeira” (2012), no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia.

#### 4.1.2.2 Filho de Maluco

Adilson Robson Santos Ferreira nasceu em Senhor do Bonfim (Bahia) em 1960. Segundo depoentes, faleceu por volta do ano 2000. Infelizmente não tivemos acesso a seus documentos pessoais nem a fotografias. Com a perda da mãe e de Maluco, a quem considerava seu pai, Adilson foi morar na casa do tio Boaventura (Louco).<sup>290</sup>

Conforme Luiz Carlos Berto da Silva:

Meu pai começou a dar trabalho aos dois filhos de Maluco. Era Maluco Filho e Filho de Maluco. Adilson trabalhou duas vezes com a gente. Trabalhou como escultor e depois deixou a arte e trabalhou como auxiliar de cozinha. Teve um problema de saúde, não conseguia mais esculpir [...]. Meu pai deu emprego a esses meninos. Tudo que eles produziam meu pai comprava, eles vinham com as ferramentas, trabalhavam e meu pai dava um preço por cada peça.<sup>291</sup>

A única referência impressa que encontramos sobre Adilson está no convite da “Mostra de Arte Popular da Aliança Francesa da Bahia – I – Cachoeira – Bahia”, realizada na Aliança Francesa em 1978. O convite traz o seguinte comentário sobre ele:

Da nova geração cachoeirana. 18 anos. Trabalha desde os dezesseis e aprendeu a arte com seu pai, o Maluco, de quem recebeu uma influência marcante. Baseia-se na arte negra para esculpir suas figuras (em jaqueira, jacarandá e sucupira). Suas peças estão expostas em salas do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, e em maior quantidade no Mercado Modelo em Salvador.<sup>292</sup>

Esse documento considera a influência da escultura de Maluco sobre a de Adilson e compreende a “arte negra” como fonte para a produção escultórica. Assinala a participação de Adilson em exposições de arte nas principais capitais do Sudeste e do Nordeste do Brasil, o que significa que ele ainda jovem seu trabalho já circulava em diversos meios, além de Salvador.

Os escultores Louco Filho e Mimo atribuem a Adilson painéis nos quais figuram orixás, como Ogum e Oxóssi (Figura 39), feitos para a Pousada Cabana do Pai Thomaz, atualmente fechada.

<sup>290</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>291</sup> SILVA, Luiz Carlos Berto da. Depoimento oral, 1<sup>o</sup> fev. 2013.

<sup>292</sup> Convite da “Mostra de Arte Popular da Aliança Francesa da Bahia – I – Cachoeira – Bahia”. Salvador, 1978.

Figura 39 – Painéis atribuídos a Adilson Robson Santos Ferreira (Filho de Maluco) representando os orixás Ogum e Oxóssi. Relevo de jaqueira com acabamento de extrato de noqueira. Antiga Pousada Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Fátima Pombo

Passada a morte do escultor Louco, Adilson morou na casa de Doidão e Dory, seus primos por afinidade, cujas respectivas esposas, Magali e Bernadete, gostavam dele e guardam na lembrança sua maneira de ser muito alegre. A sua vida pessoal transformou-se ao mudar de opção sexual. Quando parou de se dedicar à escultura – não foi identificado o momento em que isso ocorreu –, passou a trabalhar como ajudante de cozinha no Bar Cabana do Pai Thomaz, atividade que desenvolvia com prazer.<sup>293</sup> Paralelamente, Adilson ajudava a vender esculturas no Ateliê do Dory.<sup>294</sup> Faleceu prematuramente.

<sup>293</sup> SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012; Conversa com Magali Oliveira Santos. Cachoeira, 12 mai. 2011; Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>294</sup> Conversa com Magali Oliveira Santos. Cachoeira, 9 dez. 2009.

### 4.1.3 Os Sobrinhos de Louco e Maluco

#### 4.1.3.1 Bolão

Waldemir Cardoso Nascimento (Figura 40) nasceu em Cachoeira no ano de 1954 e faleceu na mesma cidade em 28 de setembro de 1978<sup>295</sup>. Aprendeu o ofício de marceneiro com seu pai, Valdomiro Carvalho Nascimento, empregado da Leste Brasileira, reconhecido na cidade em sua época pelo ofício. Sua mãe, Balbina Cardoso, era irmã de Louco e Maluco. Foi na casa deste que Waldemir fez a sua primeira escultura aos 16 anos de idade.<sup>296</sup> Apelidado de Bolão, era assim que assinava seus trabalhos. (Figura 41)

Figura 40 – Waldemir Cardoso Nascimento (Bolão). Desenho a carvão, da autoria de Suzane Pinho Pêpe, baseado em fotografia dos anos 1970, de Maria do Carmo B. de Holanda / Dalvino T. França.



Fonte da fotografia: COIMBRA, Silvia et al. *Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*. Recife: Caleidoscópio, 2010. p. 138.

Figura 41 – Assinatura de Bolão (Waldemir Cardoso Nascimento) em pilão. 1975. Escultura de madeira. h = 0,71 m. Exposta na Casa Santa Bárbara, Fundação Hansen Bahia. São Félix, BA, em 2012.



Foto: Autora

<sup>295</sup> BAHIA, Poder Judiciário. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Óbito de Waldemir Cardoso Nascimento. Cachoeira, via emitida em 20 mar. 2014.

<sup>296</sup> COIMBRA et al., 2010, p. 138.



O caminho da arte não retirou de Waldemir o gosto pelos estudos, tendo concluído o curso de Contabilidade no Colégio Estadual da Cachoeira (CEC). Todavia, foi à escultura que decidiu se dedicar. Tinha como amigos seus contemporâneos de colégio e alguns membros da Galeria Casa Velha, por onde circulava de vez em quando. Sediada na Praça da Aclamação nº 2, essa comunidade era formada por um grupo de jovens<sup>297</sup> da cidade que buscavam a liberdade de expressão através da arte. Alguns deles eram muito próximos de Bolão, como Naysson Reis, que, apesar de ter ingressado no IBGE, manteve uma ligação com a pintura; Manoel Passos Pereira, que também participou da Associação de Estudantes Pré-Universitários de Cachoeira (AEPUC) e estudou História; além do professor de Artes Industriais Raimundo Cerqueira. Foi contemporâneo na escola e amigo de Rosa Baraúna, mais tarde diretora regional do IPAC. Vários desses jovens eram politizados. Bolão abriu seu ateliê na Rua 13 de Maio e este passou a ser espaço de reunião, segundo Manoel Passos:

O ateliê dele era ali perto do fundo da Igreja matriz, uma casa que Raimundo Cerqueira cedeu a ele, a parte de baixo para ser o seu ateliê. Quando ele foi a São Paulo, ele conheceu um jornalista chamado Wagner não sei das quantas. Esse cara deu a ele uma fita de videocassete com música de Violeta Parra, Victor Jara, a Internacional Comunista. Nós ouvíamos essas coisas que eram proibidas lá no ateliê de Bolão. A gente discutia arte, escultura. Era um centro de escultura, ia Pedro Macaco, escultor; Fory, escultor, frequentava. Era menino ainda aprendendo com Bolão.<sup>298</sup>

Outros depoimentos corroboram o reconhecimento de que as ideias de Bolão, na primeira metade dos anos 1970, já demonstravam um certo engajamento contra o racismo dirigido ao negro.

Segundo Luiz Araújo<sup>299</sup>:

Bolão tinha uma escolaridade maior e foi ganhando consciência política. Começou a trazer folhetos, a criticar músicas, falar contra o racismo. Enfim, passou a ser o intelectual da família. Conversava sobre estética, comentava sobre os penteados rastafáris. O trabalho de Bolão tinha uma “roupagem estética”. Criticava músicas, falava contra o racismo.

De acordo com Fory Nascimento<sup>300</sup>:

<sup>297</sup> Antônio Carlos Araújo Correia (Toinho Cientista), Naysson Queiroz dos Reis, Manoel Passos Rocha Pereira, Roberto Cerqueira, Ronaldo Vacarezza, Antônio Moraes, entre outros.

<sup>298</sup> PEREIRA, Manoel Passos Rocha. Depoimento oral, 25 jan. 2012; CERQUEIRA, Raimundo Alberto Ferreira de. Depoimento oral, 10 abr. 2012.

<sup>299</sup> ARAÚJO, Luiz Antônio. Depoimento oral, 4 jul. 2012.

<sup>300</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 8 nov. 2011.

Bolão era uma pessoa que estudava, que lia muito, que tava na onda das discussões, que eram aquelas coisas pelas lutas, pela democracia [...] também foi para os Estados Unidos naquele período. [...] começava também aquele processo de retomada da autoestima do povo negro através do movimento dos negros, que tava surgindo e tal, e aquelas influências de universidade como um todo e de colegas nossos, de contemporâneos indo para Salvador e voltando [...]. Aí, desse processo a gente também começa a pensar de uma forma mais universal.

Identificamos duas linhas de trabalho na obra de Bolão: a primeira focada nos ícones das religiões professadas localmente, como um pilão decorado com representações religiosas entre santos e orixás, conservado na Casa Santa Bárbara – Fundação Hansen Bahia (São Félix), e trabalhos mais intimistas e fruto de uma vontade de representar a identidade do negro e seus sentimentos amorosos (Figura 42).

Figura 42 – NASCIMENTO, W. C. (Bolão). **Casal** (detalhe). Escultura de madeira. Coleção particular, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Seus amigos dizem que ele não se identificava com a temática religiosa. Segundo Luís Cláudio do Nascimento, Bolão:

Começou a colocar elementos mais sofisticados, modernos dentro da escultura dele. Ele não fazia a imagem nem da imagem sacra da Igreja Católica, santo, nem fazia a imagem do orixá, nem a imagem da coisa, ele fazia do negro, da opressão que o negro vivia, que era a opressão que ele [vivia].<sup>301</sup>

<sup>301</sup> NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. Depoimento oral, 16 mar. 2012.

As suas figuras têm lábios grossos, nariz chato e cabelos encaracolados. Aquelas cuja fisionomia reflete preocupações ontológicas do ser negro ganham força plástica, transmitindo uma tensão e uma angústia vividas pelo artista. A arte passa a ser entendida como expressão do sentimento humano.

Bolão foi “artista convidado” da Exposição de Artes Plásticas do I Festival de Inverno (1976), na qual foram reunidos trabalhos de artistas baianos muito conhecidos.<sup>302</sup> Nesse mesmo ano, passou um mês nos EUA, participando de um *workshop* no festival de arte promovido pelo United States Information Service (USIS) em parceria com a Bahiatursa, que levou diversos artistas baianos a esse evento.<sup>303</sup>

O escultor Bolão viajava a Salvador com frequência, deixando peças em consignação em algumas galerias. Há uma escultura de sua autoria no Convento do Carmo (Cachoeira). Algumas fotografias de seus trabalhos aparecem no livro *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*.

Faleceu em 1978<sup>304</sup>, aos 24 anos, deixando uma lacuna como jovem artista sensível às questões raciais. O jornal *A Cachoeira* publicou a seguinte nota em 1º de outubro de 1978:

A comunidade artística-artesanal perdeu na manhã de 28 do recém-finado, um expoente, Sr. Waldemir Cardoso do Nascimento, conhecido por “Bolão” pelos seus apreciados trabalhos artesanais e obras de entalhes. O jovem extinto enforcou-se com uma corda nas oficinas de trabalho da Rua 13 de Maio nº 11, filho do Sr. Valdomiro Cardoso. Família a quem apresentamos nossos sinceros sentimentos pêsames.<sup>305</sup>

Não somente esta nota, mas todos os depoimentos que nos foram concedidos durante a pesquisa por artistas e outras pessoas da cidade não deixaram de ressaltar que Bolão bem jovem se destacou por seu trabalho artístico. Naysson Reis falou assim sobre a razão que parece ter levado seu amigo: “Como todos nós temos o nosso lado oculto. Havia um problema depressivo”<sup>306</sup>.

O seu trabalho exerceu influência sobre esculturas de Pedro Macaco<sup>307</sup>, que se tornou músico profissional, e sobre alguns trabalhos de Fory Nascimento. Tanto este quanto Bolão

<sup>302</sup> I FESTIVAL, 1976, p. 1.

<sup>303</sup> PEREIRA, Manoel Passos Rocha. Depoimento oral, 25 jan. 2012.

<sup>304</sup> BAHIA, Poder Judiciário. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Óbito de Waldemir Cardoso Nascimento. Cachoeira, via emitida em 20 mar. 2014.

<sup>305</sup> FALECIMENTOS. Sr. Waldemir C. Nascimento (Bolão). *A Cachoeira*. Cachoeira (BA), 1º out. 1978, p. 2.

<sup>306</sup> REIS, Naysson Queiroz dos. Depoimento oral, 26 fev. 2013.

<sup>307</sup> Segundo depoimento, Pedro Macaco era músico e escultor. Morou em Cachoeira até os anos 1980. No Rio de Janeiro, frequentava o meio artístico e conheceu a sua esposa (“uma americana”) na casa de Zezé Mota. Foram para os EUA e hoje ele mora na Alemanha. (ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 13 ago. 2011.)

partiram para buscar soluções plásticas que valorizassem os espaços vazios deixados pelas formas tridimensionais esculpidas.

#### 4.1.3.2 Doidão

José Cardoso de Araújo (Cachoeira, 13 de outubro de 1950) (Figura 43), apelidado de Doidão ou Doidão Bahia (Figura 44) é filho de Gregório Araújo e Heliadora Cardoso, irmã de Boaventura (Louco) e Clóvis (Maluco). Seu irmão Lourival Cardoso da Silva (Dory) também era escultor. São cronologicamente os mais velhos da segunda geração. Com o falecimento de seus pais, passaram a morar e trabalhar com os tios. José trabalhou com seu tio Jerônimo na fábrica de bombons Santa Bárbara, onde atendia os compradores. Não tardou a ser levado por Louco para Salvador, a fim de ajudar o comerciante Carlos Teixeira no Mercado Modelo, atendendo clientes que iam comprar esculturas de seus parentes.<sup>308</sup> Portanto, a sua trajetória desde menino foi marcada pelo contato com a comercialização produtos artesanais.

Figura 43 – José Cardoso de Araújo (Doidão ou Doidão Bahia), Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

---

<sup>308</sup> SANTOS, José Carlos da Silva. Depoimento oral, 9 set. 2011; ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

Certo dia, Teixeira comprou para José ferramentas e madeira para que ele pudesse esculpir no próprio *stand* de vendas.<sup>309</sup> José adotou o nome artístico “Doidão”, estabelecendo elo com os apelidos adotados por seus tios, cujos trabalhos estavam sendo bem aceitos pelos turistas. Cedo constituiu família. Foi casado com uma artesã, que faleceu precocemente, com quem teve dois filhos<sup>310</sup>.

Figura 44 – Assinatura de Doidão (José Cardoso de Araújo) na escultura Nossa Senhora da Paz. h = 0,96 m. Exposta na Câmara de Vereadores de Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

Em 1974, participou de uma exposição no Teatro Casto Alves, organizada pelo Setor de Artesanato da Secretaria do Trabalho e Bem Estar Social do Estado da Bahia. Nessa ocasião, conheceu a escultora Mercedes Kruschewsky, professora de Escultura e Modelagem da Escola de Belas Artes (UFBA), que deixava a direção dessa unidade e passava a dedicar-se à coordenação do referido Setor de Artesanato, atuando entre 1975 e 1979. Era o governo estadual Roberto Santos e Kruschewsky recebeu muito apoio para dar atenção às comunidades de artesãos da capital e do interior. Foram realizadas mais quatro exposições, todas no *foyer* do TCA, local de grande visibilidade naquela época, das quais Doidão participou.<sup>311</sup>

No encontro de Doidão com Mercedes Kruschewsky, ela lhe falou sobre o Curso Livre da EBA, o que o levou a frequentá-lo, mas por pouco tempo. Doidão compreende que houve um cuidado dela para que ele não se afastasse de seu “estilo” e que foi aconselhado pela professora a seguir seu próprio caminho.<sup>312</sup> De fato, nessa época (anos 1970), alguns professores da EBA tinham a preocupação de evitar que o ensino acadêmico inibisse artistas considerados “primitivistas” ou “ingênuos” que procuravam a Escola.

<sup>309</sup> COIMBRA et al., 2010, p. 136.

<sup>310</sup> *Loc. cit.*

<sup>311</sup> KRUSCHEWSKY, Mercedes Kauark. Depoimento oral, 8 abr. 2014.

<sup>312</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.

Nos anos 1970, Doidão trabalhou para o artista plástico Carybé<sup>313</sup>, que riscava as peças e formava equipes para executar trabalhos de grandes formatos. Apesar de oportunidades como esta surgidas em Salvador, não se desligou totalmente do interior, onde sempre ia obter matéria-prima, mas seu retorno para Cachoeira ocorreu em 1978, quando seu tio Louco já era bastante conhecido e a escultura era uma referência consolidada para os visitantes.<sup>314</sup> Instalou, então, seu primeiro ateliê em Cachoeira (Figura 45).

Figura 45 – Fachada do “Atelier do Doidão” em Cachoeira, BA, nos anos 1980.



Fonte: LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato brasileiro: madeira*. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore e Funarte, 1988. p. 198.

A admiração pelo trabalho de Louco e Maluco sempre foi cultivada por Doidão<sup>315</sup>, que foi conquistando, cada vez mais, a confiança do tio mais velho. Este contou com a experiência do sobrinho na articulação de encomendas e comercialização de seus trabalhos.

Nos anos 1980, José Cardoso uniu-se a Magali Oliveira Santos – perfilhada por Julinda e Aloysio Berto da Silva, proprietários do Bar Cabana do Pai Thomaz –, com quem teve mais duas filhas e um filho. Tem mais um filho de uma relação mantida nos anos 1980 e uma filha da sua relação atual.

No Litoral Norte da Bahia, as suas esculturas foram valorizadas ao ser vendidas a turistas estrangeiros. Nessa região, Doidão fez uma exposição no Hotel Guarajuba, perto de Praia do Forte, no início dos anos 1980. Nessa oportunidade, Klauss Peter o convidou para abrir um ateliê na Praia do Forte, localidade que tinha apenas casinhas de palha, onde não passava carro, mas os grandes investimentos foram crescentes, atraindo turistas de toda parte. Doidão acompanhou o crescimento da vila desde 1981. Ele contou:

<sup>313</sup> Hector Julio Páride Bernabó, Carybé (1911-1997).

<sup>314</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

<sup>315</sup> Cf. COIMBRA et al., 2010, p. 136.

Antigamente meu ateliê era na vila. Levei 31 anos na vila trabalhando. Porque, antes de Sr. Klauss criar o hotel famoso hoje, ele tinha uma pousada – Pousada Praia do Forte. A gente ia para lá, mandava comprar peixe para nós. Ele adorava nossos trabalhos.<sup>316</sup>

Klauss Peter foi seu maior incentivador, marcou a sua trajetória. O escultor passou a viver entre Praia do Forte e Cachoeira. Para se ocupar das vendas em Praia do Forte, colocou seu irmão Adalberto Araújo (Pretinho), o que garante a sua mobilidade.

Na escultura, os principais trabalhos de Doidão se reportam ao tema orixá, que aparece nas representações de vulto inteiro, relevos e móveis. Também tem uma produção de imagens de Cristo, santos, irmãos da Boa Morte, carrancas etc. O escultor é bastante interessado pela simbologia das representações e demonstra gostar das peças em grandes formatos (Figura 46), o que exige esforço físico, ajudantes e logística.

Figura 46 – ARAÚJO, J. C. de (Doidão). **Oxalá e cabeças de orixás**. Escultura de madeira. h = 2,5 m. Exposta na Câmara de Vereadores, Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

---

<sup>316</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

Em Praia do Forte, esculturas representando tartarugas e móveis decorados com esse motivo<sup>317</sup> constituíram uma demanda paralela aos trabalhos sobre temas da religiosidade, muito vendidos nessa localidade.

Além do ateliê no Alecrim, Doidão mantém um espaço situado no centro da cidade, na Rua Ana Nery. Possui licença para exportar trabalhos. Toda a sua aplicação à escultura e disposição para o comércio lhe propiciaram uma condição financeira boa.

Quanto ao contato com terreiros de candomblé, os filhos de Gregório e Heliadora acostumaram-se a assistir festas na infância, levados por uma tia.<sup>318</sup> Hoje a visão de Doidão é extremamente eclética e a sua experiência religiosa mais recente foi na Igreja Católica Apostólica Brasileira, que rompeu com a Igreja Católica Apostólica Romana por discordar do celibato do sacerdote. Segundo José Cardoso:

Hoje acredito em todas as religiões. Fui presidente da Igreja Católica Apostólica do Brasil em 2002. Faço parte da irmandade. Essa igreja tem como chefes São Cosme e São Damião. Seu bispo é Dom Roque. Do Candomblé, recebo encomendas de cadeiras e ferramentas. Desde criança ia ao Candomblé de Dona Filhinha, da Feira.<sup>319</sup>

Em Cachoeira, Roque Nonato Cardoso, que era coroinha da Igreja Católica Apostólica Romana e hoje bispo da Igreja Católica Apostólica Brasileira, foi o primeiro representante, na cidade de Cachoeira, dessa cisão do catolicismo. Ele instalou-se na capela dedicada a São Cosme e São Damião, no Cucuí, onde já havia a comunidade devota a esses santos, que também frequenta terreiros de candomblé.<sup>320</sup> José Cardoso, além de membro da Igreja, foi presidente da Irmandade Jesus por Maria, tendo organizado a festa dessa irmandade em 2002.<sup>321</sup>

Sobre seu pertencimento raça/cor, Doidão foi categórico: “Não sou negro nem branco, sou pardo. A minha pele é avermelhada. Na família tem tipos que lembram índio. Em Cachoeira, o negro predomina”.<sup>322</sup> Tem plena consciência da importância da cultura de matriz africana para Cachoeira. Sobre arte, ele disse que: “Logo que veio a descoberta do trabalho com raízes, logo, chamou para o afro. Talvez porque tenhamos nascido no contexto”.<sup>323</sup>

<sup>317</sup> A tartaruga tornou-se imagem simbólica da localidade, principal lugar de desova das tartarugas marinhas no Brasil e uma das sedes do Projeto Tamar, voltado para a conservação de espécies ameaçadas de extinção.

<sup>318</sup> SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

<sup>319</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.

<sup>320</sup> PINTO, Anderson. Depoimento oral, 22 jan. 2014.

<sup>321</sup> A Igreja Católica Apostólica Brasileira em Cachoeira mantém o culto em latim como era antes na Igreja Católica Apostólica Romana e segue um calendário de culto aos santos diferente do da Igreja Católica Romana.

<sup>322</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

<sup>323</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.



Doidão investiu na organização de suas próprias exposições individuais, o que contribuiu para seu reconhecimento artístico. Expôs em Salvador<sup>324</sup>, Cachoeira<sup>325</sup>, Itabuna<sup>326</sup>, Camaçari<sup>327</sup> e na Praia do Forte<sup>328</sup>. Também realizou individuais no Rio de Janeiro, na Galeria Painel (1973) e nas Docas (exposição patrocinada pela Petrobras) (1987); em Recife, na Galeria Nega Fulô (1977); em Belo Horizonte, na Galeria Kid Cabeleira (1981); em Belo Horizonte, no Hotel Itacimirim (1994); e, em São Paulo, na Pousada Pedra Grande (1997), na cidade de Atibaia.

Doidão participou da “Exposition Internationale d’Art” (1985), no Musée de l’Homme, em Paris. Teve trabalhos expostos na Pré-Bienal de Cultura e Arte Negra (1986), no Museu Afro-Brasileiro (MAFRO-UFBA); na I Bienal de Arte Negra, no MAB (1987); e na II Bienal de Cultura e Arte Negra (1992), realizada em Salvador, com extensão em Cachoeira.

Em matéria de jornal da época<sup>329</sup>, segundo seus organizadores, a I Bienal de Cultura e Arte Negra abrangia seminário sobre os rumos e um balanço da produção artística negra brasileira, associada ao povo, além de ter como objetivo abrir espaço para novos artistas. Notamos que esta e outras exposições, que categorizam os objetos como “arte negra”, se integram a eventos em que há debates sobre a questão do negro na sociedade brasileira. Segundo matéria de jornal veiculada sobre a I Bienal de Cultura e Arte Negra: “[...] é uma proposta ambiciosa que pretende polemizar e estimular a conscientização dos artistas e da própria comunidade para a realidade sócio-cultural em que o negro está inserido”<sup>330</sup>.

Além de ter tomado parte em coletivas em Cachoeira, Ilhéus, Porto Seguro e Salvador, Doidão também teve trabalhos expostos nas primeiras Bienais do Recôncavo (1991, 1993, 1996 e 1998), promovidas pela Fundação Dannemann, e tem trabalhos espalhados em diversos países.

Depois de organizada a Associação de Artistas Plásticos e Animadores Culturais de Cachoeira, que contou com a disposição de Raimundo Cerqueira para mobilizar os artistas locais, Doidão foi escolhido para ser seu presidente em 1987, assim como foi eleito

<sup>324</sup> No *foyer* do Teatro Vila Velha (1968) e do Teatro Castro Alves (1974), no Instituto Mauá (1976), na Tereza Galeria de Arte (1977), na Ordem Terceira do Carmo (1978), na Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU) e no Museu da Cidade (1979).

<sup>325</sup> Na Galeria SPHAN-Pró-Memória (1981), na Chácara Vila do Alecrim (1988), na Galeria do IPAC (1991), na Pousada do Convento do Carmo (1992) e na Câmara de Vereadores (1997).

<sup>326</sup> Na Câmara Municipal (1987).

<sup>327</sup> No Hotel Canto do Mar (1989).

<sup>328</sup> No Salão de Exposições da Fundação Bahia (1990) e no Hotel Praia do Forte (1996).

<sup>329</sup> I BIENAL de Cultura e Arte Negra. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 30 set. 1987. Variedades, p. 2.

<sup>330</sup> *Loc. cit.*

novamente em 2007, o que demonstra seu interesse pela organização do segmento artístico na cidade de Cachoeira em diferentes momentos.

É importante situar que a Associação de Artistas e Animadores Culturais de Cachoeira foi, formalmente, fundada em 15 de maio de 1987, na semana do dia 13 de maio, data da Abolição da Escravatura. Nessa ocasião, houve uma programação com seminários e exposições de arte como forma de protesto contra a desigualdade racial ainda vigente no Brasil. Em vez de se render homenagem à Princesa Isabel, que assinou a Lei Áurea, seus participantes prestaram homenagem às irmãs da Boa Morte de Cachoeira, que, no século XIX, foram responsáveis pela alforria de muitos escravos. Vários espaços foram ocupados com exposições: área do Convento do Carmo, sala do SPHAN e a Praça d'Aclamação. Aconteceu, nessa ocasião, o seminário "Libertação, mito, qual a realidade?", com a participação de sociólogos, historiadores, entre outros, assim como de representantes de entidades da cultura negra<sup>331</sup>, vindos de Salvador. A programação abrangeu também música e dança, envolvendo grupos culturais da cidade.<sup>332</sup>

Em outros momentos, a AAACC fez parcerias e organizou eventos importantes que colocavam o negro como sujeito do debate. Esses eventos foram coordenados por amigos de Doidão, que ocuparam a gestão da AAACC. Em 1994 e 1996, Ivan de Oliveira, com apoio da UFBA, organizou as Bienais de Arte Negra (BIENAN) e, na gestão de Davi Casaes Rodrigues, foram realizados os Seminários da Consciência Negra.

Em 2011, Doidão foi eleito representante da categoria Artesanato no Conselho Municipal de Cultura; atua como radialista, profissão que exerceu alguns anos quando morou em Salvador e retomou há cerca de um ano na cidade de Cachoeira. Tem vontade de desenvolver o projeto para a fundação de mercado de arte que venha a contribuir para a melhoria das condições de comercialização dos trabalhos dos artistas da cidade.

---

<sup>331</sup> Esse evento foi apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado. Participaram o sociólogo Manoel Almeida; o historiador João José Reis; João Jorge, representando o Movimento Cultural e Bloco Afro-Olodum; e Zulu, da Fundação Cultural do Estado.

<sup>332</sup> LIBERTAÇÃO, mito, qual a realidade? (Em questão a posição do negro). *Correio da Bahia*. Salvador, 13 mai. 1987, 2<sup>o</sup> Caderno, p. 1.

#### 4.1.3.3 Dory

Lourival Cardoso de Araújo (Figura 47) nasceu em Cachoeira em 28 de janeiro de 1949 e faleceu na mesma cidade no dia no dia 1º de novembro de 2008<sup>333</sup>. Conhecido como Dori ou Dory (Figuras 48), começou a esculpir já adulto em Salvador, orientado por seu irmão Doidão. Mantinha, nos anos 1970, um bar na Ladeira da Montanha, em Salvador, vivendo uma vida considerada extravagante<sup>334</sup>, até que foi convencido pelo irmão Doidão a voltar para Cachoeira, onde cada um montaria seu próprio ateliê<sup>335</sup>.

Figura 47 – Lourival Cardoso de Araújo (Dori ou Dory) segura a escultura Escravo, na porta de seu ateliê na Praça Teixeira de Freitas, Cachoeira, BA, 2008.



Foto: Autora

Figura 48 – Assinatura de Dory (Lourival Cardoso de Araújo) no verso do relevo de madeira Baiana. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Como seu irmão Doidão, Dory lembrava-se que ia ver festas de candomblé ainda garoto: “Eu ia muito a candomblé quando era pequeno, ia sozinho, às mães de santo

<sup>333</sup> CARTEIRA DE IDENTIDADE 03570659-72 (SSP – BA) de Lourival Cardoso de Araújo. SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

<sup>334</sup> SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

<sup>335</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013; SANTOS, Bernadete Moreira. Depoimento oral, 5 jul. 2012.

Baratinha, Filhinha”.<sup>336</sup> Acompanhavam uma tia que frequenta terreiros. Esses contatos contribuíram para que imagens fossem guardadas na memória desses escultores, que conviveram também com imagens da arte católica. Dory recebia encomendas de gamelas, Exus e outros orixás, mas a sua preferência era esculpir imagens católicas.

Talvez tenha sido dos escultores da sua família o mais fiel ao procedimento de trabalho aproveitando galhos e raízes. Uma das características de seu trabalho é o rosto oval da figura humana. Seus temas prediletos eram representações de Cristo e escravos, o que percebíamos no prazer que tinha em mostrar tais figuras. Ele fazia relevos com figuras de capoeiristas e baianas, temas pouco vistos na produção de seus parentes. Também esculpiu as irmãs da Boa Morte, o Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora Aparecida, entre outras imagens.

Em Cachoeira, Lourival conheceu Bernadete Moreira dos Santos (1959), filha de uma costureira e um ferroviário da Leste, formada no ensino médio de Contabilidade. Com ela viveu maritalmente, casando-se depois de ter tido dois filhos e uma filha. Como Lourival estudou pouquíssimo e a sua esposa era instrutora do Mobral, era ela quem lidava com dinheiro, cheque e pagamentos, enquanto ele ia para o ateliê.

Dory participou de eventos em Cachoeira: Exposição pela ocasião do dia 13 de Maio, na Galeria do IPAC (1984); exposição “Homenagem a Tamba” (1987), no SPHAN; II Bienal de Cultura e Arte Negra com extensão em mostra na Galeria do IPAC (1992); “Cachoeira na Ótica dos Artistas Plásticos Cachoeiranos” (2002), na Câmara Municipal; Coletiva, na Galeria do IPAC (2005). Também expôs na I Bienal do Recôncavo (1991), na Fundação Dannemann, em São Félix. Em Salvador, participou da “Exposição *In Memoriam* do Escultor Boaventura da Silva Filho – o ‘Louco’”, no Museu Afro-Brasileiro (1993). Ele expôs ainda na “Coletiva Itinerante O Pelourinho! Popular Art from the historic heart of Brazil” (1997/1998), que circulou entre Salvador (Bahia), Milwaukee (Wisconsin) e Detroit (Michigan).

Dory vendeu muitos trabalhos, mas atravessou problemas financeiros que lhe fizeram vender suas esculturas por valores abaixo dos valores do mercado local. Segundo sua família, ele era muito displicente em relação à sua saúde. Faleceu aos 59 anos de idade, mas seu ateliê continuou aberto e passou a ser utilizado para a venda de esculturas, objetos e pinturas de vários escultores da família e outros artistas, sendo conduzido por seus filhos e pela viúva. Em 2012, Dory expôs postumamente na mostra “Escultores de Cachoeira”, no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia.

---

<sup>336</sup> ARAÚJO, Lourival Cardoso de. Depoimento oral, 13 jun. 2008.

#### 4.1.4 Outros Seguidores

##### 4.1.4.1 Fory

Carlos Alberto Dias do Nascimento (Figuras 49 e 50) nasceu na cidade de Cachoeira em 10 de julho de 1959. Seu pai, Alberto Dias do Nascimento, lutou na II Guerra Mundial e costumava dizer que filho seu nunca usaria farda. Moravam na Rua Ana Nery e, aos 9 anos de idade, Carlos Alberto começou a frequentar uma “tenda” de carpintaria no Solar da Sapucaia, defronte de casa. Como muitos garotos, ajudava na limpeza, pegava madeira e ferramentas, além de observar e fazer miniaturas de móveis e desenhos nas horas livres. Segundo ele:

Naquele período dos anos 60, início dos anos 70, nas famílias muito numerosas, os pais sempre pegavam os filhos e davam ocupação: uma parte da manhã, você vai para a escola; outra parte, você vai aprender a fazer alguma coisa e cuidar de alguma coisa. Aí, um irmão vai para oficina, o outro vai para atrás de um balcão, vai ajudar na caixa de venda, cada um vai tomar uma atividade para não ficarem dez filhos dentro de casa aprontando, fazendo bagunça e eu fui para a Matriz do outro lado da minha casa e comecei a desenvolver uma forma de escultura [...] <sup>337</sup>

Foi nesse lugar que Carlos Alberto começou a talhar cabeças e máscaras em miniatura. Nessa época, pediu a seu pai, que era amigo de Louco (a quem chamava de “Ventura”), para abrir uma exceção e aceitá-lo como ajudante na barbearia, que frequentou durante um período, observando Louco e Maluco esculpir. Para ele, o primeiro foi decisivo em sua trajetória: “Na arte, recebi influências do Louco, que foi meu mestre. Foi a partir do contato com o Louco que comecei a me desenvolver como escultor” <sup>338</sup>.

Começou a comercializar as suas peças aos 15 anos de idade, adotando o nome artístico Fori ou Fory (Figura 51), apelido que recebera, uma redução do nome do lutador italiano Forforifa. Estudou até o ensino médio e tomou um curso de guia de turismo, atividade que exerce esporadicamente, recebendo grupos que visitam Cachoeira. Casou-se com Alzira Costa, jornalista, com quem tem um filho <sup>339</sup>, que não se tornou escultor, hoje, engajado na Aeronáutica.

Nos anos 1970, a presença do gravador Hansen Bahia, das artistas plásticas Ilse Hansen, Noelice Costa Pinto e de outros artistas em Cachoeira lhe serviu de estímulo, assim como os festivais de inverno organizados, os cursos de gravura, pintura e desenho que

<sup>337</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 8 nov. 2011.

<sup>338</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 22 abr. 2008.

<sup>339</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias do. Depoimento oral, 22 abr. 2008.

aconteceram, criando um ambiente estimulante de trocas entre os jovens. Teve nessa época oportunidade para fazer xilogravura e cerâmica.

Figura 50 – Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory) em seu ateliê na Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA, em 2012.

Figura 49 – Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory) nos anos 1980.



Fonte: Fotografia do acervo do escultor.



Foto: Autora

Figura 51 – Assinatura de Fory (Carlos Alberto Dias do Nascimento) na escultura Figura Feminina. h = 0,51 m. Coleção particular, Salvador, BA, em 2013.



Foto: Autora

Carlos Alberto se considera “negro” e assinala que não pode deixar de reconhecer que tem ascendência indígena, contudo, seu trabalho evidencia a necessidade de afirmar a identidade do negro na sociedade brasileira. O seu interesse pelo candomblé não está apenas no sentido estético de seus rituais. Depois de adulto passou a frequentar, de forma sistemática, o terreiro da nação queto Yîê Oyó Mecê Alaketu Axé Ogum, na cidade de Governador Mangabeira, fundado pelo babalorixá Leopoldo Silvério da Rocha.

As representações de Fory não se restringem apenas a temas da religiosidade, esculpe outros temas. Na escultura *Rastafari* (1983) (Figura 52), homenageou Bob Marley

(falecido em 1981), cuja música influenciou jovens cantores de *reggae* da cidade de Cachoeira, que denunciavam o sofrimento vivido pelo negro. Em 1985, a Loteria Federal colocou em circulação um bilhete de aposta com uma imagem dessa escultura, sem citar o autor nem pedir concessão de direito autoral, imagem que tinha sido concedida para publicação em livro da Funarte, que provavelmente doou a fotografia de seu trabalho à Caixa Econômica Federal<sup>340</sup>.

Figura 52 – NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). **Rastafari**. 1983. Escultura de madeira, pregos, búzios e outros materiais. h = 1,20 m.



Fonte: ARTISTAS de Cachoeira expõem hoje na Galeria do Ferrão. *Correio da Bahia*, Salvador, 3 abr. 1986. 2º Caderno, p. 5.

Fory considera que a contestação judicial pela violação de seus direitos pode ter contribuído para uma mudança de atitude, por parte de órgãos públicos, em relação à apropriação de imagens produzidas por autores autodidatas.<sup>341</sup> Independentemente desse acontecimento, essa escultura do ponto de vista da sua plasticidade é impactante. Exposta em mostras, despertava intensamente a curiosidade de visitantes nacionais e estrangeiros.

A abertura do Ateliê de Fory na Rua 13 de Maio foi noticiada no jornal *A Tarde*, de 14 de agosto de 1987, que mencionou ainda os eventos dos quais Fory já havia participado e acrescentou que ele: “Usa sempre motivos afros em seus trabalhos, como a forma e símbolos

<sup>340</sup> A ESCULTURA e a arte de Fory. *Correio da Bahia*, Salvador, 4 set. 1985. 2º Caderno, p. 8.

TALENTO, Biagio. Escultor processa Funarte e Caixa. *Jornal da Bahia*, 25 mai. 1985. (Tivemos acesso a recorte de jornal desta matéria cedido por dois artistas e em biblioteca, mas não conseguimos localizar este exemplar nos arquivos públicos.)

<sup>341</sup> Conversa com Carlos Alberto Dias do Nascimento. Cachoeira, 10 mai. 2013.

dos Orixás, suas danças e costumes”.<sup>342</sup> No ano seguinte, a *Tribuna da Bahia* publicou uma matéria sobre uma exposição sua e o lançamento, em seu ateliê, do livro *A Boa Morte em Cachoeira*, de autoria de seu irmão Luís Cláudio Dias do Nascimento.<sup>343</sup> Fory participou, em 1986, da III Conferência Mundial dos Orixás, Tradição e Cultura, em Nova York, que reuniu representantes do mundo Atlântico Negro (Caribe, Brasil, EUA e países da África), o que foi muito significativo para ele pela troca de experiências, em outro ambiente, com representantes da cultura de lugares da diáspora. A exposição de arte aconteceu no Aaron Davis Hall (Universidade no Halley) e o nome de Fory foi destacado na mídia americana. Na mesma ocasião, ele proferiu uma conferência sobre o tema orixás, no Caribe Cultural Centre.<sup>344</sup>

Participou da Pré-Bienal de Cultura Afro (1984/1985), no MAFRO – UFBA; da I Bienal de Cultura Afro (1987), no MAB (promovida pelo Núcleo Cultural Afro-Brasileiro); da exposição em “Homenagem a Tamba” (1987), no SPHAN, em Cachoeira; e da mostra individual “Omo-Ebora” (1988), em seu ateliê em Cachoeira e no Hotel Villegaignon em Morro de São Paulo; da II Bienal de Cultura e Arte Negra (1992), realizada em Salvador com extensão em Cachoeira.

A mostra intitulada “Omo-Ebora” foi noticiada pelos jornais de Salvador. Em iorubá, “omo” quer dizer criança, filho<sup>345</sup>. De acordo com Juana Elbein dos Santos, no sistema religioso nagô, os eboras constituem entidades sobrenaturais encabeçadas por Odudua, detentoras do poder feminino, enquanto os orixás-funfun (do branco), encabeçados por Orixalá ou Obatalá, detêm o poder masculino. Exu pode estar agregado a uma ou outra categoria.<sup>346</sup> Segundo reportagem sobre essa exposição de Fory, havia esculturas com variações de Exu, com a intenção de desmistificar interpretações negativas sobre esse orixá, que é responsável pela dinâmica que existe em tudo.<sup>347</sup> Todos os poderes e as qualidades dos orixás só são colocados em prática pela atuação de Exu.<sup>348</sup>

Outros eventos, além dos citados, fazem parte de sua trajetória: mostra “Cachoeira e seus Artistas” (1986), no Solar do Ferrão (Salvador); Coletiva na Sede do SPHAN em Cachoeira (13 de maio de 1987); Bienais do Recôncavo (1991 e 2006/2007), na Fundação Dannemann (São Félix); I Semana de Arte e Cultura (1991), na Galeria do IPAC (Salvador); Exposição Coletiva de Artistas Regionais (2000), na Galeria do SEBRAE (Salvador);

<sup>342</sup> CACHOEIRA. *A Tarde*, Salvador, 14 ago. 1985. Municípios, p. 2.

<sup>343</sup> ESCRITOR lança livro hoje. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 12 ago. 1988. Municípios, p. 8.

<sup>344</sup> NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias (Fory). Depoimento oral, 22 abr. 2008.

<sup>345</sup> NAPOLEÃO, Eduardo. *Vocabulário yorùbá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 77 e 174.

<sup>346</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1976, p.72-75.

<sup>347</sup> ESCRITOR lança livro hoje. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 12 ago. 1988. Municípios, p. 8.

<sup>348</sup> LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUFBA; Pallas, 2011.



“Cachoeira na Ótica dos Artistas Plásticos Cachoeiranos” (2002), na Câmara Municipal (Cachoeira); “Cidade Histórica, uma Cachoeira de Emoções” (2012), no Instituto Mauá (Salvador); e “Escultores de Cachoeira: Arte em Madeira” (2012), no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia (Cachoeira).

Fory tem esculturas espalhadas pela América do Norte e Europa, geralmente, adquiridas por colecionadores em sua cidade e em Morro de São Paulo, onde expõe trabalhos em galerias de arte e artesanato; além disso, já fez remessas de esculturas para o exterior.

#### 4.1.4.2 *Mimo Escultor*

Almir Oliveira da Cruz (Figura 53) nasceu em 12 de janeiro de 1967, começou a trabalhar motivado pela escultura que era feita por Louco e parentes. Ele morava no bairro da Pitanga e passava diariamente próximo ao Ateliê do Louco. A sua mãe era lavadeira e servente no Hospital da Santa Casa de Misericórdia e seu pai, pedreiro. A este, ele ajudava e por ele foi iniciado na profissão de pedreiro. Construir exige bastante da percepção visual no espaço tridimensional. Segundo Almir: “O trabalho de pedreiro requer desenho, faixa, olhar se está certinho, no nível”.<sup>349</sup>

Sobre a sua iniciação como escultor, revelou: “Minha aprendizagem foi pela força de vontade. Aprendi olhando, depois, lixando. Frequentei o Ateliê do Dory, vi Doidão, Louco Velho e Roque trabalhar. Roque é da faixa do Louco, fazia todo tipo de santo e não gostava que se olhasse. Era mais clássico que Louco”.<sup>350</sup> De todos os nomes citados, ele considera Dory seu “mestre”, guardando muita gratidão por ter tido a oportunidade de trabalhar com ele até se tornar independente em 1998, quando conseguiu alugar um espaço.<sup>351</sup> Quando não há movimento de vendas no ateliê, em geral, na baixa estação, ele busca atividades alternativas, entre elas, faz serviço de pedreiro.

---

<sup>349</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 30 abr. 2008.

<sup>350</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 30 abr. 2008.

<sup>351</sup> CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Mimo. Disponível em: <<http://www.convida.org/mimo.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

Figura 53 – Almir Oliveira Cruz (Mimo) trabalhando na porta de seu ateliê na Rua do Porto, Cachoeira, BA, 2013.



Foto: Autora

Figura 54 – Esculturas de madeira de Mimo. Ateliê do Mimo, na esquina da Rua d’Ajuda com a Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Sobre seu pertencimento racial, respondeu: “Eu sou negro, mas devo ter descendentes indígenas”.<sup>352</sup> A sua resposta como a da maioria dos sujeitos deste trabalho concede à ascendência africana um lugar de destaque, não deixa esquecida a ascendência indígena, mas não faz referência à branca.

Em seu ateliê, Mimo conserva pequenas esculturas de barro representando Exu Boca de Fogo, da autoria de Flor do Barro, neto de Armando e sobrinho-neto de Tamba Xavier (Figura 54), o que indica que tem fé nos orixás. Conforme Mimo:

Sempre ia ao batuque no Monte, ia a vários outros, Caquende, Viradouro. Recebi encomendas dos candomblés de amuletos de orixá, pilões e carrancas. Também esculpi santos católicos por conta própria e sob encomenda, algumas para candomblé: Santa Bárbara, Santo Antônio. [...] A minha concepção é de que primeiro Deus, depois os orixás. Sou espiritualista.<sup>353</sup>

Portanto Mimo revelou acreditar em um deus supremo e nas divindades africanas, além de ter convicção da existência de espíritos. Em suas esculturas, são comuns orixás e orixás protegidos por escravos, o que identificamos como uma influência dos princípios da

<sup>352</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 16 out. 2013.

<sup>353</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 30 abr. 2008.

umbanda. Outro tema recorrente são as máscaras (Figura 55), que desenvolveu mais que os outros escultores da cidade. Seu objetivo é trazer expressões de sentimento. Na visão atual de Mimo sobre arte, estas são imagens da sua cultura e expressões do sentimento humano.

No início assinava Almir, mas adotou o nome artístico Mimo Escultor ou simplesmente Mimo (Figura 56), para não ser confundido com Almir Ferreira Neto (Maluco Filho).

Figura 55 – CRUZ, A. O. (Mimo). **Máscara**. Relevo de jaqueira. h = 0,43 m. Coleção particular, Salvador, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 56 – Assinatura de Mimo (Almir Oliveira Cruz) no verso da Máscara (Figura 55).



Foto: Autora

As imagens de África que circulam na mídia (televisão, jornais e revistas) também influem sobre a imaginação do escultor, todavia, não se fixa a uma imagem única. O artista utiliza o espelho para observar detalhes do corpo humano, sem cair no naturalismo.

Ao falar de escultura, Mimo manifestou a sua concepção de cultura, que abrange a escultura de madeira.

Hoje em dia se procura resgatar essa cultura, que é uma cultura viva e se transmite para a madeira através da nossa perspectiva de trabalho. Transfere-se isso que é uma coisa do passado, não é uma coisa do presente. Mas a gente quer tornar vivo isso, para essa raiz, essa cultura nunca morrer, sempre viva na mente, no coração da gente e dos consumidores.<sup>354</sup>

<sup>354</sup> CRUZ, Almir Oliveira, Depoimento oral, 8 nov. 2011.

A sua fala sobre o tempo – passado, presente e futuro – remete-nos aos argumentos trazidos pelo discurso de preservação do patrimônio cultural, nas últimas décadas, que propõe que as comunidades reconstruam a sua memória, a fim de firmar a sua identidade. A intenção do escultor de “não deixar a cultura morrer” foi também verbalizada por Celestino, João e Doidão em várias ocasiões e está registrada em filme<sup>355</sup>. Eles se sentem responsáveis por dar vida ao passado e esse é um estímulo bastante forte para Mimo.

Em Cachoeira, Mimo integrou a Exposição Coletiva (1984), na Galeria do IPAC; “Cachoeira na Ótica dos Artistas Plásticos Cachoeiranos” (2002), na Câmara Municipal; Coletiva Roque Assis e Mimo (2005), na Galeria do SPHAN/Pró-Memória, na Galeria do IPAC e na Sede da Irmandade da Boa Morte; e a mostra “Escultores de Cachoeira: Arte em Madeira” (2012), no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia. Em São Félix, teve trabalhos na Exposição do Centenário de Emancipação Política da Cidade, na Casa de Cultura Américo Simas. Em Salvador, participou da exposição “Mimo e J. Gonçalves” (1986), no MAFRO – CEAO; “Cachoeira e seus Artistas” (1986), na Galeria Solar do Ferrão; “Exposição *In Memoriam* do Escultor Boaventura da Silva Filho – o ‘Louco’” (1993), no Museu Afro-Brasileiro; Exposição Coletiva de Artistas Regionais (2000), na Galeria do SEBRAE.

Como outros escultores citados, tomou parte na “Exposição Coletiva Itinerante O Pelourinho! Popular Art from the historic heart of Brazil” (1997/1998) em Salvador, Milwaukee (Wisconsin) e Detroit (Michigan).

Os trabalhos do escultor tiveram grande aceitação nas últimas Bienais do Recôncavo, em São Félix, participando das versões de 1991, 2006/2007, 2009, 2010/2011, 2012/2013. Esse evento buscou ao longo de mais de uma década dar prioridade à linguagem da arte dita contemporânea. Mimo é, então, um dos exemplos de artista que possuem trabalhos expostos ao lado de peças da arte dita contemporânea brasileira, que tem valorizado muito os processos artísticos.

#### 4.2 ESCULTORES DA TERCEIRA GERAÇÃO

Três netos de Louco têm produção escultórica: Fábio e Wallace Araújo Silva, filhos de Mário; e Leonardo, filho de João. Com o primeiro não conseguimos tomar depoimento, apesar dos vários encontros marcados. Ele se dedica, atualmente, à construção civil em

---

<sup>355</sup> ESCULPINDO FEITO LOUCO: orixás de madeira de Cachoeira. DVD, 2013.

cidades próximas a Cachoeira. Os dois filhos de Mimo, pré-adolescentes, frequentam seu ateliê e, às vezes, fazem pequenas esculturas.

Apesar das mudanças em relação à participação feminina no mundo do trabalho no século XX, possibilitando que mais mulheres trabalhem fora do lar, certas atividades ainda são identificadas como destinadas aos homens, entre elas, a escultura de grande formato.

Na terceira geração de seguidores de Louco e Maluco, ainda não surgiu nenhuma mulher escultora, contudo, Itana Araújo (3 de julho de 1988 – 23 de dezembro de 2012) (Figura 57), filha de Doidão e Magali, tinha algum interesse pela arte e chegou a pintar painéis abstratos para decorar o antigo Bar Cabana do Pai Thomaz. (Figura 58) Quando da segunda gestão de seu pai na presidência da AAACC, ela era responsável pelo espaço de exposições.

Figura 57 - Itana Araújo.



Fonte: Acervo da família

Figuras 58 – Painel pintado por Itana e seu pai (Doidão) no Bar Cabana Doidão Bahia, antes Cabana do Pai Thomaz. Cachoeira, BA, em 2009.



Foto: Autora

Apesar de Doidão não ter tido filhos como seguidores, sobrinhos e outros jovens trabalham em seu ateliê.

#### 4.2.1 Téo Neto do Louco

Wallace Araújo Silva (Figura 59), filho de Mário Gama da Silva e Berenice Percília Araújo, nasceu em Cachoeira em 17 de agosto de 1988. cursou até o ensino fundamental e é escultor. Produz sistematicamente, dividindo seu tempo entre a escultura e o trabalho como funcionário da Fábrica Mastruto (Capoeiruçu – Cachoeira), especializada no tratamento de couro.

Wallace começou a esculpir aos 8 anos de idade e assina Tel ou Téo Neto do Louco (Figura 60). A arte é encarada por Téo – assim como por seus ascendentes – como trabalho e ele também aceita encomendas de esculturas. O artista revelou: “Gosto de labutar com essa arte!”<sup>356</sup>.

Figura 59 – Wallace Araújo Silva (Tel ou Téo Neto do Louco) no Ateliê do Doidão, no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 60 – Assinatura de Tel Neto do Louco (Wallace Araújo Silva) na escultura Índio. 2010. h = 0,46 m. Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Téo seguiu os passos dados por seu avô e seu pai, experimentando entalhar na “casca da cajá”, depois em raízes, passando a outros suportes de madeira. A sua capacidade de produção é grande. Ele comentou, em 2013, que antes de trabalhar na fábrica fazia, por mês, cerca de 20 trabalhos de 70 cm a 80 cm ou um pouco maiores.<sup>357</sup> (Figuras 61 e 62).

<sup>356</sup> SILVA, Wallace Araújo. Depoimento oral, 5 mai. 2010.

<sup>357</sup> SILVA, Wallace Araújo. Depoimento oral, 21 jun. 2013.

Figura 61 – SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). **São Francisco**. h = aprox.. 0,75 m. Escultura de jaqueira exposta no Centro Cultural Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 62– SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). **Índio**. h = 0,62 m. Escultura de jaqueira exposta no Centro Cultural Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Sobre os temas explorados, depende da época: “Eu trabalho muito mais com orixás; faço algumas carrancas. Tem época mesmo de Boa Morte, faço mesmo muita Boa Morte. Gosto de trabalhar mesmo, fazer muito índio e preto-velho”.<sup>358</sup>

Quando o visitamos, em 2013, estava empenhado em esculpir imagens de santos católicos que, segundo ele, são procuradas por pessoas do sul do Brasil. Essa variedade de temas afro-brasileiros continua a acontecer e há uma relação entre a escolha temática e os temas procurados, mas não existe uma rigidez. Se não há encomendas, segue a sua vontade.

Da mesma maneira que para seu pai e seus tios, para Téo a adoção de uma religião não deve interferir na arte que faz. Curiosa foi a sua resposta quando indagado sobre seu pertencimento étnico-racial (raça/cor): “Normal. Não leva a nada não. Muito tranquilo. Ninguém me discrimina”.<sup>359</sup>

Téo demonstra sentir muito prazer em esculpir e não se aflige com o fato de ter de trabalhar em uma fábrica de couro à noite para garantir um salário mínimo fixo, principalmente, porque já tem família constituída, esposa e filho. Aliás, esta não é a sua primeira experiência em fábrica, visto que passou um período em Goiás, em 2009, trabalhando em uma fábrica de resina e gesso sem ter deixado a escultura de lado.

<sup>358</sup> SILVA, Wallace Araújo. Depoimento oral, 5 mai. 2010.

<sup>359</sup> SILVA, Leonardo da Cruz. Depoimento oral, 10 jan. 2010.

Atualmente, mantém-se firme como escultor, trabalhando em casa e um dia da semana no Ateliê do Doidão, no Alecrim. Apesar de a escultura ser a sua opção profissional e render mais que o trabalho na fábrica, ele não pensa em deixar o emprego fixo, pretende conciliar essas duas atividades.

#### 4.2.2 Léo Neto do Louco

Leonardo da Cruz Silva (Figura 63) nasceu em Cachoeira a 17 de setembro de 1991. Assina Neto do Louco Léo (Figura 64) ou Léo Neto do Louco. É filho de João Gama da Silva e Rosemeire Pimental da Cruz. Criado por sua avó paterna, com quem reside ainda hoje, foi iniciado na escultura ainda criança por seu pai, João Filho do Louco.

Figura 63 – Leonardo da Cruz Silva (Léo Neto do Louco) no Ateliê do Dory, em 2012.



Foto: Autora

Figura 64 – Assinatura de Leonardo da Cruz Silva (Neto do Louco Léo) na escultura Nanã. h = 0,56 m. Coleção particular, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Como seu pai e seus tios, Leonardo aprendeu a dar acabamento em esculturas ainda garoto: “Eu aprendi, comecei a lixar mais com meu pai, aos 8 anos de idade, a lixar as peças dele. Tinha vontade de aprender. Foi aí que eu comecei a fazer uns rostos, fazia uns quadrinhos. Fui aprendendo e até hoje estou nessa aí”<sup>360</sup>. Tanto usa madeiras retas quanto sinuosas para trabalhar. Orixás (Figura 65), a Santa Ceia, irmãs da Boa Morte e totens são os

<sup>360</sup> SILVA, Leonardo da Cruz. Depoimento oral, 10 jan. 2010.



temas que Léo mais gosta de esculpir. Não se considera adepto de nenhuma religião, como afirmou: “Eu gosto de tudo. Eu gosto de casas de candomblé. Já visitei a de D. Cleusa e na Lagoa [Encantada]”<sup>361</sup>.

Figura 65 – SILVA, L. C. S. (Léo Neto do Louco). **Omolu, Oxum e Iansã**.  
Esculturas de jaqueira: à esquerda, h = 0,75 m;  
no meio, h = 0,58 m, à direita, h = 0,59 m.  
Expostas no Ateliê do Dory, Cachoeira, BA,  
2008.



Foto: Autora

A mesma resposta dada por Téo em relação a seu pertencimento étnico-racial foi dada por Leonardo: “Normal”<sup>362</sup>. Em sua resposta, não deixa claro se entende que não é discriminado pela raça ou pela cor, que é aceito socialmente, ou o contrário.

Leonardo cursou parte do ensino médio à noite e esculpia durante o dia; serviu ao Exército (como seu tio Celestino). Levou um período apenas entalhando até que começou a fazer serviços de pedreiro e, antes mesmo de Téo, já estava engajado na indústria de couro em Capoeiruçu. Atualmente esculpe sob encomenda e tem vários trabalhos expostos no Ateliê do Dory, na Praça Teixeira de Freitas, nº 10.

<sup>361</sup> SILVA, Leonardo da Cruz. Depoimento oral, 10 jan. 2010.

<sup>362</sup> Conversa com Leonardo da Cruz. Cachoeira, 5 mai. 2010.

Léo era muito incentivado por seu pai, segundo informou em entrevista que nos concedeu em 2009: “Ele me incentivava a fazer trabalho na arte. Ele aprendeu com meu avô Louco. Até hoje ele está na arte também, não procura outra coisa; ele incentivava a pessoa a trabalhar na arte”.<sup>363</sup>

Mas as dificuldades enfrentadas pelos artistas têm conduzido João a não mais incentivar seus filhos, como revelou em 2011.<sup>364</sup> Essa postura deixa claro que as oscilações no mercado interferem na orientação que os pais dão aos filhos quanto à profissão a seguir. As oportunidades de trabalho que surgem em outros setores, malgrado os salários muito baixos para pessoas com baixa escolaridade, tem sido uma fonte de renda paralela ao trabalho artístico-artesanal.

As peças dos escultores da terceira geração possuem qualidade técnico-formal apreciável, as mudanças situam-se em relação às oscilações na comercialização local. A concorrência com escultores da própria família e a acomodação em relação à busca de novos mercados para os seus trabalhos fazem parte do cotidiano desses jovens.

Não apenas os escultores mais jovens como também os demais têm atravessado dificuldades na última década com as oscilações do fluxo de turistas e mudança de seu perfil. Buscam alternativas paralelas de sobrevivência ou mesmo se afastam da atividade artístico-artesanal. Esse tipo de situação pode se reverter a depender da mobilidade dos jovens e disposição de enfrentar o mercado, cujas regras estão em processo de mudança com a invasão das novas tecnologias e a necessidade de se fazer uso dos meios digitais.

As políticas públicas de cultura, por sua vez, preveem, desde a última década, que os incentivos a projetos culturais sejam obtidos mediante a concorrência a editais, o que não parece ter facilitado a obtenção de recursos no setor das artes plásticas em Cachoeira. Na prática, os escultores não se integraram ainda a esse sistema, preparando-se para elaborar projetos ou contratando profissionais que façam isso por eles. Mas algumas comunidades em Cachoeira demonstram que é possível essa inserção, como exemplo, a Casa do Samba de Dona Dalva e a Casa de Barro, que mediante recursos provindos de editais têm conseguido realizar atividades culturais relevantes.

---

<sup>363</sup> SILVA, Leonardo da Cruz. Depoimento oral, 10 jan. 2010.

<sup>364</sup> SILVA, João Batista das Neves Gama da. Depoimento oral, 4 out. 2011.

## 5 DIMENSÃO SIMBÓLICO-ECONÔMICA E CATEGORIAS ANALÍTICAS DA PRODUÇÃO

### 5.1 TÉCNICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS

O processo de produção da cultura material em qualquer sociedade compreende as dimensões culturais e econômicas, que são vistas como indissociáveis. Para que a materialidade da cultura seja configurada é preciso que seja concebida.<sup>365</sup> Ao falar de cultura material, arte e artesanato, levamos em conta a matéria-prima, processos técnicos, forma e função de sua invenção.

As peças que estudamos, além de comunicar algo, evidenciam uma intencionalidade estética e quando são adquiridas passam a ser objeto de fruição por seus atributos estéticos e conteúdo simbólico, ou passam a assumir funções religiosas, pesando seu caráter simbólico-funcional. Nas diversas culturas, a maioria dos objetos aliam funcionalidade, sentido e estética.

A madeira é um dos materiais utilizados desde os primórdios na confecção de utensílios indispensáveis à sobrevivência humana. Produto renovável, infelizmente, a sua exploração de forma inadequada levou ao escasseamento de diversas espécies.<sup>366</sup> No Brasil, grande quantidade e variedade de madeira foi destinada à arquitetura, ao fabrico de meios de transporte, de utensílios domésticos, de rodas de fiar e teares, de instrumentos musicais e de imagens religiosas.<sup>367</sup> A madeira é um dos materiais importantes para a confecção de objetos religiosos, como o são também o barro, a pedra e os metais.

Os escultores Louco e Maluco entalharam as suas primeiras peças em casca de cajazeira (*Spondias mombin L.*), a que seus descendentes se referem como “casca da cajá”. Passaram a esculpir em galhos, raízes, assim como em pedaços de madeira provenientes de construções em ruínas descartados ou vendidos pelos proprietários de imóveis antigos. Isso foi muito comum em Cachoeira, sobretudo nos anos 1970 e 1980, quando muitos imóveis sofreram intervenções, tendo de se substituir elementos arquitetônicos de madeira, que podiam ser úteis para a execução de trabalhos artísticos. Também obtinham madeira natural na própria região. Tanto a prática de reutilização da madeira quanto o uso da madeira encontrada na natureza se mantêm, além da obtenção de sobras de madeira em serrarias.

---

<sup>365</sup> CANCLINI, Néstor García, 1983, p. 31.

<sup>366</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, p. 29-30.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 11.

Às vezes, aproveitam cabaça (*Lagenaria vulgaris Ser*)<sup>368</sup> (Figura 66) ou taco de madeira (assoalho) (Figura 67) para entalhar.

Figura 66 – SILVA, C. G. (Louco Filho). Cabaça decorada, assinada e datada 4.5.2006.h = 0,40 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 67 – SILVA, C. G. (Louco Filho). Relevos em tacos de madeira. 0,21 X 0,07X0,02 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Muitas pessoas, inclusive escultores da região, chamam de “madeira morta” a cortes desse material, passíveis de reaproveitamento. Contudo, este termo serve para designar a madeira que tem selo de certificação, prova de que se origina de área de bom manejo florestal. A certificação é emitida por uma certificadora (sem fins lucrativos) creditada pelo *Forest Stewardship Council* (FSC), no Brasil, Conselho Brasileiro de Manejo Florestal.<sup>369</sup> Deve seguir critérios prescritos pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), integrada ao Sistema Brasileiro de Avaliação da Conformidade e ao Instituto Nacional de Metrologia, Qualidade e Tecnologia (Inmetro).

É considerada madeira legalizada aquela que é extraída de acordo com as exigências do governo, que leva em conta aspectos ambientais, sociais e econômicos na atividade realizada nas áreas de floresta. Poderá ser comercializada mediante uma licença ambiental ou atendimento à legislação de exploração.

<sup>368</sup> Fruto natural, de origem vegetal, com bulbos de tamanhos e formas variadas: redonda, oval ou comprida, em formato de garrafa ou moringa, esférica etc.

<sup>369</sup> FOREST STEWARDSHIP COUNCIL. Certificação. Disponível em: <<http://br.fsc.org/certificacao.177.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

Esse sistema de certificação de madeira tornou-se importante no Brasil apenas nos anos 1990 e ainda hoje parte da madeira empregada não chega a ser certificada, mas, quando se trata de produtos de exportação, esse controle é maior.

Os escultores do Recôncavo utilizam madeiras de diversas tonalidades (Figura 68). Preferem o jacarandá, por ser um material resistente e durável, considerado pelos artistas “bonito” e “misterioso”<sup>370</sup> por sua coloração, além de fácil de ser entalhado, mas foi ficando cada vez mais raro e caro. Dessa maneira, uma peça em jacarandá custa o dobro do preço de uma peça idêntica esculpida em jaqueira<sup>371</sup>. Também apreciam o pau-brasil (*Caesalpinia echinata Lam.*). Em seguida, preferem madeiras-de-lei, como maçaranduba, sucupira, pau-d’arco, peroba-rosa, cedro e vinhático. Na região, a jaqueira é abundante e muito utilizada, considerada fácil de ser esculpida, mas não tem a resistência das madeiras-de-lei.

Figura 68 – Esculturas de grandes dimensões sem acabamento final. Ateliê de Doidão, no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Listamos algumas madeiras empregadas na escultura no Quadro 2, cujos diâmetro e altura das árvores dependem da região e do solo onde estão plantadas. Para o entalhe é mais fácil de ser trabalhada a madeira cortada no sentido de seus veios, enquanto a madeira de

<sup>370</sup> Maluco Filho: “Acho um mistério o jacarandá. Além de bonita, é boa de trabalhar [...]”. Depoimento de Maluco Filho. (COIMBRA et al., 1980, p. 134.)

<sup>371</sup> SILVA, Wallace Araújo. Depoimento oral, 5 mai. 2010.

topo, cortada longitudinalmente, é mais dura para se fazer uma escultura ou um relevo. Os critérios de seleção são a durabilidade e a capacidade de responder bem às ferramentas.

Quadro 2 – Madeiras mais empregadas pelos escultores de Cachoeira.

<b>Nome Vulgar</b>	<b>Nome Científico</b>	<b>Cor da Madeira</b>
Angelim	<i>Vatairea heteroptera</i>	Castanho-rosada
Cedro	<i>Cedrella fissilis</i>	Rosa, vermelha, amarela
Jacarandá	<i>Dalbergia-nuigra</i>	Pardo-escuro-violácea, com manchas ou listras pretas
Jaqueira	<i>Artocarpus heterophyllus Lam.</i>	Amarela
Maçaranduba	<i>Manilkara elata</i>	Marrom-avermelhada
Pau-d'arco ou ipê-amarelo	<i>Tabebuia avellanedae</i>	Parda ou acastanhada
Pau-d'arco roxo ou ipê-roxo	<i>Tabebuia serratifolia</i>	Parda a pardo-escuro
Peroba-rosa	<i>Aspidosperma Polyneuron</i>	Rosada, de avermelhada a amarelada
Sucupira	<i>Bowdichiavirgiloides</i>	De parda a acastanhada
Vinhático	<i>Platymenia foliolosa</i>	Amarelo-dourada, amarelo-queimada ou castanho-amarelada

Quadro composto com base em fontes diversas.<sup>372</sup>

Os escultores entrevistados denominam esculturas de vulto inteiro, “peças de chão”, e chamam “peças de parede” aos relevos que são pendurados na parede.<sup>373</sup> As técnicas empregadas são: o corte ou entalhe (Figuras 69) e, muito raramente, a montagem. Caso utilizem a segunda técnica, antes fazem o entalhe das suas partes. Segundo Lody e Souza, o

<sup>372</sup> VAN DEN BERG, Maria Elizabeth. Madeiras do Brasil. In: LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, *passim*.

EMBRAPA. Tabela 2. Listagem das famílias e espécies nativas encontradas na regeneração natural de plantios de pinus do Brasil, separadas por seus respectivos nomes populares.

Disponível em: <[http://www.cnpemembrapa.br/projetos/silvicultura/download/tab2\\_pinus\\_brasil.pdf](http://www.cnpemembrapa.br/projetos/silvicultura/download/tab2_pinus_brasil.pdf)>. Acesso em: 12 jul. 2014.

VAN MAGNANINI, Alceo. Árvores gigantes da terra e as maiores assinaladas no Brasil. São Paulo: Conselho Nacional de Reserva da Biosfera da Mata Atlântica: UNESCO, 2002, *passim*. Disponível em: <[http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno\\_20.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno_20.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2014.

<sup>373</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008.

entalhe “dá à peça formas e características suficientes para que possa assumir representação e uso”<sup>374</sup>.

Figuras 69 – Fase de desbastamento da madeira durante a realização de uma escultura, demonstrada por João Filho do Louco em seu ateliê, na Pitanga, Cachoeira, BA, em 2011.



Fotos: Autora

Para entalhar peças médias e pequenas, utilizam uma bancada, sobre a qual fixam a peça a ser esculpida; fazem uso de instrumentos cortantes com maior segurança: formões<sup>375</sup>, goivas<sup>376</sup>, “caxivis”<sup>377</sup>, enxó<sup>378</sup> (Figuras 70 e 71) e serrote.

Também utilizam furadeira, lixadeira, serra tico-tico, serra circular e torno, que foram sendo incorporados a fim de facilitar o trabalho. Essas ferramentas são de fabricação industrial.

<sup>374</sup> LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e, 1988, p. 40.

<sup>375</sup> Ferramentas constituídas por uma lâmina plana afiada em uma das extremidades, estando a outra embutida em um cabo de madeira.

<sup>376</sup> Ferramentas constituídas por uma lâmina em U afiada em uma das extremidades, estando a outra embutida num cabo de madeira. São usadas para fazer sulcos côncavos.

<sup>377</sup> Ferramentas constituídas de lâmina metálica em forma de V afiada em uma das extremidades, embutida em cabo de madeira. São indispensáveis para a realização dos detalhes nas esculturas de madeira.

<sup>378</sup> Ferramenta parecida com um machado ou com uma plaina; possui uma lâmina curva, utilizada para trabalhar a madeira.

Figura 70 – Modelo de enxó muito usado pelos escultores de Cachoeira.



Fonte: COISAS de madeira. Disponível em: <<https://diegodeassis.wordpress.com/galeria/>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

Figura 71 – Mimo fazendo uso do enxó. Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

O tamanho dos trabalhos varia de centímetros a mais de 3 metros, dispostos vertical ou horizontalmente. A produção de pequenos suvenires até o presente não assumiu maior importância. Apesar de não ser grande o interesse, por parte dos escultores, nesse tipo de trabalho, ele não é inexistente, como comprova a produção de amuletos, cachimbos e orixás de menos de um palmo.

Em geral, o processo criativo se dá através da associação de imagens visualizadas no material e imagens que fazem parte de sua experiência visual. Passa por um planejamento mental que pode incluir observações, reflexões e um *croquis* (muito simples), termo empregado pelos escultores Louco Filho, Doidão, Mimo entre outros. Louco não riscava, mas seus seguidores, às vezes, riscam no papel ou marcam a madeira indicando a área a ser esculpida, o que se constitui no processo de codificação das formas através de linha no espaço bi ou tridimensional. Contudo, é notório que têm desenvolvida a capacidade de guardar as imagens mentalmente, capacidade comumente chamada de memória fotográfica. Segundo Arnheim<sup>379</sup>, as imagens percebidas mentalizadas são denominadas de imagens eidéticas.

Os formatos e os veios da madeira ajudam a visualizar as formas por um processo de associação entre o que se vê e imagens que guardam no consciente e no inconsciente. Fazem associação entre o formato das madeiras e imagens possíveis. Sobre isso, é ilustrativo o comentário de Louco Filho:

Tem galhas tortas em que eu crio orixás – esses orixás que são velhos e bem curvos, como Oxalufã, Obaluaê, Nanã. São pessoas que dançam bem tortas, com a característica curva dos velhos; então eu pego e crio em cima dessas peças. Os outros orixás são madeiras retas: Iemanjá, Iansã, Xangô. Mas pode fazer também nas madeiras curvas, não tem problema nenhum, fica até bonito. As madeiras tortas

<sup>379</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução: Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1980. p. 99. (Original: *Art and Visual Perception: The New Version*, 1954.)



dão peças bastante criativas, as pessoas se interessam mais em ver. Ficam diferentes.<sup>380</sup>

Esta observação de Louco Filho se aplica a imagens esculpidas pelos diversos escultores estudados (Figura 72). Esse processo de associação faz parte de uma estratégia de aproveitamento da matéria-prima, sendo também um exercício da imaginação.

Figura 72 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Naná**. Peça antes do acabamento final. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Imagens do Cristo crucificado derivam, usualmente, de toras de madeira com galhos. Além de lidar com a representação figurativa, esses escultores lidam também com a natureza, com os veios e as falhas da madeira. É esse trabalho de adaptação da forma ao suporte que concede a suas representações escultóricas originalidade.

Esse processo de identificação das formas também pode encontrar explicações na teoria da forma, Gestalt, que trata dos fenômenos perceptivos em relação à forma, considerando que uma pessoa dotada de sistema nervoso normal apreende uma forma em seu conjunto e não como a soma de suas partes.<sup>381</sup>

Forma e função não estão separadas quando se trata de um objeto material, porque é a forma de um objeto que não só lhe permite existir, mas também que lhe sejam atribuídos significados de acordo com o sistema cultural em que está inserido.

Tanto esculturas quanto objetos podem ser introduzidos em espaços religiosos após a sua sacralização, realizada por pessoas autorizadas dentro do terreiro; logo, os escultores não participam desse processo. Apesar de algumas árvores serem associadas a alguns orixás, não

<sup>380</sup> Trecho de depoimento de Louco Filho publicado em: MARTINS, Flávia; LUZ, Rogerio, 2010, p. 134.

<sup>381</sup> ARNHEIM, Rudolf, 1980, p. 37.

há regras em relação ao tipo de madeira a ser empregado<sup>382</sup>, e, como as peças, em geral, não são pintadas, as recomendações ocorrem quanto a dimensões, forma e configuração, que devem atender às necessidades religiosas. Acreditamos, ainda, que as funções adquiridas não destituem as funções estéticas, uma vez que há grande preocupação com este aspecto em cada acontecimento religioso, mas é notório que a função religiosa ganha um sentido primordial para seus adeptos, estando os aspectos imateriais associados aos materiais.

O acabamento das peças consiste no lixamento, seguido de aplicação de selador ou de cera. Para escurecer a madeira aplicam, a pincel, o bioxênio, cujo nome vulgar é extrato de nogueira, que deve ser diluído em água. Usam raramente a pintura para dar acabamento.

Aliás, uma das características marcantes da produção de Louco, Maluco e seguidores é não receber policromia, o que também é comum às esculturas e objetos de culto utilizados nos terreiros de candomblé, como pode ser notado em coleções de museus. No entanto, não há rigidez. Pode ser pintado apenas um detalhe e o resto da peça ser tratado com cera ou extrato de nogueira.

## 5.2 MEIOS DE PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO

Pensar em meios de produção da atividade artístico-artesanal envolve pensar nas formas como o trabalho é organizado, assim como nas relações que se estabelecem entre seus atores, exemplificadas em sua trajetória.

A produção escultórica realizada em Cachoeira desde os anos 1960 por Louco, Maluco e seguidores, que começou com a experimentação da matéria, passou à condição de trabalho familiar, realizado pelos homens e garotos. Ela só foi compreendida por eles como trabalho ou ofício quando começou a ser comercializada e a resultar em retorno financeiro, garantindo a sobrevivência de escultores e de suas famílias.

O sistema empregado é do tipo mestre/aprendiz, em que crianças e/ou jovens, geralmente da família, colaboram com o escultor mestre. Podemos identificar esse sistema à forma de organização do trabalho pré-capitalista, em que se conservavam técnicas manuais sem passar ao sistema de produção dominado pela máquina, evitando a mecanização do trabalho.

Quando começam a dominar técnicas e processos, vão sendo incentivados a fazer trabalhos individuais, que passam a ser comercializados junto com os trabalhos feitos pelos

---

<sup>382</sup> MAGNO, Luiz. Depoimento oral. Cachoeira, 20 set. 2013.

adultos. Se os primeiros espaços de experimentação foram a barbearia e o ambiente doméstico, como constatamos, os principais espaços de produção desde os anos 1970 são os ateliês na cidade de Cachoeira ou próximos, na zona rural. Os ateliês se constituíram em espaço significativo por comportarem práticas, transmissão de técnicas, processos e dados iconográficos empregados na escultura. Alguns abrem ateliês em espaços alugados ou emprestados, outros são em espaço pertencente ao escultor. O custo de manutenção de alguns desses espaços é muito alto, o que faz com que em alguns períodos tenham de ser alugados a terceiros. A localização de ateliês no centro da cidade facilita ao visitante entrar em contato direto com o escultor. (Figuras 73 a e b, 74 a e b, e 75).

Figuras 73 a e b – “Atelier de Artes Doidão Bahia” na Rua Ana Nery, n.º 42, Cachoeira, BA, em 2012.



Fotos: Autora

Figura 74 a e b – Ateliê de “Fory Escultor” na Rua 13 de Maio, n.º 31, Cachoeira, BA, em 2011.



Fotos: Autora

Figura 75 – Calçada ao lado do Ateliê do Mimo durante Feira do Porto. Rua do Porto, s/n. Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Se por um lado há a colaboração no acabamento das peças por parte dos aprendizes acelerando a produção, por outro, estes usufruem da prática e utilizam a observação como meio de aprendizagem. Não nos cabe falar, nesse caso, em prática do trabalho associativo no modelo cooperativo no sentido da produção, tampouco da comercialização. Trata-se de trabalho de mestre com a participação de aprendizes, mão de obra importante não apenas para fazer o acabamento de peças, deslocar materiais, limpar e organizar o espaço. Paralelamente, aprendizes fazem trabalhos pessoais. Esse sistema prevaleceu no Ateliê do Louco e ainda persiste no Ateliê do Doidão. A realização de uma produção de peças que chegam a quatro metros de altura requer o agrupamento de pessoas voltadas para a atividade, constituindo ambientes produtivos.

Marx chamou atenção para o fato de que:

O efeito do trabalho combinado não poderia ser produzido pelo trabalho individual, e só o seria num espaço de tempo muito mais longo ou numa escala reduzida. Não se trata aqui da elevação da força produtiva individual através da cooperação, mas da criação de uma força produtiva nova, a saber, a força coletiva. Pondo de lado a nova potência que surge da fusão de muitas forças numa força comum, o simples contato social, na maioria dos trabalhos produtivos, provoca emulação entre os participantes, animando-os e estimulando-os, o que aumenta a capacidade de realização de cada um [...]"<sup>383</sup>

<sup>383</sup> MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 14. ed. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Bertrand, 1994. v. I, p. 374-375.

Ressaltamos que, para Marx, a noção de trabalho produtivo tem relação com o trabalho assalariado, contudo os produtores de esculturas de madeira estudados não têm vínculo empregatício, outras relações foram formadas, vinculadas ao sistema de produção familiar.

No sistema de produção, a ingerência do mestre sobre o trabalho individual é pequena, apenas sugestões, sendo a exigência maior quando o aprendiz trabalha na peça do mestre. Mas a tendência é que o primeiro busque a expressão das formas e o aperfeiçoamento técnico tendo como modelo a produção do mestre, cujas referências atravessaram já duas gerações, chegando à terceira.

Desse modo, constatamos que há uma espécie de colaboração entre mestre e aprendiz, que pode culminar com a independência do segundo, que passa a ter seu próprio espaço ou trabalhar em sua casa. É possível que um escultor experiente trabalhe no ateliê de um mestre alguns dias da semana e em casa individualmente, o que depende das necessidades e oportunidades.

O trabalho individual é característico da atividade produtiva nos ateliês de escultores estudados, que ganharam autonomia e não tiveram seguidores. Esses escultores realizam todas as etapas, que vão da criação, passando pelo corte até chegar ao acabamento das peças, e mesmo à sua comercialização.

Outro sistema que encontramos nesta pesquisa é o trabalho realizado com o apoio de comerciantes, que trazem para o escultor o material necessário e até ferramentas e lhe pagam pela mão de obra. Esse sistema está em relato de Doidão, que contou com esse tipo de iniciativa por parte do comerciante Carlito, do Mercado Modelo (Salvador)<sup>384</sup>, e em relato sobre Aloysio Berto da Silva, dono do Bar Cabana do Pai Thomaz<sup>385</sup>. O próprio Doidão reproduz esse sistema com alguns escultores.

As diversas formas de produção baseiam-se tanto na experimentação quanto na reprodução de modelos resultantes de soluções encontradas pelo mestre ou pelo próprio aprendiz, o que faz com que não seja parâmetro a unicidade das peças. Contudo, as peças são feitas de uma a uma, por isso não podem ser compreendidas dentro do sistema da reprodutibilidade mecânica.

Segundo Walter Benjamin:

---

<sup>384</sup>Trecho de depoimento de Doidão publicado no livro: COIMBRA, Silvia Rodrigues et al., 2010, p. 1976.

<sup>385</sup> SILVA, Luiz Carlos Berto da. Depoimento oral, 1<sup>o</sup> fev. 2013.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados nos lucros.<sup>386</sup>

Verificamos que entre os escultores há um compartilhamento dos motivos e das características técnicas que faz com que a produção da família de Louco e Maluco mantenha a sua identidade, apesar de, por vezes, visões individuais emergirem. Encomendas também podem gerar pesquisas e inovações. Quando um motivo ou modelo iconográfico é seguido, isso não suscita desconfianças ou críticas por parte dos demais. Ao contrário, é incorporado ao universo de imagens que produzem.

Quanto à individualidade artística, ela se projetou no processo de comercialização nos anos 1960, com a definição de apelidos e assinaturas, que passaram a ser agregadores de valor de mercado, levando seus autores a ser vistos como artistas primitivos ou populares, cujos trabalhos traziam visões de mundo marcadas pela cultura local. Nessa perspectiva, as exposições de artesanato e arte popular passaram a ser importantes para que divulgassem seus trabalhos.

As dimensões culturais e econômicas não se opõem na percepção dos escultores focalizados nesta tese, o que está explícito em sua trajetória, cujos trabalhos não são realizados para uso pessoal, salvo exceções, apesar de seus processos de trabalho atenderem a necessidades de expressão cultural coletiva e individual.

Isto posto, cabe-nos compreender a atividade artístico-artesanal como prática simbólica com intenções estéticas que, como outras atividades humanas, tem uma dimensão econômica. Assim, os produtos oriundos dessa atividade são inseridos no contexto da comercialização, vendidos a turistas e/ou religiosos, que se constituem seus consumidores. Conforme Marshall Sahlins, um objeto não completa a qualidade de produto e os valores de uso sem que haja o consumo. Portanto, o processo de existência física dos objetos é organizado como um processo significativo do ser social.<sup>387</sup>

No caso de Louco e Maluco, a comercialização motivou a expansão da produção que, por sua vez, garantiu ou contribuiu para a sobrevivência de diversos escultores e de suas famílias. No processo de comercialização, o produto artístico-artesanal passou à condição de mercadoria, cumprindo o papel de satisfazer as necessidades humanas. Para Marx:

---

<sup>386</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1933. v. 1, p.166. (Obras Escolhidas).

<sup>387</sup> SAHLINS, Marshall David, 2003, p. 169.

A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente como meio de produção.<sup>388</sup>

Marx não se aprofundou nas relações simbólicas entre os homens e os objetos. Na crítica de Sahlins, ao considerar a sociedade americana, o valor de uso “não é menos simbólico nem menos arbitrário do que o valor de mercadoria”<sup>389</sup>. No sistema de capital, consumir determinados bens é sinal de status social, mas nem sempre essa lógica é válida para todos os casos, como os terreiros de candomblé, cujos membros lamentam que nem todos os praticantes tenham tempo para confeccionar seus objetos o que os leva a confiar na competência de escultores. Colecionadores, contudo, tanto adquirem objetos de arte tanto por seu valor estético quanto econômico.

Galeristas e outros intermediários, por sua vez, fazem circular peças no mercado de arte, o que não significa necessariamente o enriquecimento dos artistas, pois tal valorização pode acontecer em um meio ao qual estes não tenham acesso, longe do local de produção, ou se dar de forma esporádica. Os escultores compreendem que o ideal é manter a comunicação com os clientes.

Grande parte do processo de comercialização que fez com que os escultores da família de Louco conseguissem escoar a sua produção nos anos 1970 e 1980 contou com a atuação de intermediários ativos como comerciantes em espaços de grande visitação de turistas. Destacamos Carlos da Silva Teixeira, no Mercado Modelo, e Aloysio Berto da Silva, dono da Cabana do Pai Thomaz, em Cachoeira.

Louco travou conhecimento com Carlos da Silva Teixeira, Carlito, ainda no antigo Mercado Modelo, passando a vender ali as suas esculturas. Teixeira passou a mandar buscar, periodicamente, trabalhos da família em Muritiba, onde Louco morava nessa época com esposa e filhos.

Reinaugurado em 1971, o Mercado Modelo passou a funcionar no antigo prédio da Alfândega, onde o escritor Jorge Amado abriu um boxe para seu filho, James Amado, atuar como *marchand*. Na galeria de James, Louco chegou a vender peças, mas essa galeria não se manteve. Desse modo, recomeçou a levar seus trabalhos e de seus parentes para Carlos Teixeira, que tinha três boxes no Mercado Modelo. Louco e Carlito tomaram-se amigos e

---

<sup>388</sup> MARX, Karl, 1994. v. I, p. 41.

<sup>389</sup> SAHLINS, Marshall David, 2003, p. 170.

compadres e as suas relações comerciais passaram ser tão intensas que Carlos ganhou a exclusividade na comercialização dos trabalhos de Louco por um longo período. Aí Doidão, sobrinho de Louco, trabalhou para Carlito na comercialização das esculturas de seus tios, primos e das suas. Além daqueles que compravam *in loco*, também havia compradores certos, entre eles, arquitetos decoradores de outros estados do Brasil, que mandavam buscar muitas peças.<sup>390</sup>

O Mercado Modelo tinha a tradição de ser um espaço da cultura popular que oferecia uma grande variedade de mercadorias e alguns serviços.<sup>391</sup> Desde que se tornou um equipamento turístico, nos anos 1970, houve uma mercantilização da cultura nesse espaço. Silvia Coimbra e al. comentaram:

O clima de festa parece ser constante, sobretudo na época de maior turismo – julho, novembro, dezembro, janeiro e fevereiro. Ao vozerio dos compradores e vendedores somam-se sons de berimbau, de capoeira e de rodas de samba. O colorido intenso das barracas, com uma imensa variedade de mercadorias expostas, amontoadas em prateleiras ou penduradas no teto, chama atenção. Os produtos variam entre as “lembranças da Bahia”, contas e fitas de todos os Orixás, folhas medicinais, comidas regionais, prataria, bijuterias, tecidos rendados, toalhas, roupas, cestarias, bolsas, sandálias e cintos em couro, talhas, esculturas e objetos utilitários em madeira, barro e ferro.<sup>392</sup>

Essas autoras assinalaram que, nessa época, eram vendidos entalhes de madeira – não necessariamente baianos, alguns até industrializados provenientes de São Paulo – pelos “barraqueiros”, ou seja, comerciantes donos de barracas ou boxes. Apesar de se associar o Mercado Modelo à venda de produtos da Bahia, desde que foi reformado passou a também vender produtos de outros estados e regiões do Brasil, que são apresentados conjuntamente com os da terra.<sup>393</sup> Até hoje, são raros os comerciantes que se preocupam em falar sobre a origem do produto à venda.

Para as mesmas autoras, apesar do crescimento da propaganda da Bahia como destino turístico, não havia, nessa época, um fortalecimento da produção artesanal local, que parecia esvaziada de criatividade.<sup>394</sup> Tal esvaziamento representou uma oportunidade para o escultor

---

<sup>390</sup> SILVA, Celestino Gama da. Depoimento oral, 7 mai. 2008; ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 10 mai. 2013.

<sup>391</sup> Segundo Jorge Amado: “Lá dentro vende-se de tudo: peixe e carne, arraias e polvos, siris e caranguejos, farinha e fruta, objetos de prata e cobre, figas, madeiras esculpidas, trabalhos em jacarandá, bonecas negras, colares, pulseiras, Exus de ferro e paxorôs, bolsas de palha, cestas, e tudo quanto se utiliza nas obrigações de candomblé. Em sua barraca de ervas rituais, Iaiá Filomena dá consultas, resolve problemas sentimentais e econômicos. Ciganas leem a sina, contam do passado e do futuro”. (AMADO, Jorge, 1986, p. 245.)

<sup>392</sup> COIMBRA, Silvia Rodrigues et al., 2010, p. 129.

<sup>393</sup> *Loc. cit.*

<sup>394</sup> *Loc. cit.*



Louco e seus seguidores, cujos trabalhos começaram a chamar atenção pela criatividade. Não ficaram, contudo, reféns do Mercado Modelo, uma vez que em Cachoeira eram realizadas atividades culturais e ocorria uma frequência de turistas desde os anos 1970, depois do tombamento da cidade.

Consideramos o Bar Cabana do Pai Thomaz, criado no final dos anos 1960, espaço emblemático da cidade de Cachoeira, instalado no sobrado da Sociedade Montepio dos Artistas Cachoeiranos, na Praça 25 de Junho. Seu proprietário, Aloysio Berto da Silva (1931-2009), sapateiro oriundo de Pernambuco, e esposa decoraram o bar com antiguidades, cerâmicas e esculturas feitas por artistas locais, as quais atraíam turistas, artistas e jovens da cidade.

Louco estabeleceu laços comerciais com Aloysio, além de vínculos de amizade. O segundo exerceu papel tanto de intermediário, porque comprava peças e as revendia no bar e depois em pequena loja na Pousada Cabana do Pai Thomaz. Foi, como um mecenas, comprando material para que os escultores trabalhassem. Assim encomendou as portas do bar a Maluco Filho e uma série de painéis e móveis a este e a outros escultores da família de Louco e Maluco, para a pousada, aberta ainda na década de 1980, nos sobrados de número 22 e 24, da Praça 25 de Junho (Figura 76), em frente ao bar de mesmo nome.

Figura 76 – Pousada Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira, BA, anterior a 2005.



Foto: Luiz Carlos Berto da Silva

A Pousada do Pai Thomaz funcionou até aproximadamente 2005 e foi um espaço que contribuiu para ambientar turistas e divulgar o trabalho dos escultores da família Cardoso da

Silva. (Figuras 77 a, b e c) Com os problemas de saúde de Aloysio, que faleceu aos 79 anos depois de ter vivido intensamente, a pousada teve de ser fechada e vendida com os painéis em seu interior, os quais precisam de cuidados de conservação.

Figuras 77 a, b e c – Detalhes de painéis existentes no interior da antiga Pousada Cabana do Pai Thomaz, encomendados por Aloysio Berto da Silva a Louco e parentes. Cachoeira, BA, 2013.



Fotos: Fátima Pombo

A comercialização sistemática de trabalhos da família de Louco no Mercado Modelo, diminuiu nos anos 1980 e 1990, mas foi reavivada, nos últimos anos, por João Filho do Louco, cujos trabalhos vêm sendo adquiridos por diversos comerciantes. Ele enfrenta dificuldades para viajar com as peças, que são levadas em transporte alternativo de Cachoeira até o Mercado Modelo, onde faz as suas entregas semanalmente. Aí, as esculturas de João são expostas ao lado de trabalhos de escultores de Salvador e outras procedências, arrumados lado a lado como é tradição no Mercado (Figuras 78 a, b e c), onde é grande a oferta, comerciantes, conseqüentemente há uma regulação de preços. O sistema que prevalece é a compra de peças por parte dos comerciantes que as revendem.

Figuras 78 a, b e c – Trabalhos à venda em lojas do Mercado Modelo, Salvador, em 2011. As peças autoria de João Filho do Louco representam Exu, Santo Antônio, São Jorge e uma série de orixás.



Fotos: Autora

Comercializam as peças feitas por João e, eventualmente, por outros escultores de sua família: a Galeria Carlos de Deus, de Antonio Carlos Farias de Almeida, cujo pai fundou esta barraca no antigo Mercado; a galeria de Paulo Marcelo Neri, a Galeria Couro Come, Iuri Artesanato, Galeria do Manolo, Galeria Axé. É grande a procura por representações de orixás e os maiores interessados são pais de santo de São Paulo (“O carro-chefe são os paulistas”), que mandam comprar figuras de Xangô, Oxalá, Iansã, Oxum. Mas também, em 2011, foram citados o Rio de Janeiro e Florianópolis como locais de procedência desse segmento.

Escultores de Cachoeira, às vezes, deixam algum trabalho no Instituto Mauá, no Porto da Barra, como Louco Filho, e em lojas no Pelourinho. Contudo, o grande escoamento de peças para a Praia do Forte nos anos 1990 e no início dos anos 2000 fez com que diminuísse a comercialização de trabalhos da família de Louco e Maluco na cidade do Salvador.

### 5.3 CATEGORIAS DA ARTE E A SUA CIRCULAÇÃO

Para compreender o que são categorias de entendimento, vale trazer a definição de representações coletivas como inferências que fazemos a respeito da vida e do mundo. No ato de perceber e conhecer o mundo, classificamos e ordenamos as coisas segundo modelos socialmente construídos. Assim, “as categorias são aquelas noções que permeiam todas as classificações e ordenamentos [...] que permitem o equacionamento entre realidades distintas”.<sup>395</sup> Questionamos, então, em que categorias da arte tem sido enquadrada a produção de objetos e esculturas apresentados neste trabalho, lembrando que são chamadas categorias nativas, aquelas colhidas entre os sujeitos da pesquisa, e categorias de análise, as formuladas no âmbito acadêmico. Contudo, assinalamos que a utilização de categorias encontra-se em permanente circulação e são empregadas por críticos, comerciantes (galeristas, leiloeiros de arte), historiadores e professores de arte, pelos profissionais encarregados da exposição de acervos nas instituições públicas, entre outros. As categorias variam a depender da época e do lugar, assim como de visões de mundo de quem as emprega.

Buscamos primeiramente realizar uma escuta a fim de identificar os termos utilizados pelos escultores pesquisados e qual o seu entendimento desses termos. João Filho do Louco e Mimo não veem diferença entre arte e artesanato<sup>396</sup>, assim como Louco Filho, para quem essas atividades se confundem. Louco Filho classifica seu trabalho como artesanato, arte popular e arte afro, entendendo a última como “estilo de origem africana”. Ora se identifica mais com a denominação arte popular, ora com arte afro-brasileira.<sup>397</sup> Popular é por ele compreendido como “bem aceito”, noção que também extraímos da fala do escultor Mimo. Louco Filho mencionou que a obra de seu pai foi considerada popular, primitiva, primitivista e arte negra. Segundo Doidão, seu trabalho é afro-brasileiro, mas ele não abandona em materiais de divulgação o termo arte primitiva<sup>398</sup>. João classifica as suas esculturas como arte popular e arte afro-brasileira, assim como seu irmão Louco Filho. Mimo conceitua a sua arte como arte negra: “Meu estilo é africano próprio, é afro-cachoeirano”. Ele argumenta que em Cachoeira todos são descendentes de escravos.<sup>399</sup> Os escultores mais jovens têm plena

<sup>395</sup> OLIVEIRA, Luís R. Cardoso de. As categorias do entendimento humano e a noção de tempo e espaço entre os nuer. Brasília: UNB, 1993. p. 4. (Série Antropologia, 137). Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie137empdf.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2011.

<sup>396</sup> SILVA, João Batista das Neves Gama da. Depoimento oral, 4 out. 2011.

CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 2 out. 2012.

<sup>397</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 11 ago. 2011.

<sup>398</sup> ARAÚJO, José Cardoso. Depoimento oral, 13 ago. 2011.

<sup>399</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 2 out. 2012.

consciência das influências das religiões africanas sobre a sua produção. Téo mencionou: “Puxa mais para o afro”.<sup>400</sup>

As suas respostas práticas e sucintas não nos ajudaram a construir um quadro de categorias nativas, mas os termos mencionados – “artesanato”, “arte popular”, “arte primitiva”, “arte *naïf*”, “arte negra”, “arte afro” – sinalizaram as categorias usadas por outros para classificar a sua produção.

Constatamos também que essas denominações citadas foram usadas para designar a produção plástica de africanos e descendentes no contexto baiano, consideradas fora dos padrões da arte ocidental acadêmica, moderna ou contemporânea.

A diversidade de categorias empregadas para designar a produção de descendentes de africanos no Brasil está associada à construção das “identidades nacionais” e às relações étnico-raciais após a Abolição da Escravatura, vez que as definições de arte produzidas no Brasil têm como referencial a cultura africana e seus desdobramentos no país. As categorias surgiram em um contexto complexo em que ideais eurocêntricos e racistas, forjados no século XIX, encontraram continuidade no século seguinte em segmentos da sociedade brasileira, influenciando sobre as visões de cultura erudita e popular, primitiva e civilizada, além de abrir espaço para a ideia de que as manifestações do negro não passavam de manifestações folclóricas.<sup>401</sup>

No campo da história da arte, a categoria arte primitiva surgiu no século XVI, associada a visões formalistas<sup>402</sup>, mas seu emprego foi ganhando contornos mais contundentes à medida que, no campo das ciências sociais em formação, emergiam teorias evolucionistas apropriadas das ciências naturais e aplicadas para explicar a diferença entre as sociedades.<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> SILVA, Wallace Araújo. Depoimento oral. Cachoeira, 21 jun. 2013.

<sup>401</sup> CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. 2006. 271 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. f. 22-23.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos e um conceito. *Revista do Centro de Artes da UDESC*, n. 11, abr. 2014, p. 119.

Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS\\_arte\\_afrobrasileira.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf)>. Acesso em: 9 dez. 2014.

<sup>402</sup> A definição de primitivo apareceu no século XVI, como referência aos pintores e escultores que precederam ao auge do Renascimento. No século XVIII, passou-se a associar os conceitos primitivo e arcaico, na identificação de elementos formais estilizados. Esses termos passaram a ser usados para se referir a uma fase preliminar ao classicismo. De modo geral, essas visões da história da arte versam em torno da ideia de que a arte evoluiu formalmente para o realismo e o idealismo das formas.

<sup>403</sup> Como exemplo, James George Frazer insistiu na noção de selvagem versus civilizado, sendo o selvagem a representação de um estágio retardado do desenvolvimento social e a sua cultura, um estágio rudimentar em comparação com a das nações civilizadas, mas diferente da do homem primevo, emergente de um estado de existência bestial.

(FRAZER, James George. O escopo da antropologia social. 1908. In: EVOLUCIONISMO cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. Textos selecionados, apresentação e revisão Celso Castro. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 48-49.)

Atualmente, nos mais diversos livros de arte e de história da arte, como referido por Sally Price, primitivo é uma categoria abrangente, na qual são incluídas as produções da Pré-História, da arte cristã do início da Idade Média, da arte da África, Oceania e dos indígenas americanos, sob uma visão atemporal e ahistórica, além de se referir ao coletivo em lugar do indivíduo.<sup>404</sup>

Com o desenvolvimento da antropologia no século XX, difundiram-se novas ideias como a de Franz Boas (1858-1942) de que os processos mentais são os mesmos entre pessoas das diversas culturas, todas as atividades humanas podem assumir valor estético e o prazer estético é sentido pelos membros de toda a humanidade.<sup>405</sup> Esse fato não diminuiu a carga negativa do termo arte primitiva nem a eliminou dos livros, sobretudo, aqueles que tratavam da África Subsaariana.

No Brasil, a crítica especializada empregava o termo arte primitiva em oposição ao termo arte erudita, sendo esta muito elaborada em seus aspectos técnico-formais, enquanto a primeira expressava maior entusiasmo dos artistas.<sup>406</sup> A categoria arte primitiva, nesse sentido, foi também empregada à produção de artistas negros por comerciantes e turistas, a exemplo do que ocorreu com Louco ao comercializar as suas peças no Mercado Modelo.

O crítico de arte Clarival do Prado Valladares, por exemplo, considerou João Alves Oliveira da Silva “mais que primitivo”, “primário”, “rude” e “eticamente puro”, características que diziam respeito à manifestação da “arte popular baiana” praticada por artistas baianos “humildes”.<sup>407</sup> Essa visão comprova a associação comum na Bahia entre arte popular, primitiva e o artista negro, pobre e autodidata.

A expressão arte primitivista moderna ou *naïf* foi utilizada para classificar a obra de Louco, na monografia intitulada *Forma e criatividade nas obras de Louco: uma análise perceptiva das esculturas de Boaventura da Silva Filho no século XX*, desenvolvida por Carlos Gama da Silva.<sup>408</sup> Baseou-se no trabalho de Oscar D’Ambrosio<sup>409</sup>, que retomou *art naïf*, expressão que foi traduzida para o português como “arte primitivista”.

Esse termo fora empregado por Clarival do Prado Valladares nos anos 1960, ao procurar distinguir o artista primitivista do primitivo, considerando que o primeiro buscava,

<sup>404</sup> PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, n. 18, 1996, p. 211.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

<sup>405</sup> BOAS, Franz. *Primitive Art*. N. York: Dover editions, 1955. p. 7 e 9.

<sup>406</sup> VALLADARES, Clarival do Prado, 1962, p. 230.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>408</sup> Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho da Universidade Estadual de Feira de Santana, em 2011.

<sup>409</sup> D’AMBRÓSIO, Oscar. A arte naïf. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: abca. Associação Brasileira de Críticos de Arte: Imprensa Oficial, 2007. p. 265- 282. p. 251.

conscientemente, manter a ingenuidade em seus trabalhos, além de possuir maior domínio técnico e artístico do que o artista primitivo.<sup>410</sup>

Compreendemos a categoria arte popular inserida na categoria cultura popular, que ganhou vários sentidos. No século XIX, por exemplo, havia a compreensão de cultura popular como cultura feita pelo povo e para o povo, relacionada ao que foi denominado “cultura *folk*”, que abarcava o interesse por costumes, crenças, poesias, canções e danças.

De acordo com Raymond Williams, a definição antropológica de cultura, proposta por Edward Tylor<sup>411</sup> estimulou a preocupação com a “sobrevivência” de elementos culturais no contexto das sociedades pré-industriais. A cultura popular foi vista como a produção de camadas economicamente menos favorecidas, assim como em oposição à cultura considerada erudita.<sup>412</sup>

Néstor García Canclini pontuou, de modo diverso, as “culturas das classes populares como resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, a elaboração específica de suas condições de vida e a interação conflituosa com setores hegemônicos”<sup>413</sup>. O mesmo autor, mais recentemente, sugeriu uma revisão da categoria cultura popular, pois processos relevantes têm ocorrido e “o popular não é monopólio dos setores populares”, nem é exclusivo das classes oprimidas.<sup>414</sup>

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, objetos considerados artesanato (imagens católicas, objetos litúrgicos afro-brasileiros, ex-votos, cerâmica, rendas, carrancas e brinquedos) vendidos nas feiras do Nordeste do Brasil ou em lugares recônditos, como sobrados situados na Ladeira do Taboão (Salvador), passaram a ser adquiridos por colecionadores nos anos 1940 e 1950, o que representou a sua legitimação como objetos de arte popular.<sup>415</sup>

Pinturas, esculturas e gravuras assinados por artistas negros que não seguiam padrões estéticos europeus também foram classificados como arte popular. Em 1957, o historiador da arte José Valladares elogiou a arte popular baiana no livro intitulado *Artes maiores e menores*:

---

<sup>410</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem Rediviva*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962. p. 238.

<sup>411</sup> Para Tylor, cultura ou civilização “é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade.” (TYLOR, Edward Burnett. *A ciência da cultura*. 1871. In: *EVOLUCIONISMO cultural*. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. Textos selecionados, apresentação e revisão Celso Castro. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 31.)

<sup>412</sup> WILLIAMS, Raymond, 2007, p. 185.

<sup>413</sup> CANCLINI, Néstor García, 1983, p. 12.

<sup>414</sup> *Id.*, 2008, p. 220-221.

<sup>415</sup> SANTOS, Jancileide Souza dos. *Arte popular na Bahia*. In: *DICIONÁRIO Manuel Querino de Arte na Bahia*. 25 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/arte-popular/>> Acesso em: 15 nov. 2014.

[...] seja no passado, seja no presente tudo que tem saído das mãos do povo baiano, o povo humilde propriamente dito, revela um instinto plástico de boa categoria, tanto na forma quanto na cor, tanto na composição quanto na expressão. Desde as casas populares aos objetos de culto religioso ou de adorno pessoal, desde os utensílios que se encontram nas feiras e mercados às criações de um João Alves [...].<sup>416</sup>

Além dos trabalhos do pintor João Alves Oliveira da Silva (1906-1971), os do escultor Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), do gravador Hélio de Oliveira (1929-1962), Manoel do Bonfim (1928) e Boaventura da Silva Filho (Louco) (1929-1992) tiveram repercussão junto a artistas e críticos, a exemplo de Clarival do Prado Valladares, que reconheceram e incentivaram artistas negros autodidatas. Colecionadores passaram a incluir em seus acervos particulares essa produção, ao lado da de artistas modernos.

A oposição entre arte popular e arte erudita foi retomada no livro *Reinado da lua: escultores populares do Nordeste* (1980), que inclui um grande número de escultores autodidatas do Nordeste do Brasil, cuja produção envolvia famílias e oficinas no interior ou se situava no contexto dos presídios. Segundo essa publicação:

A expressão *arte popular* tem servido para designar aos produtores um lugar na produção artística em geral. Lugar do “autêntico”, “espontâneo”, “originário”, embora aos mesmo tempo secundário com relação à arte erudita. Promove-se seu caráter estético, se lhe confere legitimidade diferencial, tomando como parâmetro o erudito”.<sup>417</sup>

O uso das categorias artesanato e folclore, arte e cultura popular está estreitamente ligado ao contexto acadêmico e das políticas no âmbito da cultura. Em sua tese, Elizabete Mendonça sistematizou a questão ao mostrar que houve no Brasil uma fase, nos anos 1930 e 1940, de emergência dos estudos do folclore, motivada pelo sentimento de identidade nacional baseado na integração das “três raças”. Diversos intelectuais organizaram sociedades e institutos, congressos e publicações.<sup>418</sup> Seguida a essa fase, nas décadas de 1950 e 1960, cientistas sociais voltaram-se para o estudo das culturas populares no âmbito da modernização, da mudança e das desigualdades sociais, desacreditando em ideais de integração cultural em uma sociedade permeada pelas diferenças de classe e pela

<sup>416</sup> VALLADARES, José. *Artes maiores e menores*. Salvador: Universidade da Bahia, 1957. p. 112.

<sup>417</sup> COIMBRA et al., 2010, p. 19.

<sup>418</sup> Mário de Andrade, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, entre outros, são representantes dessa tendência intelectual.



marginalização de estratos sociais.<sup>419</sup> Ambas as vertentes tiveram defensores e desenvolvimentos.

O folclore passou a ser questionado como campo de estudo, o que não impediu uma série de ações, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1964) e a criação do Museu do Folclore (1968) no Rio de Janeiro, que passou a integrar o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). A apresentação de trabalhos de Louco assinados em exposições permanentes do Museu do Folclore Edison Carneiro e a participação de Louco Filho no Projeto SAP demonstram a inclusão desses escultores na categoria arte popular.

Os autores<sup>420</sup> que trataram do trabalho dos escultores de Cachoeira, associados aos nomes de Louco e Maluco, abordaram a forte presença de temas religiosos afro-brasileiros nas suas esculturas, mas não empregaram os termos arte negra nem arte afro-brasileira que se constituem em categorias que chamam para a africanidade na arte.

De acordo com Kabengele Munanga, a africanidade da arte está ligada a um conjunto de relações entre a produção e o contexto histórico, materializadas nas expressões estéticas, que fazem com que se possa qualificá-la de “afro”<sup>421</sup>. A África é um continente tanto de diversidade cultural quanto de singularidades comuns a diversas culturas e civilizações africanas. A África subsaariana comunga, segundo Munanga, de princípios comuns no que concerne a cultura e arte, aos sistemas de crenças e visões do mundo, assim como às instituições sociais que lhes faz diferente de outros lugares.<sup>422</sup> No Novo Continente, alguns desses princípios encontraram continuidade no campo religioso, que se desenvolveu, no sistema colonial escravista, dentro de condições mínimas de resistência, continuidade e inovações. Nesse sentido, apontou a relação entre o homem, sociedade e a natureza como valor primordial.<sup>423</sup>

O primeiro brasileiro a tratar da “Arte negra” foi Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), em artigo publicado no ano de 1904, na revista francesa *Kosmos*, intitulado *As belas artes nos colonos pretos do Brasil, sua contribuição*<sup>424</sup>. Reconheceu a produção dos negros

---

<sup>419</sup> MENDONÇA, Elizabete, 2008, p. 40-41.

<sup>420</sup> Silvia Rodrigues Coimbra et al. (1980), Raul Lody e Mariana de Mello e Mello (1988); Flávia Martins e Rogerio Luz (2012).

<sup>421</sup> MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimto: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 99.

<sup>422</sup> *Id.* O que é africanidade. In: VOZES da África. Duetto, 2007, p. 9-10. (Biblioteca Entre Livros, Edição especial n. 6).

<sup>423</sup> MUNANGA, Kabengele, 2000, p. 102-103.

<sup>424</sup> Este texto reapareceu ampliado no livro *Os africanos no Brasil*, sob o título *Sobrevivências africanas: as línguas e as belas artes nos colonos pretos*, editado em 1932.

africanos e de seus descendentes como “Arte”, ainda que primitiva e rude. Seu estudo seguiu o método etnográfico e focou esculturas e objetos utilizados nos cultos jeje-nagôs na Bahia.

Em 1949, foi publicado o artigo de Arthur Ramos Arte Negra, que privilegiou a categoria arte negra, inaugurada no Brasil por Nina Rodrigues, ao tempo que advertiu sobre o sentido negativo do termo “cultura primitiva” e que a arte africana subsaariana foi catalogada pelos europeus como o exemplo mais característico dessa categoria. Para esse autor, o termo primitivo indicava a existência de preconceito e aferição de valores culturais e artísticos com base nos padrões eurocêntricos de civilização.<sup>425</sup> Ramos adentrou o simbolismo da arte africana, que está inserida na vida das comunidades, intimamente ligada à religião. Lançou seu olhar sobre os signos sexuais presentes na arte africana e na arte negra.<sup>426</sup> Como Nina Rodrigues, estabeleceu relações entre objetos e esculturas pertencentes a essas categorias.

“Pintura negra” é o termo utilizado por Clarival do Prado Valladares para referir-se ao trabalho do gravador baiano Hélio de Oliveira, neto do babalorixá Procópio de Ogunjá. Hélio aprendeu a tipografia com frades franciscanos e frequentava um grupo da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (EBAUB). O tema dos trabalhos de Hélio são os objetos dos pejis, que aparecem estilizados em suas gravuras. No II Festac (1977) em Lagos (Nigéria), os artistas selecionados por Clarival, entre eles, Hélio e Louco, eram negros e selecionados também com base em critérios plásticos.

A partir dos anos 1930, o termo “afro-brasileiro” foi divulgado nacionalmente com a realização de dois Congressos Afro-Brasileiros, um em Recife (1934) e outro na Bahia (1937).<sup>427</sup> Contudo, a categoria arte negra continuou a ser usada, porque diversos intelectuais buscavam africanismos na cultura<sup>428</sup>. A sua utilização pode ter sido reforçada também pelos movimentos sociais contra o preconceito e a discriminação raciais, que reivindicavam a raça como elemento identitário. Conforme Petrônio Domingos, esses movimentos trabalharam em

---

<sup>425</sup> RAMOS, Arthur, 2010, p. 247.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>427</sup> O I Congresso Afro-Brasileiro foi organizado por Gilberto Freyre e Ulysses Pernambuco e acadêmicos, mães de santo, rainha do maracatu, cozinheiras, negros de engenho etc. Discutiu as “influências” negras e a “assimilação” cultural. O II Congresso Afro-Brasileiro, foi coordenado por Edison Carneiro, reunindo muitos pesquisadores entre eles Fernando Ortiz, Robert Park, Melville J. Herskovits e Donald Pierson, sacerdotes e sacerdotisas do candomblé. Tratou, sobretudo, da preservação de valores espirituais e do enfrentamento à repressão policial aos terreiros. (SIQUEIRA, José Jorge. Os congressos afro-brasileiros de 1934 e 1937 face ao II Congresso do Negro Brasileiro de 1950: rupturas e impasses. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 21. jul./dez. 2005, *passim*.)

<sup>428</sup> Edison Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, Herskovits, entre outros.

defesa da integração do negro no mercado de trabalho, na educação, no sistema político, social e cultural<sup>429</sup>.

Já o termo arte afro-brasileira foi fortalecido com a publicação de Mariano Carneiro da Cunha<sup>430</sup>, “Arte Afro-Brasileira” (1983), que partiu do texto de Nina Rodrigues sobre a Arte negra, e de autores que lhe sucederam, a fim de estabelecer nexos entre a iconografia da produção do negro no Brasil e a produção africana tradicional.

Mariano Carneiro da Cunha definiu provisoriamente arte afro-brasileira como “expressão convencionada artística que desempenha função no culto dos orixás ou trata de um tema ligado ao culto”, contudo, não considerava justo que houvesse uma limitação às iconografias jeje e nagô; incluiu as iconografias do candomblé de caboclo e da umbanda, que não têm relação com estilos e técnicas criados na África, mas tratam de “temas ordenados segundo um esquema de pensamento de origem africana”.<sup>431</sup>

Apesar de enfatizar o critério religioso, Mariano não fechou a ideia de continuidade de soluções plásticas nem da criação de novas convenções que pudessem aparecer em outras manifestações, a exemplo da joalheria e das artes decorativas. Outra contribuição foi o olhar que lançou sobre a “emergência de artistas e temas negros” nos anos 1930 e 1940.

Classificou o trabalho de Louco na categoria arte afro-brasileira, por considerar que “coordenadas africanas” em termos plásticos se infiltraram em sua obra, ainda que não fosse um artista ritual.<sup>432</sup>

Com o aumento das vendas da produção dos escultores de Cachoeira a membros de terreiros de candomblé e umbanda, as peças de descendentes do Louco assumem, por vezes, função ritual, o que não os coloca como artistas rituais preparados na religião para realização de objetos. Estes passarão por processos de sacralização *a posteriori*, como mencionamos em outro local.

Desse modo, a categoria arte negra adquiriu uma conotação positiva. Identificamos, portanto, as categorias arte negra e arte afro-brasileira como categorias intercambiantes, porque pertencem a elas os mesmos objetos, contudo, elas indicam o “lugar” do sujeito que a

<sup>429</sup> DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, n. 23, 2007, p. 101. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>> Acesso em: 29 dez. 2014.

<sup>430</sup> Formado em arquitetura, Mariano Carneiro da Cunha trouxe uma contribuição ao estudo da arte tão importante quanto a de Nina Rodrigues, como pioneiro. Apoiado na iconografia e no formalismo para estudar a estatuária de Exu, dos oxês de Xangô e dos Ibejis, pesquisando esculturas provenientes de candomblés expostas, na sua maioria, em museus brasileiros. Seu trabalho compõe um longo capítulo do volume II do livro *História Geral da Arte*, organizado por Walter Zanini. (CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. II.)

<sup>431</sup> CUNHA, Mariano Carneiro da, 1983, p. 994.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.1025.

emprega. Alguns autores optam pela “arte negra”, como Abdias Nascimento, que fundou o Teatro Experimental do Negro (1944), no Rio de Janeiro, e Kabengele Munanga, militante intelectual, que tem refletido acerca da produção da África Subsaariana e “negra” no Brasil.

Nós compreendemos que a categoria arte afro-brasileira é a mais adequada para abordar os trabalhos mostrados nesta tese, que tratam dos temas religiosos do candomblé, do catolicismo popular e da umbanda, ou são expressão de sentimento do ser negro que tem história, que vive em um determinado tempo e lugar.

Compartilhamos a ideia de Morris Weitz de que é difícil determinar a natureza da arte por meio de uma definição, pois a arte tem uma estrutura aberta a ser determinada mediante semelhanças e aproximações; estabelecer condições necessárias e suficientes para definir a natureza da arte significa fechar um conceito e a arte tem um caráter aberto.<sup>433</sup> Propomos, então, um conceito aberto, não definitivo, de arte afro-brasileira. Hoje concebemos a arte afro-brasileira como parte da cultura, sendo as suas produções realizadas em ambientes socioculturais nos quais afrodescendentes são seus protagonistas e que, sem perder de vista referências das culturas de matrizes africanas, aborda temas que dizem respeito a religião, ancestralidade, poder ou costumes africanos, recriados no Brasil a partir da interação com outras matrizes culturais. A arte afro-brasileira pode estabelecer diálogos com as culturas da África tradicional, contemporânea e com as de outras regiões da diáspora negra.

---

<sup>433</sup> WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, 1956, p. 30-31.

Disponível em: <[http://moodle.artun.ee/pluginfile.php/10713/mod\\_resource/content/1/Weitz.pdf](http://moodle.artun.ee/pluginfile.php/10713/mod_resource/content/1/Weitz.pdf)>. Acesso em: 27 dez. 2011.

## 6 A IMAGEM E O CONTEXTO DA PRODUÇÃO

### 6.1 IMAGEM: CONCEITO E MÉTODO DE ESTUDO

Levamos em consideração nesta abordagem que esculturas e objetos se constituem em imagens visuais que podem ser percebidas por sua forma desenvolvida no espaço, e por seu conteúdo. A forma é a “configuração visível do conteúdo”<sup>434</sup>, sendo configuração o contorno de um objeto.<sup>435</sup>

Apreender formas em dado espaço e tempo é uma experiência que depende da percepção. De acordo com Rudolf Arnheim, a percepção visual se faz mediante a interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor da informação e as condições do sistema nervoso do observador.<sup>436</sup> Por sua vez, o desenvolvimento da percepção do indivíduo se dá no contexto em que ele é socializado; por isso, a associação conteúdo e forma tem relação com os símbolos de uma dada cultura ou de um segmento de uma cultura, o que se aplica tanto a quem produz uma imagem quanto a quem a observa.

Usadas como meio de expressão da cultura humana bem antes da escrita, conforme a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes, imagens visuais favorecem “a introspecção, a memória, a identificação, uma mistura de pensamento e emoção”, pois envolvem a imaginação de quem as contempla. Têm a capacidade de metáfora e sinestesia.<sup>437</sup>

Tomamos a definição de imaginação, expressão originária da palavra latina *imaginatióne*, que significa imagem (do latim, *imago*), como sendo a capacidade mental de relacionar, criar, inventar ou construir imagens.<sup>438</sup> Definimos o imaginário como uma rede de imagens que estruturam os modos de viver<sup>439</sup> e a imaginação. O imaginário é o lugar do fluxo de imagens, passando-se de uma a outra, associando-as, combinando-as, transformando-as, enfim, ressemantizando-as.

---

<sup>434</sup> ARNHEIM, Rudolf, 1980, p. 89.

<sup>435</sup> Na imagem figurativa, forma e configuração são inseparáveis. (ARNHEIM, Rudolf, 1980, p. 39.)

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>437</sup> NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, out. 2008, p. 465.

<sup>438</sup> No século XVIII, a filosofia alemã voltou-se para a valorização da imaginação para além da capacidade de pensar, colocando em evidência a imaginação estética, ligada à sensibilidade. Na perspectiva de Kant, há duas ordens de imaginação, uma imaginação reprodutiva e outra produtiva. No século XX, Gaston Bachelard considerou a imaginação e a vontade como as duas principais funções psíquicas, valorizando a imaginação criadora como força dinâmica. (PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. Disponível em: < <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c30a.pdf> >. Acesso em: 20 nov. 2014.)

<sup>439</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

De acordo com a classificação de Arnheim, as imagens podem ser: signos, representações e símbolos. São signos quando seu aspecto visual não reflete o que representam; são representações quando se constituem em substituto analógico da realidade e forma convencional, vez que a representação é um fenômeno codificado socioculturalmente. São símbolos quando são abstrações, indizíveis.<sup>440</sup>

O termo representação foi usado, por alguns autores, como sinônimo de signo no sentido proposto por Peirce, ou seja, diferente do sentido da expressão representação mental (interpretante sígnico).<sup>441</sup> A representação de um signo baseada na semelhança recebeu o nome de ícone ou signo icônico.

As representações imitam a natureza, levando o receptor a ter prazer ao reconhecê-las, e influem sobre a forma do observador de ver a natureza. Segundo Jacques Aumont: “O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte, pois, do conhecimento; mas também encontra as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: o reconhecimento está ligado à rememoração”<sup>442</sup>. Assim, a imagem do tipo representação tanto estabelece relação com o real quanto veicula o saber sobre o real.

É chamado de esquema o sistema de rememoração da imagem. Aquele que constrói imagens faz uso de esquema, estrutura simples memorizável que pode mudar ou desaparecer dando lugar a novos esquemas.<sup>443</sup>

As representações visuais são alimentadas e alimentam as imagens mentais e as representações coletivas – ideias que fazemos da natureza e da cultura<sup>444</sup>. As representações coletivas não se reduzem à soma de representações individuais<sup>445</sup>, segundo Durkheim, que assim considerou:

As representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para criá-las, uma multidão de espíritos diversos associou, misturou, combinou suas ideias e seus sentimentos, longas séries de gerações nelas acumularam sua experiência e seu saber, ultrapassando os conhecimentos empíricos.<sup>446</sup>

---

<sup>440</sup> ARNHEIM, Rudolf, 1969 apud AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 160-161.

<sup>441</sup> Citamos como exemplo: SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 16.

<sup>442</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2006. p. 82-83.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>444</sup> SANTOS, Rafael José dos. *Antropologia para quem não quer ser antropólogo*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005. p. 48.

<sup>445</sup> DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: sistema totêmico na Austrália*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. XV.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

No sentido da comunicação humana e social, conforme Stuart Hall: “Representação é o processo através do qual membros de uma cultura usam linguagem, amplamente definida como qualquer sistema de signos e qualquer sistema de significados para produzir sentido”<sup>447</sup>.

Para Aumont, “a produção de imagens jamais é gratuita, e desde sempre as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos”<sup>448</sup> Elas são feitas para serem lidas e comunicar.<sup>449</sup> O significado das coisas (objetos, pessoas e eventos), por sua vez, não é único nem imutável. São possíveis muitas interpretações de uma mesma imagem, motivo pelo qual se afirma que uma imagem é polissêmica. Mais evidente ainda é o fato de que o sentido das imagens difere de uma cultura para outra.

Consideramos possível interpretar imagens tendo um embasamento decorrente de pesquisas em fontes diversas, textuais, orais e iconográficas, que esclareçam sobre códigos semânticos do sistema cultural ao qual estão associadas. Contudo, há imagens que se constituem em verdadeira incógnita, seja pela distância cultural e/ou temporal entre o receptor e seu autor, ou pela utilização de elementos que estão ligados a vivências pessoais que, propositadamente ou inconscientemente, são transferidas para as imagens.

Freud desenvolveu a sua teoria desdobrando a personalidade em três níveis: o id, correspondente ao nível dos instintos, no qual se situam as “paixões”, operante de acordo com o princípio do prazer; o ego, aspecto racional da personalidade; e o superego, que é o aspecto moral, produto da internalização de valores e padrões.<sup>450</sup>

Os maiores méritos do fundador da Psicanálise, segundo Carl Jung, estão na descoberta de um método para interpretação dos sonhos e de que as neuroses funcionais têm como causa fundamental conteúdos inconscientes<sup>451</sup>.

Quando os artistas se expressam através de imagens, fazem vir à tona imagens do consciente e outras que emergem do inconsciente, sem necessariamente dar-se conta. Nesse processo, suas lembranças, percepções e ideias se juntam ao imaginário da cultura em que foram socializados.

O trabalho psíquico na formação de imagens foi discutido pela filosofia, pela psicologia, mas ainda é objeto de hipóteses. Gilbert Durand, na publicação *A imaginação simbólica*, apontou duas maneiras de representação da consciência: uma que é direta, quando

<sup>447</sup> (Tradução nossa). HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, California, New Delhi: Sage Publications, 1997. p. 15.

<sup>448</sup> AUMONT, Jacques, 2006, p. 78.

<sup>449</sup> BURKE, Peter, 2004, p. 43-44.

<sup>450</sup> FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p. 38-42.

<sup>451</sup> JUNG, Carl Gustav, 1999. p. 73-74.

“a própria coisa parece estar presente na mente, como, por exemplo, na percepção ou na simples sensação”; e outra que é indireta, quando “o objeto não pode se apresentar à sensibilidade”, como exemplo, coisas da imaginação, lembranças do passado. Dessa forma se fazem presentes através de uma imagem.<sup>452</sup> Existe uma gradação entre esses dois modos de representar a realidade.

A representação da realidade de um modo indireto se dá através da imagem simbólica definida por Durand como a “[...] transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato”<sup>453</sup>. O símbolo compõe-se de uma parte visível, que é o significante, e de outra parte que remete ao invisível e indizível. O símbolo faz aparecer um sentido secreto. Portanto, é “a epifania de um mistério”.<sup>454</sup>

Com o objetivo de estudar os temas da produção escultórica objeto desta tese e como estes são abordados por seus autores, procedemos ao registro fotográfico que gerou um banco de dados por lugar, por autor e por tema. Realizamos uma seleção e a identificação de imagens, que foram observadas e registradas de modo a subsidiar o estudo dos temas trabalhados.<sup>455</sup> Passamos, então, a buscar fontes bibliográficas que nos ajudassem a compreender a iconografia, o que nos remeteu a mitos e histórias. Paralelamente, a visitação a espaços religiosos e algumas vivências tornaram possível estabelecer relações entre imagens e narrativas pesquisadas na literatura, facilitando o entendimento de representações e símbolos representados.

Os seguidores de Louco e Maluco e seguidores servem-se de diversas referências para compor seus trabalhos, sendo as mais comuns imagens de santos e esculturas representando orixás que lhes servem de modelo. Além dessas representações, uma fonte importante são figuras ou riscos feitos por pessoas que solicitam encomendas.<sup>456</sup> Membros de terreiros de candomblé e umbanda, às vezes, especificam como os objetos que encomendam devem ser realizados.

---

<sup>452</sup> DURAND, Gilbert, 1988, p. 13.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>455</sup> Foram identificados, classificados e registrados trabalhos de Louco, Maluco, filhos de Louco, Maluco Filho, sobrinhos de Louco e Maluco, Fory e Mimo, a fim de identificar conteúdos de esculturas e objetos estudados que se encontravam nos Ateliês de Louco Filho, Doidão, Dory, Fory e Mimo, em Cachoeira, entre 2008 e início de 2014. Vários desses trabalhos foram adquiridos por particulares. Além disso, foram observados e registrados esculturas e relevos na Casa Paulo Dias Adorno, no Bar Cabana do Pai Thomaz, na antiga pousada de mesmo nome e no Posto de Informação da Secretaria de Cultura e Turismo (Cachoeira), na Casa Santa Bárbara (São Félix), no Museu da Cidade (Salvador), e em exposições temporárias no Espaço Cultural Hansen Bahia (Cachoeira), no Instituto Mauá, no Pelourinho, na Câmara de Vereadores (Salvador), nos terreiros de candomblé Guarany de Oxóssi e Ogum Meje, ambos em Cachoeira.

<sup>456</sup> Conversa com Celestino Gama da Silva. Cachoeira, 9 out. 2014.



Os escultores repetem, recriam, aperfeiçoam, mas também pesquisam em livros. Nos últimos anos, alguns “clientes” captam imagens na Internet e solicitam a execução de peças de madeira desses motivos. No processo de criação, entram em jogo modelos, imagens guardadas na memória e a descoberta da matéria-prima, o que gera soluções plásticas e enriquecer a iconografia.

Cabe-nos frisar que as representações religiosas encontram a sua essência em mitos e ritos. Segundo Goody, os mitos não se constituem em mistérios, não são formas de delírio cultural; o mito, conforme esse autor:

[...] não lança uma luz específica no inconsciente, como fazem os sonhos individuais; ao contrário, deve ser comparado a outras formas de “literatura”, ao ato consciente de criação e às produções imaginativas – ainda que de um tipo tradicional.<sup>457</sup>

Assim, os mitos são produzidos coletivamente e são atemporais. O mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, e tende a se compor em narrativa. Conhecendo os mitos, é possível saber sobre visões de mundo e a ética que preside as relações humanas.<sup>458</sup> Há uma pluralidade de mitos, ou seja, de versões acerca de um mesmo personagem<sup>459</sup>.

O critério de classificação que empregamos para o estudo das imagens foi o tema, vez que a função que adquire essa produção pode variar. Desse modo, foi definida como principal categoria: Temas da Religiosidade, que abrange os grupos: orixás e seus objetos (ferramentas e utensílios); imagens do catolicismo; caboclos; pretos-velhos e totens; além de representações das irmãs e procissões da Festa de Nossa Senhora da Boa Morte.

A segunda categoria compreende esculturas de corpos de negros escravos, mulheres grávidas e mães negras memorando a história. Outras são fragmentos do corpo que se misturam a formas abstratas. Há também um conjunto de máscaras. Essas imagens levam-nos a pensar em questões identitárias do negro.

---

<sup>457</sup> GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 14. (Coleção Antropologia).

<sup>458</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Mito e literatura: prosa e poesia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 38.

<sup>459</sup> GOODY, Jack, 2012, p. 14.

## 6.2 TEMAS DA RELIGIOSIDADE NA ESCULTURA

### 6.2.1 Orixás e Objetos Simbólicos

No que concerne às imagens dos orixás e de seus objetos simbólicos, buscamos como fontes, para a sua compreensão, mitos dos orixás jeje-nagôs coletados por vários autores<sup>460</sup>. Foi preciso fazer escolhas; optamos então por publicações bem divulgadas, que reúnem mitos difundidos na Bahia, como as de Pierre Verger intituladas *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo* e *Lendas dos orixás*; e a de Reginaldo Prandi – *Mitologia dos orixás*. O contato com livros de Verger e do artista Carybé foi mencionado em conversas pelos escultores Doidão, Louco Filho e Fory em mais de uma ocasião, enquanto a opção por Reginaldo Prandi decorreu da sua abordagem, em tempo recente, de mitos difundidos na Bahia. O escultor Doidão mencionou o nome de José Ribeiro, autor que escreveu sob a perspectiva da umbanda<sup>461</sup>. Ao consultarem a literatura, entram em contato com textos e imagens visuais.

Também recorremos a autores cujas interpretações ajudam a compreender os signos da cultura material afro-brasileira, a exemplo de Juana Elbein dos Santos, na publicação *Os nagôs e a morte: Pàde, Àsesè e o culto Égun na Bahia* (1977); Cléo Martins, em *Nanã: a senhora dos primórdios* (2008) e *Obá (Orixá) a amazona belicosa* (2002); além de Vilson Caetano de Sousa Junior, em seu livro *Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas* (2011).

Imagens do sagrado afro-brasileiro foram focadas de forma significativa no texto “Sobrevivências africanas: as línguas e as belas artes nos colonos pretos”, publicado no livro *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues. A versão original desse texto data de 1904, ao ser publicado em francês pela revista *Kosmos*. Sobre os oxês de Xangô e a estatuária de Exu, pesquisamos em rico estudo iconográfico desenvolvido por Mariano Carneiro da Cunha, no livro *História da arte brasileira* (1980) – coordenado por Walter Zanini –, na seção Arte Afro-Brasileira. Consideramos de grande valia as observações de Raul Lody acerca da cultura material afro-brasileira em diversas publicações: *Jóias de axé: fio-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira* (2001) e *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-*

<sup>460</sup> Registraram mitos: Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Pierre Verger, Roger Bastide, Júlio Braga, René Ribeiro e Reginaldo Prandi.

<sup>461</sup> José Ribeiro é autor dos livros: *Omulu, o senhor do cemitério* (1969) e *Eu, Maria Padilha*, reeditado pela Editora Pallas, em quarta edição.

*brasileiras* (2003). Lody desenvolveu também estudos de acervos em diversas coleções etnográficas, concatenados no livro *O negro no museu brasileiro: construindo identidades* (2005).

Na pesquisa de campo, percebemos que pais e mães de santo dos terreiros de candomblé do município de Cachoeira guardam histórias que lhes foram ensinadas. Ainda que atualmente tenham acesso a livros, os ensinamentos passados para a sua comunidade são transmitidos oralmente e aplicados à realidade cotidiana do terreiro. Para alguns iaôs, os mitos parecem ser compreendidos como “segredos de esteira”. Quando ganhamos proximidade com pais e mães de santo, estes falaram da fé que têm nas divindades, da proteção que estas lhes dão e da sua experiência pessoal.

Os escultores, por sua vez, que têm acesso aos mitos afro-brasileiros ficaram cerimoniosos para falar sobre eles, talvez porque quase todos não se declaram de religião afro-brasileira; mas são capazes de apontar características físicas e psicológicas dos orixás, conhecem a sua indumentária e suas ferramentas. O conhecimento de alguns avança ao realizarem leituras ou quando recebem encomendas específicas, o que os coloca mais próximos da simbologia das imagens. Em todo caso, não costumam revelá-lo verbalmente.

As falas e os trabalhos dos escultores da segunda e terceira gerações denotam que assistiram a festas em terreiros de candomblé, o que enriqueceu seu imaginário. A estética dos terreiros de candomblé alia-se à simbologia de elementos de culto interligados, entre os quais: alimentação, toques, cantos, movimentos de dança, roupas, objetos do corpo e emblemas ou insígnias. Eles compõem a linguagem do sagrado própria a essa religião.

Tal linguagem não deve ser compreendida como fixa, contudo, ela segue tradições, das quais não participam membros externos, como o sacrifício de um animal a ser oferecido à divindade a que se presta culto. No sistema das crenças afro-brasileiras, essas divindades estabelecem a comunicação entre homens e orixás, voduns ou inquices e a elas deve-se pedir permissão para cultuar qualquer outra, o que se faz com oferendas, pois um dos princípios das religiões afro-brasileiras é que as divindades devem ser agradadas para responder positivamente aos pedidos de proteção dos fiéis. Quando se trata de algum terreiro que não pratique o sacrifício de animais, alimentos como frutas e verduras são oferecidos. Em alguns, costuma-se acender velas e incensos para agradar às entidades.

Parte do animal é oferecida aos ancestrais divinizados.<sup>462</sup> Os alimentos cozidos devem ser colocados nos assentamentos, em recipientes em número correspondente ao número

---

<sup>462</sup> Moela, fígado, coração, pés, asas, cabeça e o sangue.

simbólico da divindade, o que proporciona uma repetição de *alguidás*, que são arrumados com alimentos de formas e cores diversas, *quartinhas* e outros recipientes de cerâmica, criando conjuntos de grande plasticidade. O resto dos alimentos é compartilhado ao final da cerimônia pública. Para Maria Stella de Azevedo:

Sem dúvida, no Candomblé, tudo começa na cozinha e nada pode ser comparado à energia que emana das oferendas dos orixás. Logo após o ritual de entrega<sup>463</sup>, o *axé* se expande para a sala, para o barracão, para as casas, para a cidade. A cozinha é, portanto, o grande laboratório sagrado onde o saber fazer, a fé, o respeito, a beleza plástica se encontram para o encanto das divindades.<sup>464</sup>

Igualmente os três atabaques recebem oferendas, assumindo caráter divino, e nas festas públicas são vestidos com *ojás*<sup>465</sup>. Os cânticos acontecem em *iorubá*, em língua *ewe / fon*, em *quimbundo* ou em português, a depender das tradições da casa e das divindades cultuadas, o que também ocorre nas cerimônias públicas.

Rituais como o sacrifício, o *bori*, o *axexê* são reservados apenas à comunidade interna do terreiro ou a convidados. Durante esses rituais, são entoados cânticos:

O elemento melódico das músicas africanas destaca-se, no decorrer das cerimônias privadas, no momento dos sacrifícios, oferendas e louvores dirigidos às divindades diante dos “*pejis*”. São cantos sem acompanhamento de tambores, ficando o ritmo ligeiramente marcado por palmas.<sup>466</sup>

A festa pública para os orixás é antecedida pelo *padê* de Exu, reservado às pessoas da casa, quando este recebe a sua oferenda. Segue o “*xirê dos orixás*”, que, segundo Verger, significa, nos terreiros *nagô-queto*, “*festa, distração dos orixás*”. Os tocadores de atabaque<sup>467</sup> são possuidores de um conhecimento polirrítmico, ou seja, dominam os muitos toques integrados à organização dos cultos. O prólogo é dado pelo toque do *agogô*, ou *gan*, indicando para que divindade se deverá tocar. Geralmente são entoados três cânticos para cada “*santo*” e faz-se uma pausa para começar a tocar para o seguinte.

A estrutura ritual das cerimônias dos terreiros de *candomblé* segue o modelo *jeje-nagô*, já os elementos linguísticos, musicais e coreográficos variam de uma nação para outra,

<sup>463</sup> Despacho para Exu.

<sup>464</sup> AZEVEDO, Maria Stella. Prefácio 2. ed. In: LODY, Raul. *Santo também come*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 17.

<sup>465</sup> Tira de tecido que é amarrada nos atabaques, nas vestimentas dos(as) filhos(as) de santo e em elementos arquitetônicos do barracão.

<sup>466</sup> VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2000. p. 24.

<sup>467</sup> *Alabês* (*queto-nagô*), *runtós* (*jeje*) ou *canbondos* (*angola*).

conforme assinalado. Há, contudo, rituais específicos como o Boitá, dedicado ao vodum Bessen nos terreiros jeje-mahi, cuja cerimônia começa no barracão pelo zandró (correspondente ao xirê), desenvolve-se ao ar livre em torno das árvores sagradas, onde estão assentados os voduns, e volta ao barracão para a continuação da festa.<sup>468</sup>

Nos terreiros onde prevalece o rito jeje-nagô, os atabaques são percutidos com aguidavis (baquetas) e os ritmos característicos são o adarrum, agueré, bravum e ijexá.<sup>469</sup> Já nos terreiros angola, os ingomas, que têm forma arredondada e são escavados na madeira, são percutidos com as mãos; os cânticos são praticados em quimbundo.<sup>470</sup> Os cânticos em português nos terreiros de candomblé de Cachoeira saúdam caboclos. Nas festas públicas, além dos atabaques, há os xerês (chocalhos), instrumentos usados para Xangô, Ogum e Oxum, e o adjá usado pelo pai ou mãe de santo, ou pela mãe pequena, para ajudar na incorporação.

Conforme a tradição, no xirê, os iaôs dançam inteiramente de branco, com saias rodadas e fios de contas no pescoço de acordo com as cores das suas divindades protetoras.<sup>471</sup> A dança é em círculo rememorando antigas danças rituais, ao som das batidas percutidas pelos instrumentos musicais. Nas danças preliminares, filhos e filhas de santo vão sendo possuídos pela divindade para a qual foram preparados.

A dança simboliza as divindades e rememora suas características e acontecimentos relacionados a sua vida mitológica. Com base em Jaffé, Raul Lody comentou haver relação entre a dança de cada divindade e o movimento do animal ao qual ela está associada, a que chama de zoomorfização.<sup>472</sup>

Mãe ou pai de santo comanda a cerimônia ajudada(o), nos termos iorubás, pelas iaquequerê<sup>473</sup>, ebomes<sup>474</sup> e equéde<sup>475</sup>, cuja vestimenta permite identificar o cargo que ocupam

<sup>468</sup> Segundo Nicolau Parés, o zandró nos terreiros jeje-mahi começa pelas divindades que abrem os caminhos: Bessen, Legba e Ogum Xeroquê. Depois Aizan, Tobossi e a família Kavioso; para então entoar para as divindades jeje-nagôs. Enquanto no xirê nagô-queto os últimos cantos são para Oxalá, no zandró são para Dan-Bessen, considerado “‘dono’ ou rei da nação jeje-mahi”. (PARÉS, Nicolau, 2007, p. 287.)

<sup>469</sup> SILVA, Vagner Gonçalves da, 2005, p. 66.

<sup>470</sup> COSTA, Estelito Reis da Conceição. Depoimento oral, 14 fev. 2014.

<sup>471</sup> Portando camisu, saia rodada sobre anáguas e calçolão, pano da costa e oja amarrado na altura do peito, além de torso (turbante raso).

Raul Lody apresenta um quadro de associação dos orixás às cores: vermelho – Xangô e Iansã; marrom – Xangô e Iansã; verde – Ossaim, Oxóssi, Oxumarê e Iemanjá; azul-celeste – Oxóssi, Longunedê e Oxumarê; amarelo – Oxum e Oxumarê; azul-marinho – Ogum; preto – Oxum e Omolu; dourado – Oxum. (LODY, Raul. *Jóias de Axé: fio-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 73.)

<sup>472</sup> LODY, Raul. *Xangô, o Senhor da Casa de Fogo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. p. 75.

<sup>473</sup> Mãe pequena, é a segunda pessoa de um terreiro de candomblé.

<sup>474</sup> Iaôs que cumpriram obrigação de sete anos. Usam bata, pano da costa em rodilha ou faixa de tecido abaixo da cintura. (LODY, Raul, 2003, p. 261.)

na hierarquia religiosa. Para fazer reverências, existe todo um gestual que faz parte da linguagem do *candomblé*, com cumprimentos, como o *adobale*, quando *iaôs* se deitam de bruços, aos pés do guia, dos *atabaques* e de divindades que se acham representadas no barracão em elementos simbólicos como a porta de entrada, onde se situa o dono da rua e dos caminhos.

Há uma pausa, após a incorporação, para que os filhos e filhas de santo troquem de roupa. Assim, são levados ao *peji*, acompanhados pelas *equédes*, voltando em fila e retomando a dança, agora vestidos com as roupas características das divindades e portando seus objetos simbólicos. Esse momento é esperado pela assistência por sua plasticidade. Salvo nas festas de Oxalá, as cores se constituem em estímulo visual. Sempre há muito cuidado com a indumentária, entrando em jogo a capacidade de criar e a preferência de seus portadores, sem, contudo, se desviarem das convenções do terreiro, que segue tradições<sup>476</sup>. As coreografias derivam da mitologia de cada divindade.

No ritual, tudo é feito para agradar ao “santo” e estabelecer a comunicação com ele. A incorporação ou transe é o aspecto mais importante das festas públicas, momento áureo compartilhado com visitantes da comunidade religiosa da cidade e externos a ela, que recebem o *axé* colocando as palmas das mãos abertas quando os que estão em estado de transe mítico se aproximam dançando.

De acordo com Marco Aurélio Luz:

Se o ritual se caracteriza por um “*ethos*”, isto é o aspecto da linguagem, estilo ou forma de comunicação e expressão de valores estéticos e éticos e conteúdos de saber, porém, o que ele realiza e dinamiza sobretudo é a restituição e transmissão de *axé*.<sup>477</sup>

Relações estabelecidas entre as matérias, substâncias, os objetos, indumentária, a música, a palavra e o corpo, tornadas linguagem, que caracterizam esse *ethos* e dão expressão à força contida no *axé*. Nesse contexto, há uma produção de imagens partilhadas pelo grupo, em que o corpo possuído vestido, em movimento, sinaliza a comunicação entre o *Aiyê* e o *Orum*. Esse corpo porta assim significado especial. Cada divindade pode ser percebida não

---

<sup>475</sup> A *equéde* usa traje social. Seu distintivo é uma toalha branca bordada em *richelieu* que carrega no ombro com a qual enxuga o suor do *orixá* ao qual foi consagrada. (LODY, Raul, 2003, p. 261.)

<sup>476</sup> PAIVA, Kate Lane Costa de. *Odara: comunicação estética da dança no candomblé*. *Concinnitas*, ano 10, v. 2, n. 15, dez. 2009, p. 82.

<sup>477</sup> LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 446.

somente pela indumentária e movimentos, mas também pela postura física, comportamento, ritmos e saudações.

Chega o momento em que cânticos são entoados para recolher as divindades e, ao final, há a comunhão dos alimentos preparados com parte do animal sacrificado, sendo tradição comer de mão para receber o axé.

Quanto à assistência, as festas são frequentadas por visitantes, sendo marcante a participação de membros de outros terreiros, que ajudam a sustentar o canto ao longo das cerimônias e contribuem para a renovação das redes de sociabilidade.

Muitas esculturas realizadas nos ateliês de Cachoeira por Louco e seguidores são representações de eleguns, ou seja, filhos e filhas de santo em estado de transe que participam das festas dos terreiros, usando indumentária ritual e portando ferramentas ou emblemas identificadores dos orixás. Tais elementos também aparecem sob a forma de objeto esculpido e são usados em assentamentos religiosos. Todas essas imagens fazem parte de um conjunto simbólico complexo ligado a mitos e às práticas religiosas que se desenvolveram no Brasil, resultante de deslocamentos das crenças e adaptações em processo contínuo. Entre esses objetos, estão gamelas, pilões, oxês, cadeiras, bancos e, ocasionalmente, instrumentos musicais.

Na produção analisada, principalmente, a partir da segunda geração, os escultores enfatizam o fenótipo do negro. Há, pois, uma intencionalidade em indicar traços fisionômicos do negro, textura de seus cabelos e a cor da sua pele. Quando as esculturas são policromadas ou tratadas com materiais que permitem o escurecimento da matéria, a pele negra é indicada contrastando com outros elementos, como roupas, adereços e instrumentos. A figura humana não segue as proporções realistas. Tal transgressão é uma característica formal que aponta para um figurativismo dissociado do realismo, o que é muitas vezes surpreendente.

Ao longo da pesquisa, as representações escultóricas de orixás que mais encontramos foram, nesta ordem: Iemanjá, Oxalá, Oxóssi, Exu, Xangô, Oxumarê, Omolu, Iansã, Ogum e Oxum. Há, contudo, exemplos de orixás “menos procurados”, nas palavras dos escultores: Logunedê, Obá, Ossaim e Iroco, que são efetuados quando o escultor decide fazer um “jogo de orixás”, Além de ser possível em uma composição haver mais de um orixá representado.

Para as comunidades dos terreiros de candomblé, todos os elementos da natureza se revestem de significado e os grupos humanos são concebidos como integrantes dessa natureza. O sagrado se manifesta nas árvores, nas pedras, nos astros e nos corpos das pessoas,

que se deixam levar pelo sagrado.<sup>478</sup> É esse momento de transe que é, em muitas situações, representado na produção escultórica tratada, o que é perceptível na observação das imagens, em que figuras de pés descalços apresentam expressões faciais que denotam o estado de transe, e também na fala dos escultores, quando questionados sobre o semblante das figuras. Doidão, por exemplo, respondeu, de forma muito espontânea, que se tratava do momento em que um filho ou uma filha de santo estava possuída por um orixá<sup>479</sup>. Existe assim uma intencionalidade.

Lembramos aqui da abordagem de Nina Rodrigues, quando escreveu no início do século XX que não havia entre negros da Costa dos Escravos a idolatria. Ele reconhecia que as esculturas do culto jeje-iorubano dos orixás e voduns que reunira na Bahia não eram de ídolos, mas a “[...] representação [...] dos sacerdotes deles possuídos e revelando nas atitudes e nos gestos as qualidades privativas das divindades que os possuem. Em todo caso isso não passa de uma representação”.<sup>480</sup> Para Nina Rodrigues era clara a ideia de que eram os objetos simbólicos ou emblemas devidamente sacralizados que recebiam oferendas, e não as figuras antropomórficas.<sup>481</sup>

Com o contato com o cristianismo, houve uma flexibilização que faz com que muitas comunidades religiosas afro-brasileiras aceitem e mesmo adotem as representações antropomórficas, mas outras se afastam cada vez mais delas, compreendendo-as como expressão da cultura, mas não da religião.

Retomemos a questão da representação dos eleguns realizada pelos escultores de Cachoeira. Notamos que, nessa produção, em geral, seus escultores prescindem do código de cores presente na vida cotidiana dos terreiros, nas roupas e fios de contas, sem que haja prejuízo para a identificação, pois a estrutura e a forma de cada composição garantem a relação com as imagens a que se reportam. Para o povo de santo, os fios de contas são elementos de proteção variando de cor de acordo com a divindade<sup>482</sup>; são distintivos de gênero e indicadores da hierarquia nas casas de santo.

---

<sup>478</sup> SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano. *Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 38.

<sup>479</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 8 jul. 2008.

<sup>480</sup> RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997. p. 162-163.

<sup>481</sup> *Loc. cit.*

<sup>482</sup> Cores de contas dos fios de contas usadas por praticantes das religiões afro-brasileiras: Exu – preta e vermelha; Ogum – azul-escura; Oxóssi – azul-turquesa; Omolu – branca rajada de preta; Oxumarê – amarela e preta ou verde e amarela; Ossaim – verde; Iroco – verde e branca; Logunedê – azul-turquesa e amarela ou azul-turquesa e branca; Oxum – dourada ou cor de âmbar; Iemanjá – cristal; Iansã – marrom ou coral; Ibeji – todas as cores; Obá – vermelha-escura; Ewá – vermelha e amarela; Nanã – branca riscada de azul; Xangô – vermelha e branca; Oxalá – branca ou cristal.



Como as esculturas têm pouco movimento e a ênfase é dada ao transe místico perceptível na expressão da face, os traços psicológicos dos ancestrais representados, em geral, não são muito enfatizados.

Pierre Verger considerou que as qualidades atribuídas aos orixás correspondem a arquétipos da personalidade humana.<sup>483</sup> Ele descreveu esses arquétipos e observou que há nuances provenientes das “qualidades” atribuídas a cada orixá. O perfil psicológico dos orixás é objeto de estudo de duas autoras: Gisèle Cossard<sup>484</sup> e Claude Lépine<sup>485</sup>. Segundo esta, o povo de santo distingue as divindades não somente por suas roupas, colares, assentamentos, ritmos, número simbólico e qualidades, há características que são expressão do temperamento e das preferências dos orixás, o que leva adeptos de cada divindade a classificar, de modo cômodo, os seres humanos e a reproduzir neles os traços psicológicos de seu orixá protetor.<sup>486</sup>

No candomblé, ao menos hoje, um adepto da religião tem mais de um orixá protetor, pelo menos dois, o “orixá da cabeça” e o “orixá de frente” (“adjuntó” ou “juntó”). Para uma mãe de santo de Cachoeira, alguns “pegam caboclo e erê, mas tem pessoas que não”. Ouvimos da mesma sacerdotisa que há mudanças na relação das pessoas com os orixás: “Para rodar, já vi que existe pessoa que cada tempo é um. [...] Acredito no dono e no juntó, no erê e no caboclo”.<sup>487</sup>

Gisèle Cossard observou que, para saber qual o orixá protetor dono da cabeça e outro(s) que acompanha(m) um iaô, é necessária a confirmação através do jogo de adivinhação, mas os gestos do iaô durante o transe são indicações preciosas para o sacerdote.<sup>488</sup> Defende que cada orixá tem um perfil biopsicológico:

Se examinarmos as iniciadas, agrupando-as por cada orixá, poderemos notar que elas possuem frequentemente traços em comum, tanto no plano físico quanto psicológico. Seus corpos parecem trazer mais, ou menos profundamente, segundo os indivíduos, a marca das forças mentais e psíquicas que os animam.<sup>489</sup>

Lépine comentou que as divindades também se diferenciam do ponto de vista do comportamento sexual e da agressividade, o que associa à relação que orixás possam ter com

<sup>483</sup> VERGER, Pierre, 2002, p. 33-34.

<sup>484</sup> COSSARD, Gisèle Omindarewa. A filha-de-santo. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 133-156.

<sup>485</sup> LÉPINE, Claude. Análise formal do panteão nagô. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 21-78.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>487</sup> SANTOS, Lúcia Barreto dos. Depoimento oral, 11 fev. 2014.

<sup>488</sup> COSSARD, Gisèle Omindarewa, 2011, p. 136.

<sup>489</sup> *Loc. cit.*

os elementos primordiais – ar, água, terra, fogo –, aos quais acresce o ferro e a floresta.<sup>490</sup> Na compreensão dessa autora: “Cada orixá resulta da combinação de várias entidades de origens diversas, o que faz com que muitas divindades correspondam a vários elementos simultaneamente”.<sup>491</sup>

Apesar das particularidades de cada orixá em termos psicológicos, todos estão associados à fecundidade, à luta contra a morte e pela vida de um grupo, de acordo com Lépine. Em nossa pesquisa de campo, algo semelhante nos foi dito por um pai de santo: “Não existe orixá depressivo”.<sup>492</sup>

Os adeptos do candomblé consideram que há dois níveis de existência, o Aiyê e o Orum. O primeiro é compreendido como o céu e o segundo, como a terra. Há uma interpretação mais complexa, divulgada pela antropóloga Juana Elbein dos Santos, de que, de acordo com o sistema de crenças iorubá, o Aiyê se constitui no “universo físico concreto e a vida de todos os seres que o habitam” e o Orum, em “uma concepção abstrata”, num espaço habitado por “seres ou entidades sobrenaturais”.<sup>493</sup>

No sistema de crenças nagô, os orixás são divindades cultuadas na Nigéria que receberam do Ser Supremo Olorum, Olodumaré ou Olofim a incumbência de criar e governar o mundo.

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que em vida estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização.<sup>494</sup>

No mito sobre a criação do mundo, difundido no Brasil, Oxalá foi o primeiro a ser criado por Olodumaré e foi encarregado de criar o mundo. Recebeu o “saco da criação”, mas para ser bem-sucedido nesse empreendimento deveria respeitar algumas regras, indicadas por Orunmilá, as quais burlou por seu caráter independente e altivo. Desse modo, ao se recusar a fazer sacrifícios a Exu, guardião da fronteira do Além, teve insucesso em sua tarefa. Exu deixou Oxalá sedento até que este bebeu vinho de palma e embebedou-se. Odudua roubou-lhe o saco da criação e o entregou a Olodumaré. Então, Odudua foi enviado para criar o mundo, o

<sup>490</sup> LÉPINE, Claude, 2011, p. 24-27.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>492</sup> SOUZA, Benício de. Depoimento oral, 20 set. 2013.

<sup>493</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1977, p. 53.

<sup>494</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 18.

que fez salpicando a terra (contida no saco) sobre a água.<sup>495</sup> Como castigo, Olodumaré proibiu Oxalá de usar o azeite-de-dendê e o vinho de palma, mas para consolá-lo concedeu a Oxalá a função de modelar os corpos humanos, enquanto Odudua deveria, por meio de sopro, dar vida aos seres.

Há controvérsias sobre o gênero de Odudua, se entidade masculina ou feminina. Em alguns mitos, é a representação coletiva das mães ancestrais (Iyá-mi), do princípio feminino, e Obatalá é o símbolo do princípio masculino. Uma cabaça dividida em duas metades complementares representando o universo os simboliza, A parte superior representa o Orum, a que Obatalá foi associado; e a parte inferior, o Aiyê, a que Odudua foi associada.<sup>496</sup> Desse modo passaram a ser vistos como complementares.

#### 6.2.1.1 Exu

Em alguns mitos, Exu foi amigo de Odudua, quando este chegou a Ifé e conquistou o reino comandado por Oxalá. Como orixá, veio ao mundo trazendo o ogó, porrete que o levava de um lugar a outro rapidamente<sup>497</sup>.

No Brasil, Exu é conhecido no contexto do candomblé como aquele que abre os caminhos, princípio da mudança e do movimento. Uma característica de todos os terreiros de candomblé é ter perto da porta um assentamento para Exu. Também é aquele que subverte a ordem; tido como “astucioso, grosseiro, vaidoso e indecente”, pode se tornar afável e protetor se lhe forem feitas oferendas. Alguns supõem que Exu é filho de Iemanjá e Orunmilá, e irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi.<sup>498</sup>

Segundo um de seus mitos, recontado por Juana Elbein dos Santos e retomado por Reginaldo Prandi, Exu era o mais jovem dos orixás e devia-lhes reverências. Como desejava a senioridade, consultou um babalaô que mandou que fizesse oferendas (ebó) e colocasse um ecodidé (pena vermelha de papagaio) na testa, e ainda que ficasse três meses sem carregar o que quer que fosse. Quando os orixás receberam um chamado de Olodumaré, levaram trouxas de oferendas para o deus supremo, menos Exu porque usava o ecodidé. Como todos os orixás levaram oferendas na cabeça e Exu não o fez, seu ato foi reconhecido por Olorum, pois carregar coisas na cabeça era considerado tabu entre os iorubás. Assim, Olorum o elegeu

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>496</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1977, p. 60-61.

<sup>497</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 76.

<sup>498</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 45.

como seu intermediário e Exu passou a ser homenageado pelos mais velhos, devendo ser saudado em primeiro lugar; do mesmo modo, a ele se deve fazer oferendas para poder aceder à proteção dos demais orixás.<sup>499</sup> Exu usa o ecodidé como aparece em uma representação da Coleção Arthur Ramos (Figura 79).

Figura 79 – **Exu**. Escultura de madeira, Coleção Arthur Ramos.



Fonte: RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 254.

Entre seus emblemas está uma cabaça no interior da qual são colocados fragmentos de cabaças. Seu princípio é o da desconstrução das coisas para que se possa reconstruí-las.<sup>500</sup> Nas representações mais recentes da autoria dos descendentes do Louco, a virilidade de Exu aparece expressa na figura nua, com órgão sexual ereto (Figura 80), e nos objetos rituais – falos esculpidos policromados (Figura 81) encomendados para assentamentos desse orixá em terreiro de candomblé.

<sup>499</sup> PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 42-43.

<sup>500</sup> CUNHA, Mariano Carneiro da, 1980, p. 1013.

Figura 80 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Exu**. Escultura de sucupira. h = 0,73 m. Ateliê do Louco Filho. Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 81 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Falós**. h = aprox. 0,25 m. Esculturas de angelim, com acabamento de esmalte sintético e extrato de noqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Mariano Carneiro da Cunha apontou que os povos iorubás costumam construir altar para Elegbá, divindade fon que é comparada a Exu, nos santuários e mercados, com montículo de lama sobre o qual é colocado um rosto humano incrustado de cauri<sup>501</sup>. No Daomé, em frente às casas seus proprietários colocam um falo de madeira ou de ferro, coberto por uma edícula, e fazem libações diárias de azeite-de-dendê para Elegbá a fim de garantir a virilidade dos membros masculinos da sua família. Exu, nas cidades nigerianas, é o único orixá que assume a antropomorfia, diferentemente dos demais. Apresenta-se em ambos os gêneros, masculino e feminino; a versão masculina porta um avental. As suas longas cabeleiras são finalizadas por uma cobra ou uma glândula, que no Brasil teve a sua forma modificada para um capacete.<sup>502</sup>

<sup>501</sup> Concha que serviu, no passado, como moeda de troca sobretudo na África, e tem papel relevante na produção da cultura material e arte africanas. A sua forma lembra a genitália feminina o que fez com que fosse associada à fertilidade.

<sup>502</sup> CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. II, p. 1005-1007.

Fotografias de Pierre Verger<sup>503</sup> de “Légba, guardião das casas em Abomey” e de “Exu, guardião da cidade de Oxogbô” ilustram bem essas representações tratadas por Mariano Carneiro da Cunha.

Na abordagem Adoração de Exu (Figura 82) da autoria de Louco, além de chifres, os Exus têm orelhas e dentes caninos, que é uma associação à figura diabólica do “cão”. Nesse caso, a ênfase recai na figura do gênero feminino com grandes seios e dobras no ventre. As peças de Louco tanto chamam a atenção para a figura mítica quanto para a família, instituição que tem papel importante na reprodução.

Figura 82 – SILVA FILHO, B. (Louco). **Adoração a Exu**. Relevo escultórico de jaqueira. h = 1, 20 m. Peça assinada e datada no verso, 2-12-1987. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA.



Fonte: LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. *Em nome do autor: artistas, artesãos do Brasil...* São Paulo: Proposta, 2008. p. 110.

<sup>503</sup> VERGER, Pierre, 2002. p.83.

Outros relevos apresentam Exu como figura feminina (Figura 83), chamada na umbanda de Pombagira, com orelhas (de animal), de cuja boca saem ramos de arruda, conforme o escultor Doidão<sup>504</sup>.

Figura 83 – Exu. Relevo escultórico de jacarandá. 0,64 X 1,60 X 0,03 m. Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

A arruda (*Ruta graveolens*) é uma planta de forte valor simbólico no contexto baiano. Com as suas pequenas folhas finas e compridas, essa planta é usada no Brasil, desde o tempo colonial, por mulheres negras e brancas para espantar mau-olhado.<sup>505</sup> Tem, contudo, outras funções; pode ser usada como tempero, além de ter efeito abortivo e ser empregada contra dores reumáticas.

Na interpretação nativa, a demonização de Exu acabou por reforçar seus poderes: “Diabo é coisa da Igreja Católica. Aí o povo botou o Exu com tridente, rabo, nariz chato; só que esqueceram que a partir do momento que botou chifre e um tridente deu mais força a ele”<sup>506</sup>.

Além desses exemplos, Exu aparece vestido como um filho de santo em transe, segurando um tridente. (Figura 84)

<sup>504</sup> ARAÚJO, José Cardoso de. Depoimento oral, 13 ago. 2011.

<sup>505</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 68.

<sup>506</sup> SOUZA, Benício de. Depoimento oral, 20 set. 2013.

Figura 84 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Exu**. Anos 1980. Escultura de jaqueira. h = 0,52 cm. Propriedade do escultor. Cachoeira, BA, 2013.



Foto: Autora

Contudo, nos terreiros de candomblé de Cachoeira, não acontece a incorporação por filhos de Exu, o que torna essas esculturas peças raras de um “jogo de orixás”.

#### 6.2.1.2 Ogum

Para os iorubás, Ogum é senhor da forja e da guerra, aquele que tem o domínio sobre todos os metais, fabrica armas, além de inspirar artesãos e guerreiros. Ogum é o ancestral conquistador, ligado às estradas ou caminhos, associação que é feita por ser irmão de Exu. Combina seu temperamento de construtor com o de combatente.<sup>507</sup>

<sup>507</sup> LODY, Raul. *Jóias de Axé: fio-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 16.



Em mitos recolhidos por Pierre Verger, Ogum é filho de Odudua. Teve vários amores: Oiá, Oxum e Obá. As suas mulheres também foram mulheres de Xangô.<sup>508</sup> Lembramos que a cultura iorubá tem como base o sistema de relações poligâmicas e que a quantidade de mulheres que um homem tem está relacionada com a sua riqueza e a possibilidade de sustentar toda a sua prole.<sup>509</sup>

Foi chamado de Ogum Onirê porque foi rei de Irê.<sup>510</sup> Segundo uma das histórias sobre Ogum, um dia, ele voltou de uma guerra que vencera e não teve a atenção de seu povo, que estava fazendo um ritual. Pensou não ter sido reconhecido; enfurecido, usou a sua espada e cortou a cabeça de seus súditos, lavando-se então com sangue. Como era o rei, alguns homens, salvos da matança, fizeram-lhe as honras e deram-lhe bebida e comida. Mas Ogum ficou inconsolável por haver matado os habitantes da sua cidade. Envergonhado e arrependido, percebeu que não podia mais ser rei; enfiou a faca no chão, rompendo o solo, passando assim ao Orum e tornando-se orixá.<sup>511</sup>

Este mito, que circula entre sacerdotes de Cachoeira, demonstra o caráter humano dos orixás, seus momentos de ira e de arrependimento. Apesar de enfatizar o lado guerreiro de Ogum, este não é o único. É muito lembrada, na Bahia, a sua capacidade de transformar o mundo, pois foi ele quem descobriu a forja e criou instrumentos que pudessem ser usados na agricultura. O segredo do ferro lhe foi dado por Orunmilá, e Ogum o revelou aos demais orixás, recebendo um reino em recompensa.<sup>512</sup> Esse mito remete ao princípio da troca.

Nas esculturas, a espada ou a faca é seu signo identificador, sendo esses objetos procurados no Ateliê do Louco Filho para assentamentos de terreiros. Outro objeto de madeira feito nesse ateliê que representa Ogum é o martelo (Figura 85). Na imagética produzida pelos escultores é recorrente a figura do elegum, como o entalhado por Louco sobre um pilão, representando Ogum (Figuras 86).

---

<sup>508</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 89.

<sup>509</sup> MARTINS, Cléo. *Obá (Orixá) a amazona belicosa*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. p. 47. (Orixás, 5).

<sup>510</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 89.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 89-91.

<sup>512</sup> PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 86-87.

Figura 85 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Martelos**. Escultura de madeira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 86 – SILVA FILHO, B. (Louco). **Ogum**. Detalhe de pilão esculpido. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Ogum esculpido pelos descendentes de Louco e Maluco porta as roupas usadas pelos filhos de santo nas festas, como calçolão, saieta e peça que sugere peitoral, além de gorro, fios de contas intercalados por firmas indo até a cintura e faca ou espada, instrumentos que lhe serviram na guerra. (Figuras 87 a e b, 88 e 89). Essas imagens reportam-se aos rituais de candomblé, quando seus filhos aparecem vestidos de azul-escuro-profundo, portando uma ou duas espadas. Fazem movimentos que simbolizam a abertura dos caminhos, mas também dançam como guerreiros, em ritmo rápido. Além de movimentar seus braços e pernas, rodam em torno do eixo de seu corpo.

Figuras 87 a e b – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Ogum** (detalhe de portão esculpido na jaqueira) e uma das faces do portão. Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua 13 de Maio, Cachoeira, BA, em 2011.



Fotos: Autora

Figura 88 – SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco) **Ogum**. Escultura de jaqueira. h = 0,89 m. Ateliê do Mimo, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 89 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Ogum** (detalhe). Escultura de jaqueira. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Nas esculturas estudadas, tanto as que mostram filhos de Ogum quanto as que mostram os demais filhos de santo, os fios de contas ou guias sobressaem, sendo intercalados por firmas, que são contas cilíndricas ou arredondadas. Nas guias mais simples, servem de arremate do fio de contas. Conforme Mãe Márcia, algumas mães e pais de santo mandam fazer guias intercaladas por várias firmas correspondentes ao orixá protetor da cabeça, enquanto as contas correspondem ao juntó<sup>513</sup>. Fato é que, nos terreiros de candomblé, a estrutura dos fios de contas denota o grau de iniciação de uma pessoa e a nação a que pertence.<sup>514</sup> Enquanto um(a) abiã usa o inhã, colar com apenas um fio de contas; no período de iniciação, o filho de santo deve usar uma gargantilha, chamada de “quelê” ou “gravata de orixá ou de santo”<sup>515</sup>, depois pode usar o delogum, colar com vários fios de contas arrematado por apenas uma firma. Mas, conforme visto, há modelos criados que saem desse padrão.

No Terreiro Ogum Meje, as festas de Ogum causavam admiração quando o babalorixá Benício era tomado pelo orixá. Voltava vestido dançando com ricas roupas em azul-profundo, demonstrando a força do orixá guerreiro em sua casa. Nas festas dedicadas a Ogum, a decoração dos terreiros ganha ainda mais mariô. Esta folha do dendezeiro desfiada, também usada na roupa desse orixá, dizem que acalma a sua valentia. Segundo esse babalorixá: “Antes de botar [mariô] em Irê, ele [Ogum] chamou alguém da confiança dele e mandou que colocasse na porta, por isso que nas casas tem mariô na porta. Então, quando Ogum entrou em Irê, as casas que ele não encontrava mariô na porta [...], tinha degola”<sup>516</sup>. Todos os terreiros de candomblé colocam mariô nas portas e janelas em dias de festa.

### 6.2.1.3 Oxóssi

Na África, a principal divindade de Ilobu (na atual Nigéria) era um valente caçador de elefantes, conhecido por Erinlé ou Inlé. No Brasil e em Cuba, a divindade da caça ficou conhecida como Oxóssi ou Odé (caçador). Segundo Pierre Verger, a relevância deste orixá caçador no sistema de crenças nagô é de ordem material, médica, social e administrativa, pois Oxóssi é o protetor dos caçadores, fazendo terem sucesso em suas expedições; aprendeu com

<sup>513</sup> LOPES, Márcia. Depoimento oral, 3 set. 2014.

<sup>514</sup> O abiã recebe o inhã, fio de contas simples que vai até a cintura. Durante o processo de feitura de iaô, este(a) recebe: o mocan, feito de palha da costa trançada; o quelê, que é uma gargantilha com fiadas de miçangas entremeadas de firmas, na cor do orixá; e depois o dologum – feito com 16 fiadas e uma firma –, que vai até a cintura.

<sup>515</sup> LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. p. 275.

<sup>516</sup> SOUZA, Benício. Depoimento oral, 20 set. 2013.

Ossaim (mestre da floresta e das folhas medicinais e litúrgicas) o poder terapêutico das folhas; descobre o lugar favorável para a instalação de roças e vilarejos.<sup>517</sup>

Há a versão mitológica de que Exu, Ogum e Oxóssi são irmãos, todos filhos de Iemanjá.<sup>518</sup> Com Ogum, Oxóssi aprendeu a arte da caça. Sua mãe preocupava-se com seu filho Oxóssi e consultou um babalaô, que a aconselhou a proibir Oxóssi de caçar para que não encontrasse Ossaim, pois este poderia enfeitiçá-lo para ter a sua companhia. Teimoso, Oxóssi não atendeu à voz materna e fugiu para a floresta, onde encontrou Ossaim, que lhe deu uma porção de ervas maceradas, que fez com que Oxóssi ficasse esquecido, passando a viver na mata, cumprindo-se a previsão do babalaô. De volta, trazido por Ogum, Iemanjá não quis recebê-lo por sua desobediência. Iemanjá assim teria perdido todos os seus filhos: primeiro Exu, que mandou embora por sua indisciplina; depois Ogum, que não se conformou com a atitude materna de recusar-se a receber seu irmão mais novo; e o próprio Oxóssi. Ao se dar conta de tais perdas, Iemanjá transformou-se no Rio Ògùn.<sup>519</sup> Este mito trata do conflito entre mãe e filhos, da desobediência, ao tempo que reafirma traços da personalidade das divindades.

Conta-se, ainda, que durante uma Festa dos Inhames, o rei de Ifé mandou chamar os caçadores para que matassem um enorme e esquisito pássaro enviado por feiticeiras para desmanchar uma festa, para a qual não haviam sido convidadas. Foram chamados caçadores diversos, de 20, 40 e 50 flechas, mas foi o “caçador de uma flecha só” (Oxotokanxô) que conseguiu matar o pássaro. Antes disso, sua mãe, aconselhada por um babalaô, havia feito oferendas para agradar as feiticeiras. Assim, Oxóssi recebeu metade das riquezas do reino como recompensa.<sup>520</sup>

O emblema mais importante de Oxóssi, esculpido, é o arco e a flecha (ofá e damatá), normalmente forjado em uma única peça colocada em seu assentamento. É feito, em geral, de ferro, o que não impede que escultores representem esse emblema de madeira para assentamentos. (Figura 90)

---

<sup>517</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 112.

SOUSA JUNIOR, Wilson Caetano de, 2011, p. 88.

<sup>518</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 113.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>520</sup> VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas dos orixás*. Ilustrações de Carybé. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011. p. 21-24.

Figura 90 – SILVA, L. (Léo Neto do Louco). **Ofá e Damatá**. Escultura de madeira. h = 0,32 m; l = 0,33 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Outra forma de representar Oxóssi nas esculturas antropomórficas é portando capacete, de onde sai um penacho de plumas, como fez Louco Filho (Figura 91). Essa forma lembra a relação de Oxóssi com Ogum. Uma fotografia de um iaô de Ibalama, como também é chamado Inlé, de autoria de Pierre Verger, ilustra esse acessório da indumentária do orixá<sup>521</sup>.

Figura 91 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Oxóssi** (detalhe). Escultura de jaqueira. h = 2,10 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

<sup>521</sup> Fotografia de iaô por Pierre Verger. (Cf. VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 119.)

Em diversas imagens representadas por Doidão, Oxóssi porta chapéu de couro usado por caçadores no Brasil, ofá e damatá, assim como o eruquerê (Figura 92).

Esse motivo é usado em esculturas e “cadeiras de mando”, assentos de autoridades religiosas nos terreiros de candomblé (Figura 93).

Figura 92 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Oxóssi** (detalhe). Escultura de jaqueira. h = 1 m. Atelier de Artes Doidão Bahia, na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 93 – **Espaldar de cadeira de mando**. Móvel esculpido em sucupira e jaqueira. 1,56 X 0,55 X 0,55 m. Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Raul Lody descreveu o eruquerê como um “tipo de espanador confeccionado com cerdas naturais originárias da cauda de boi ou de burro. As cerdas são arranjadas em chumaços colocados em cabo de madeira ou de metal”<sup>522</sup>. Trata-se de um objeto ligado à ancestralidade que tem a função de afastar os espíritos da floresta, portado pelo iaô ou colocado nos assentamentos.<sup>523</sup>

Oxóssi demonstra toda a sua rapidez na dança. Ágil e astuto, faz movimentos rápidos, percorrendo todo o espaço do barracão como se estivesse na floresta. Com seus dedos, forma um arco engatado, que movimenta ao tempo que dança. Ver a dança dos filhos de Oxóssi é muito prazeroso, sobretudo, quando se trata de iaôs jovens incorporados, a exemplo de filhas de santo do Terreiro Loba Nekun Filho e do Ilê Axé Alá Bomin Dei, na Ladeira da Cadeia,

<sup>522</sup> LODY, Raul, 2003, p. 170.

<sup>523</sup> Existem miniaturas do eruquerê, que são pingentes feitos de cachos de cabelo encastoados em ouro muito usados na Bahia até meados do século XX.

cuja movimentação acelerada em fugas e contracurvas, em saltos, por todo o espaço do barracão, dá a ideia da ligeireza desse orixá. Em geral usam roupas em tonalidades de verde, mas há variações de acordo com a qualidade desse orixá. Assim, Ibualamo usa branco com bandas, saiote e capacete de palha-da-costa; Otim usa azul-claro, leva capangas, roupas de couro de leopardo etc. Essas variações de Oxóssi foram representadas por Carybé em relevos escultóricos que podem ser vistos no Museu Afro-Brasileiro (UFBA).

#### 6.2.1.4 Xangô

Como personagem histórico, Xangô foi rei de Oyó, filho de Oranian e Torosi, que era filha de um rei dos tapás. Instalou-se em Kossô e depois foi para Oyó com seu povo, onde existe um bairro chamado Kossô. Ainda é cultuado na Costa do Benim.<sup>524</sup> Como personagem mitológico, há mais de uma versão: filho de Oraniam e Iamassê (uma qualidade de Iemanjá); filho de Orixalá (Oxalá) e Iemanjá; irmão de Exu e de Ogum. Outra versão é que era filho de Aganju e foi adotado por Iemanjá.

Oxês de pedra são postos sobre um pilão de madeira esculpido nos assentamentos de Xangô. As pedras estão associadas ao raio e são emanções do axé de Xangô que devem ser regadas com o sangue de carneiro, porque a sua chifrada é rápida como um raio. A forma do machado é associada na literatura aos chifres de um carneiro.

Na África, Verger registrou diversos oxês antropomórficos feitos de madeira portados em honra a Xangô em Saketê e Ifanhim, aparecendo representações dessa divindade tanto do gênero masculino quanto do feminino.

Nas esculturas de Xangô no Brasil, o oxê está sempre presente, sejam elas figurativas, como as que fazem os escultores estudados nesta pesquisa, sejam abstratas, como nas obras de Rubem Valentim, expostas no Museu de Moderna da Bahia, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu Afro Brasil e em outros acervos. Suas esculturas construtivistas são objeto de exposições da curadoria de Emanuel Araújo, que, como Rubem Valentim, é um artista construtivista baiano.

Quanto aos oxês nos ateliês de Cachoeira, são vistos como representação do equilíbrio entre forças e a justiça. (Figura 94)

---

<sup>524</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 134.



Figura 94 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Oxê**. Escultura de jaqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

O formato do oxê deu margem, recentemente, a realização de esculturas do tipo estandarte que nos lembram estatuetas carregadas pelos protegidos de Xangô em África e, antigamente, nos terreiros de candomblé. (Figura 95) Nas esculturas figurativas dos escultores de Cachoeira, a exemplo de Doidão (Figura 96), Louco Filho e Mimo, que representam o elegum, o oxê também pode ser um arremate da coroa real.

Figura 95 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Estandarte de Xangô**. Escultura de madeira exposta no Espaço Cultural Hansen Bahia.



Foto: Autora

Figura 96 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Xangô**. Escultura de madeira. h = 1,96 m. Câmara de Vereadores, Cachoeira, BA, em 2014 .



Foto: Autora

Durante a pesquisa, encontramos, no Ateliê de Louco Filho, instrumentos musicais específicos de Xangô, xerês (Figura 97), feitos de cabo de madeira e cabaça no interior da qual são colocados grãos.

Figura 97 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Xerês**. Instrumentos musicais. Cabo de cedro e cabaça. h = aprox. 20 cm. Ateliê do Louco Filho, em 2008.



Foto: Autora

O xerê é empregado em louvor de Xangô, podendo ser também de metal ou de outro material. Seu som imita o barulho da chuva. Esse instrumento acompanha o som dos atabaques. Conforme Lody, Xangô é um orixá que se relaciona com o trovão e o vento, fenômenos da natureza que produzem sons que podem ser simbolizados<sup>525</sup>. Seu cavalo (aquele que incorpora um orixá) dança com a postura ereta dando pequenos passos que avançam e retrocedem, gíngando o corpo. Provavelmente o oxê é usado em danças muito antigas, pois hoje seus filhos imitam o segurar desse instrumento ao tempo que fazem movimentos circulares e sinuosos, com passos acelerados. O orixá movimenta-se como se procurasse pedras no chão a fim de lançá-las para o alto, o que repete várias vezes.<sup>526</sup>

Outra representação que concerne a Xangô, se bem que não seja exclusiva dele, são os pilões empregados nos serviços para Oxalá e Ossaim. Desde a época do Louco, os pilões são tidos como ótimos suportes para fazer figuras de orixás e cabeças. Há exemplos de pilões feitos nos anos 1970, assim como de pilões recentes, com relevos figurativos que não são necessariamente correspondentes a esses orixás, destacando-se mais por seu aspecto plástico do que funcional.

<sup>525</sup> LODY, Raul. *Xangô, o senhor da casa de fogo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. p. 115-116.

<sup>526</sup> *Loc. cit.*

### 6.2.1.5 Oiá / Iansã

Divindade dos ventos e das tempestades, Oiá dá nome ao Rio Níger, que em iorubá é chamado de Odò Oya. Guerreira, independente e autoritária são características associadas a Oiá, que teve nove filhos, mas só conseguiu procriar depois que consultou um babalaô e fez as oferendas que lhe foram recomendadas. Mais tarde recebeu o nome de Iansã, “mãe de nove filhos”.<sup>527</sup>

Oiá casou-se diversas vezes, segundo vários mitos. Um deles conta que, na floresta, Ogum encontrou um búfalo que se despiu de sua pele e se transformou em uma bela mulher ornada de colares e braceletes; era Oiá. Ogum escondeu a sua pele e seus chifres e propôs casar-se com ela. A proposta seria aceita contanto que ele jamais revelasse seu segredo. Depois de muito tempo juntos, as demais mulheres de Ogum o embebedaram e ele contou-lhes que Iansã era um animal. Então elas revelaram a Oiá onde se encontravam seus antigos pertences e esta fugiu até o lugar indicado. Localizada a pele, os chifres e os cascos, ela os vestiu e retomou a força do animal. A sua reação de ira fez com que atacasse essas mulheres e as matasse. Depois deixou os dois chifres de búfalo com seus filhos, partindo para a floresta.<sup>528</sup> Outro mito conta que Oiá ajudou Ogum a soprar o fogo enquanto este trabalhava na forja, o que avivava as chamas e permitia que ele acelerasse a fabricação de armas encomendadas por Oxaguiã, que se encontrava em guerra. Soprou com tanta força que criou o vento.<sup>529</sup>

Uma escultura de grande porte de Doidão mostra iaô de Iansã em transe (Figura 98). Podemos ver que o escultor aproveitou a inclinação da matéria-prima e concedeu movimento ao panejamento, que aparece como que sujeito ao vento, elemento-natureza deste orixá. Consideramos que Doidão sai do campo da representação para o campo da expressão simbólica.

<sup>527</sup> Mito contado por Reginaldo Prandi, com base em William Bascom (1980) e Pierre Verger (1981). (PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 294.)

<sup>528</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2011, p. 44-47.

<sup>529</sup> Mito contado Reginaldo Prandi com base em Susanna Bárbara (1999) e Pierre Verger (1980, 1981, 1985). (PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 303.)

Figura 98 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Iansã**. Escultura de jaqueira. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Oiá recebeu de Olorum a função de guiar os mortos no caminho do Orum. Olorum fez isso depois de ver a tristeza e dedicação de Oiá quando Oloducê, caçador que se tornara seu pai adotivo, deixou o mundo dos vivos; ela dançou para ele e depositou seus pertences junto a uma árvore. A sua dedicação sensibilizou Olorum, ciente de todos os acontecimentos. Dizem que os egunguns se curvam somente diante de Oiá.<sup>530</sup>

Para mover os ventos, afastar os egunguns temidos por todos os orixás e conduzir os mortos no mundo espiritual, Iansã carrega o eruexim, instrumento feito de crina de cavalo ou de búfalo. Este é um dos objetos portados pelo orixá nas esculturas que o representam. O outro, é a espada, simboliza seu lado guerreiro. Iansã e Xangô se apaixonaram. Em um relevo de madeira da autoria de Louco Filho, Xangô contracena com Iansã. (Figura 99)

<sup>530</sup> Mito contado por Reginaldo Prandi com base em Maria Stella de Azevedo Santos. (PRANDI, Reginaldo, 2001, p. 310-311.)

Figura 99 – SILVA, C. G. (Louco Filho). Iansã e Xangô. Relevo escultórico de jaqueira. 0,30 X 0,25 X 0,05 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Alguns contam que Iansã era uma mulher voluntariosa e independente e que não se prendia ao poder masculino. Em um dos mitos, Iansã era irmã mais nova de Oxum e mulher de Xangô e foi mandada por Oxum para acompanhar Xangô na guerra. Também se diz que Oiá foi a esposa de Xangô que o acompanhou até o fim de seus dias; ela passou até a botar fogo pela boca, como Xangô, depois de ter provado uma porção guardada em uma cabacinha que ele pedira para transportar, violando seu segredo.<sup>531</sup>

Louco Filho também entalhou pequenas gamelas decoradas com borboletas, um dos símbolos usados para lembrar Iansã. Esses utensílios foram encomendados por um terreiro de candomblé e serviriam para a colocação de oferendas ao orixá.

Nos rituais, as danças de Iansã são agitadas e guerreiras, desenvolvem-se em movimentos sinuosos que remetem aos ventos e tempestades. Iaôs de Iansã dançam energicamente e duelam contra Ogum. Isso acontece nas saídas de iaô de Iansã, quando Ogum vem, em movimento, com a sua espada, e todos rememoram momentos de divergência passados entre esses dois orixás, contados em sua mitologia.

#### 6.2.1.6 Oxum

Orixá das águas doces, Oxum recebe o nome do rio que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Simboliza a riqueza e a fecundidade. Segundo mito relatado por Pierre Verger, quando

<sup>531</sup> MARTINS, Cléo, 2002, p. 48-49.

os orixás chegaram à terra, organizaram uma reunião excluindo as mulheres. Para se vingar, Oxum tornou todas as mulheres estéreis, o que impedia que as atividades desenvolvidas pelos ancestrais divinizados chegassem a bons resultados. Então Olodumaré intercedeu junto aos orixás masculinos ressaltando o poder de Oxum sobre a fecundidade e acabou por convencê-los a incluir Oxum nas reuniões dos orixás para que assim pudessem dar continuidade a seus trabalhos na terra.<sup>532</sup> Vilson Caetano de Sousa Junior chama a atenção para o papel de Oxum como aquela que acompanha os ritos de iniciação no mundo dos antepassados, pois está à frente dos nascimentos. Oxum é mesmo simbolizada pelo líquido da placenta. Tem sido considerada aquela que comanda o ciclo da vida; além de regular o ciclo menstrual, ela comanda as estações do ano, o movimento dos planetas e regula as marés.<sup>533</sup>

Esse orixá feminino, que se caracteriza pela vaidade, elegância e variação de humor, tem a reputação de ser uma boa mãe. Foi mulher de Ogum, Orunmilá, Oxóssi e a segunda mulher de Xangô.<sup>534</sup> Conta-se que, para não acompanhar Xangô à guerra, lhe entregou como terceira esposa sua irmã mais nova, Iansã.<sup>535</sup>

Na escultura de Louco Filho, o elegum de Oxum representado usa o modelo de roupa portado durante as festas públicas e seus complementos: o adê, que aí assume a forma de tiara ou coroa, donde pende um chorão, trabalhado com relevos, os quais imitam vidrilhos; os fios de contas, a pulseira (copo), o abebê e a espada (Figura 100), instrumentos que segura ao dançar. Nos cultos, esses complementos e ferramentas usados são de metal dourado.

A cabeça de Oxum em relevo é representada em uma máscara bastante original confeccionada por Mimo (Figura 101). Nesse jogo de formas, fundem-se os temas Orixá e Máscara. Tanto na máscara quando na figura do elegum, a cor natural da madeira e a madeira tratada ressaltam o contraste entre a cor da veste e acessórios e a pele negra, o que confere força plástica a essa imagem.

---

<sup>532</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 147.

<sup>533</sup> SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano de, 2011, p. 122.

<sup>534</sup> *Loc. cit.*

<sup>535</sup> AMADO. Jorge, 1979, p. 48.

Figura 100 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Oxum**. Escultura de madeira. h = 0,78 m. Jaqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA em 2008.



Foto: Autora

Figura 101 – CRUZ, A. O. (Mimo). **Oxum / Máscara**. Relevô escultórico de jaqueira. h = 0,82 m. Ateliê do Mimo, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

No sincretismo religioso na Bahia, foram estabelecidas relações entre Oxum e Nossa Senhora das Candeias. Mas é no dia 8 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, que um dos terreiros de Cachoeira, o Terreiro Oiá Mucumbi Filho, de Mãe Dionísia, situado no Alto da Levada coloca seus presentes para Oxum nas águas do Rio Paraguaçu, o que presenciamos (em 2013) ao anoitecer. Quando a maré está alta e as águas do rio sobem, a comunidade do terreiro acende muitas velas no cais próximo ao candomblé, enquanto mãe e filhos de santo se preparam para sair de barco, levando balaios com flores que oferecem a Oxum durante circuito feito no rio. Para esse orixá, entoam cânticos em iorubá e em português.

#### 6.2.1.7 Obá

Obá é um orixá feminino enérgico e fisicamente mais forte do que muitos orixás masculinos.<sup>536</sup> Ligada à guerra, Obá é forte, destemida e desprovida de vaidade. Recebe o nome de um rio que corta o território iorubá.

<sup>536</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2011, p. 52.

Encontramos duas esculturas de Doidão representando Obá. Ela aparece como uma iaô em processo de iniciação, de cabeça raspada, vestida de calçolão, saia, camisu e ojá simplificado na altura do peito, usando quelê e segurando uma folha. Essa escultura data dos anos 1980. (Figura 102) Outra mais recente traz Obá usando um adê, o que lhe confere um ar mais feminino, próprio das iabás. Com a mão esquerda segura uma lança, demonstrando seu caráter guerreiro, e, com a outra, uma planta como na escultura precedente, mas na segunda a folha está sendo usada para cobrir a sua orelha cortada (Figura 103).

Figura 102 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Obá**. Escultura de jaqueira. h = 1 m. Casa Paulo Dias Adorno, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 103 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Obá**. Escultura de jaqueira. h = aprox. 1,10 m. Atelier Artes Doidão Bahia na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Registramos que, diferentemente do que vemos em peças de outros escultores, o elemento que cobre a orelha cortada do orixá é uma planta, no lugar de um escudo, como representado em trabalho de Carybé<sup>537</sup>.

Segundo Sousa Junior, cânticos da tradição jeje relembram Obá como líder da sociedade secreta Elekô, comandada por mulheres guerreiras.<sup>538</sup> Desse modo, a sua figura rememora mulheres guerreiras que sobressaíram por suas funções sociais e políticas, assim como caçadoras que proviam a sua comunidade. Mas, no Brasil, Obá ficou mais conhecida pelo mito de que ela teria cortado uma de suas orelhas. Conta-se que Obá era a terceira esposa

<sup>537</sup> MURAL dos Orixás [de Carybé]. Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1979. p. 71.

<sup>538</sup> SOUSA JUNIOR, Wilson Caetano de, 2011, p. 161.



de Xangô, depois de Oiá e Oxum. Uma grande rivalidade passou a existir entre Obá, que era a mais velha, e Oxum, jovem e elegante. Certo dia, Obá perguntou a Oxum o que ela fazia para atrair o marido. Então Oxum, maliciosamente, colocou um torso na cabeça e pôs-se a cozinhar. Preparou uma sopa para Xangô na qual boiavam dois cogumelos e contou a Obá que havia colocado suas duas orelhas na panela para conquistar o amor de Xangô. Passados alguns dias, Obá cortou a sua própria orelha e cozinhou-a numa sopa, servindo-a a Xangô que, ao saber do fato, ficou chateado por ela ter decepado a orelha e achou repugnante a refeição servida. Então Oxum apareceu, tirou o torso e exibiu as suas orelhas. Furiosa, Obá atacou a sua rival, seguindo-se uma luta que provocou a fúria e a explosão de Xangô. Aterrorizadas, Oxum e Obá fugiram e se transformaram nos rios que recebem seus nomes. No local de confluência dos dois rios, as águas se agitam em consequência da disputa entre essas divindades.<sup>539</sup> Nos terreiros, quando os atabaques tocam para Obá, os filhos de santo dançam cobrindo uma das orelhas com a mão.

#### 6.2.1.8 Nanã

Nanã Burucu é uma antiga divindade cultuada na África Ocidental. No Daomé, em algumas regiões, é considerada como principal ancestral feminino, criadora dos voduns.<sup>540</sup> É considerada a mais antiga divindade das águas, em particular, das águas paradas no candomblé na Bahia, senhora da lama e do barro. Responsável pela forma dos corpos modelados por Oxalá, ela empresta o elemento sagrado aos seres humanos, que o devolvem quando deixam o Aiyê. Desse modo, opera a matéria primordial associada ao nascimento de tudo e contém em si os mortos. É responsável pelo mistério da morte (Icu), vista pelo povo de santo como uma mudança de estado.

Reivindica-se que Nanã seja uma divindade de origem jeje, assim como Omolu e Oxumaré, divindades a ela relacionadas, e, em alguns terreiros, canta-se para elas consecutivamente. Na área iorubana, a associação entre essas divindades não se dá de maneira uniforme, segundo Nicolau Parés; na Bahia, Nanã é identificada como mãe de Omolu (na cidade de Queto) e de Oxumaré.<sup>541</sup> Na área iorubana, é confundida com Omolu; no Abomhey, está associada ao vodum Lissá.<sup>542</sup> Segundo hipótese proposta por Pierre Verger, essas

<sup>539</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 186.

<sup>540</sup> SANTOS, Elbein dos Santos, 1977, p. 80.

<sup>541</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 292-293.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 295.

divindades têm origem no Golfo do Benim, em divindades mais antigas e que foram difundidas associadas a outras.<sup>543</sup>

Na escultura, como nas representações de Oxalufã, Nanã é uma personagem idosa, como em uma peça esculpida por Leonardo, neto do Louco (Figura 104), mas pode acontecer uma subversão na iconografia, como quando Nanã é mostrada na idade jovem, muito elegante, o que vemos na escultura procedente do Ateliê de Doidão (Figura 105), exibida em Exposição na Câmara de Vereadores de Cachoeira, em 2014.

Figura 104 – SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco). **Nanã**. Escultura de maçaranduba. h = 0,56 m. Coleção particular, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 105 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Nanã**. Escultura de jaqueira. h = 1,20 m. Câmara de Vereadores, Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

Apesar dessa distinção, ambas seguem a mesma tipologia com relação à indumentária; ambas são representadas usando tiara (decorada com uma estrela na forma de um asterisco), donde pende um chorão que lhes cobre os olhos, mas podem ser vistos seus lábios muito grossos. Portam camisu, ojá arrematado na cintura e saia com volume, o que nem sempre sobressai na representação dos orixás. Os emblemas de Nanã são símbolo da descendência ou de seu poder genitor feminino. O ibiri, em geral feito de nervuras de palmeiras, ornamentado

<sup>543</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 294; VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 212.

por tiras de couro, búzios e contas (azuis e brancas).<sup>544</sup> Esse objeto, normalmente feito de taliscas de dendezeiro, simboliza os mortos e os ancestrais.<sup>545</sup>

Na escultura mostrada, a Nanã mais jovem segura o ibiri como uma mãe que embala uma criança, o que lembra os rituais de candomblé. Já a função desse elemento, ao ser empunhado, é livrar a humanidade do mal da morte.<sup>546</sup>

Os cauris também são emblemas de Nanã, por representarem antepassados e descendentes, o passado e o porvir, enfiados dois a dois, em pares opostos, formando grandes colares, brajás.

### 6.2.1.9 Obaluaiê / Omolu

Obaluaiaê (Rei Dono da Terra) e Omolu (Filho do Senhor) são nomes dados ao orixá da varíola e outras doenças contagiosas nos candomblés jeje-nagôs da Bahia. É ainda denominado Xapanã, nome que se respeita e não se deve pronunciar no Brasil e em Cuba.<sup>547</sup> Além de Obaluaiê ser associado a doenças, também é um ancestral ligado à cura, pois tem o poder da transformação.

Provavelmente, Obaluaiê é originário da área gbe. Mitos contam que Nanã, mãe de Obaluaiê, o rejeitou por causa da sua feiura. Ela teria expulsado seu filho das águas estagnadas e este teria sido acolhido por Iemanjá. Nanã é compreendida como a representação do nascimento e da morte, enquanto seu filho Obaluaiê é o orixá dos cemitérios. Ele tem a função de devolver a Nanã a lama, princípio da vida e seu elemento primordial.<sup>548</sup>

A vestimenta ritual de Obaluaiê é composta pelo azé ou capuz, peça feita de palha-da-costa ornada com búzios, que cobre a cabeça e o corpo do iaô. Segundo Parés, não há evidência de que a roupa de Omolu fosse usada na África; no Brasil, foi documentada nos anos 1930<sup>549</sup>.

Nas esculturas, o azé é muito enfatizado, sendo encontrada uma solução plástica original, pois não cobre inteiramente o rosto da figura, em geral, cobre apenas parte do corpo. (Figuras 106 e 107) O nariz e a boca são estrategicamente deixados à vista, já o azé representado pode ser mais curto do que na indumentária usada nos terreiros e a textura da veste imita a palha. Tal adaptação é característica das esculturas da família de Louco.

<sup>544</sup> SANTOS, Elbein dos Santos, 1977, p. 82-83.

<sup>545</sup> LUZ, Marco Aurélio, 2011, p. 110.

<sup>546</sup> REGO, Waldeloir, 1979, p. 9.

<sup>547</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 212-213.

<sup>548</sup> MARTINS, Cléo. *Nanã: a senhora dos primórdios*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 100-101. (Orixás, 7).

<sup>549</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 297.

Às vezes, Obaluaiê é esculpido trazendo à mão o xaxará. Esse objeto tem a função de afastar o espírito dos eguns do espaço sagrado. Costuma ser confeccionado de folhas de dendezeiro, ornado de búzios e de palha-da-costa; alguns têm cabaças penduradas. Essa peça é de grande plasticidade.

Figura 106 – SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco). **Omolu**. Escultura de jaqueira. h = 0,78 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 107 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Omolu**. Escultura de vinhático. h = 1,15 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 108 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Xaxará**. Escultura de jaqueira. h = 0,40 m. Ateliê do Louco Filho, em 2013.



Foto: Autora

O xaxará (Figura 108) também pode ser colocado em assentamentos dedicados à divindade da cura e da doença, a exemplo de uma peça que lembra gônadas sexuais masculinas invertidas, esculpida na madeira, por Louco Filho, com textura de formas geométricas. No Terreiro Ogum Meje, o xaxará esculpido no recosto de uma cadeira reta, onde também aparece a inscrição Omolu.

### 6.2.1.10 Oxumaré

Nanã, Obaluaiê e Oxumaré formam uma tríade de provável origem daomeana.<sup>550</sup> Oxumaré, considerada a divindade portadora da riqueza, é simbolizada pelo arco-íris e por uma serpente, o que aparece claramente nas esculturas dos anos 1980 de Doidão (Figura 109) e de Fory (Figura 110). Na primeira, a serpente é carregada pelo elegum e, na segunda, é uma representação antropozoomórfica, formada pelo corpo alongado da serpente e duas cabeças humanas. Nos terreiros jeje-mahis, é o vodum serpente Dan que é cultuado.

Figura 109 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Oxumaré**. Escultura de jaqueira. h = 0,98 m. Casa Paulo Dias Adorno, Cachoeira, BA, 2008.



Foto: Autora

Figura 110 – Fotografia da escultura **Oxumaré** e seu autor Fory.



Foto: Acervo do escultor

A imagem de Oxumaré esculpida por Louco em 1987 mostra o orixá de estatura alta, olhos esbugalhados, cabelos ondulados, nariz longo e lábios grossos. O aspecto da face é pesado e, como em vários de seus trabalhos, evoca mistério. Segura com uma das mãos uma forquilha, símbolo da bifurcação, e um objeto de forma fálica, que lembra uma serpente pequenina. Braçadeiras e pulseiras são decoradas com formas geométricas e uma sucessão de fios de contas caem em V. As formas que se bifurcam nessa imagem representam bem o orixá considerado por seu lado masculino e seu lado feminino. Oxumaré também é conhecido como

<sup>550</sup> PARÉS, Nicolau, 2007, p. 292-293.

o senhor de tudo o que tem formas alongadas, o que está presente nas representações visuais.<sup>551</sup> (Figura 111) Já Louco Filho apresenta o elegum de Oxumaré (Figura 112), com semblante fortemente interiorizado, portando dois brajás e um ojá amarrado na cabeça, o que confere volume à figura, equilibrando-a plasticamente.

Figura 111 – SILVA FILHO, B. (Louco). **Oxumaré**. 1987. Escultura de jaqueira. h = 2,16 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 112 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Oxumaré**. Escultura de jaqueira. h = 1,55 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

O brajá é descrito por Raul Lody como “longos fios de búzios que imitam mimeticamente as escamas de uma cobra”<sup>552</sup>. O brajá utilizado por filhos de Oxumaré é feito na técnica espinha de peixe com mais de 200 búzios abertos.

<sup>551</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 206.

<sup>552</sup> LODY, Raul, 2003, p. 224-225.

### 6.2.1.11 Iemanjá

Iemanjá é, em sua origem, orixá egbá. Os egbás eram um povo da nação iorubá que se estabeleceu há muito tempo entre Ifé e Ibadan, onde existe o Rio Iemoja, mas, em função de guerras internas no início do século XIX, migrou para Abeokutá, instalando o axé de sua divindade no Rio Ògùn.<sup>553</sup>

São diversas as histórias reproduzidas na literatura sobre Iemanjá, orixá filha de Olocum, deus ou deusa do mar. Iemanjá aparece casada com Orunmilá, depois com Olofim, rei de Ifé, com quem teve dez filhos; dizem que, de tanto amamentá-los, ficou com os seios imensos. Segundo um de seus mitos, ao fugir para Abeokutá, encontrou Okerê, rei de Xaki, que lhe propôs casamento. Ela aceitou na condição de não ser ridicularizada pelo tamanho de suas mamas. Um dia, ele embebedou-se e ela, impaciente, o chamou de “bêbado e imprestável”. Em resposta, Okerê falou de seus enormes seios “compridos e balançantes”. Iemanjá fugiu em disparada e quebrou uma garrafa que recebera de Olocum contendo uma porção mágica para que usasse quando necessário. Dela nasceu um rio que corre em direção ao oceano, morada de Olocum. Okerê transformou Iemanjá em colina para impedir a sua fuga. Seu filho Xangô fez oferendas para que se formassem nuvens e lançou um raio que separou o rio da colina. Assim, as águas do rio foram lançadas ao mar, o que explicaria a relação de Iemanjá com essas águas.<sup>554</sup>

No Brasil, Iemanjá foi associada à imagem da sereia metade mulher, metade rabo de peixe. Essa forma originou-se no Ocidente, pois, as sereias eram, para os antigos greco-romanos, ninfas do mar, que seduziam com seus cantos. No Brasil, a Mãe d’Água do período colonial é uma serpente aquática, no sentido literal, que não se transforma em mulher.<sup>555</sup> Mas a imagem europeia da sereia foi sendo incorporada e associada tanto à Iemanjá quanto à Mãe d’Água.

Desse modo, foram concebidos esculturas e relevos de grandes dimensões por Louco e seguidores, intituladas Iemanjá, deitadas, de pé, ajoelhadas, em geral com cabelos longos e lisos, corpo de peixe e abebê (leque). Nem todos os elementos estão presentes em todas as imagens esculpidas (Figuras 113 e 114).

<sup>553</sup> Para Iemanjá acontece anualmente em Ibará, bairro de Abeokutá, um ritual em que a comunidade busca, no Rio Lakaxa, água sagrada para lavar os pés. Segundo Verger: “Esta água é recolhida em jarras, transportada numa procissão seguida por pessoas que carregam esculturas de madeira (*ère*) e um conjunto de tambores”. (VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 190.)

<sup>554</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 190.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. Ilustrações de Carybé. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011. p. 55-56.

<sup>555</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 441-442.

Figura 113 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Iemanjá**. Escultura de jaqueira, h = 1,26 m. Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 114 – NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). **Iemanjá**. Escultura de madeira.



Foto: Acervo do escultor

Também a antropomorfia vem à tona e a filha ou o filho de santo de Iemanjá vêm representados em estado de transe, usando um adê, no formato de tiara, donde pende um chorão; segura um abebê e uma espada ou faca. No Brasil, como em Cuba, Iemanjá recebe vários nomes de acordo com o lugar onde se encontra.<sup>556</sup> Quando usa faca pode ser associada a Iemanjá Ogunté, uma qualidade de Iemanjá relacionada com o lugar onde nasceu. No caso de Cachoeira, há um terreiro dedicado a Iemanjá Ogunté. Tal denominação é usada para Iemanjá, mulher rancorosa e bélica, que em um de seus mitos é considerada esposa de Ogum. Esta qualidade de Iemanjá se comporta como uma amazona, trazendo um facão na cintura e outros instrumentos de seu companheiro. Louco Filho parece fazer alusão a ela em uma de suas esculturas que porta a inscrição Iemanjá. (Figura 115) Essa figura segura faca e abebê.

<sup>556</sup> De acordo com Verger: “Diz-se que há sete Iemanjás: Iemowô, que na África é a mulher de Oxalá; Iamassê, mãe de Xangô; Euá (Yewa), rio que na África corre paralelo ao rio Ôgùn e que frequentemente é confundido com Iemanjá em certas lendas; Olossá, a lagoa africana na qual deságuam os rios. Iemanjá Ogunté, casada com Ogum Alagbedé. Iemanjá Assabá, ela manca e está sempre fiando algodão. Iemanjá Assensu, muito voluntariosa e respeitável”. (VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 191.)



Outra peça interessante, encomendada por um terreiro para assentamento de Iemanjá, representa outra variação. Desta vez, é Iamassê, a mãe de Xangô. Essa peça possui estrutura complexa, compondo-se de um busto onde são cravadas cinco oxês culminados por flechas (Figura 116).

Figura 115 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Iemanjá**. Escultura de sucupira. Ateliê do Louco Filho. Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 116– SILVA, C. G. (Louco Filho). **Iamassê**. Escultura de jaqueira Ateliê do Louco Filho. Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

No Brasil, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, festejada no dia 8 de dezembro, ou com Nossa Senhora das Candeias, festejada no dia 2 de fevereiro.

No terreiro Loba Nekun, o ciclo de festas a Iemanjá culmina com o Presente a Iemanjá. A cerimônia começa no barracão com o xirê, seguido de um cortejo da comunidade do terreiro, que sai carregando balaios de flores e cantando para Iemanjá até chegar às margens do Paraguaçu. Nesse momento, a maré está alta e as águas do rio elevadas, permitindo que partam em barcos para levar as suas oferendas. Durante o circuito fazem voltas na Pedra da Baleia, lugar considerado sagrado pelo povo de santo, depois seguem adiante e lançam seus presentes para Iemanjá. Durante esse ritual, ocorrem várias incorporações dos orixás nos filhos e filhas de santo. No trajeto de volta ao terreiro, os participantes em cortejo cantam músicas sagradas de despedida.

Outro “Presente para Iemanjá” é organizado pela Associação Cultural Yemanjá Ogunté (ACYO) e ocorre no domingo após 2 de fevereiro no Porto da Cachoeira, contando com a participação de muitos terreiros.

#### 6.2.1.12 Oxalá

No sistema de crenças nagô, Oxalá é também chamado de Orixalá (O Grande Orixá), ou Obatalá (o Senhor do Pano Branco) ou, ainda, o Rei dos Igbôs – povo que vivia perto de onde se instalou a cidade de Ifé. Por ocasião de correntes migratórias causadas por uma invasão berbere no Egito, Oxalá perdeu seu reino para Odudua e foi encarregado por Olodumaré de criar o mundo, o que é contado em um de seus mitos.<sup>557</sup> Oxaguiã é identificado como Oxalá jovem, símbolo da guerra, representação dos desafios humanos. A roupa ritual de seus filhos compõe-se de peitoral e saieta sobre calçolão. Segura espada, escudo e/ou uma mão de pilão. Segundo alguns mitos, Oxaguiã inventou o pilão porque tinha como alimento predileto o *iyán*, ou seja, o inhame pilado, daí seu apelido “orixá comedor de inhame pilado”<sup>558</sup>. Na Festa do Pilão, os filhos de Oxaguiã portam uma longa vara de madeira, o atori.

Oxalá velho, ou Oxalufã, é símbolo da criação, representação do poder ancestral masculino.<sup>559</sup> Veste camisu e saia como as aiabás<sup>560</sup> e segura o opaxorô, ou paxorô<sup>561</sup>, símbolo, na tradição iorubá, da ancestralidade e da fecundidade.<sup>562</sup> Nas esculturas de Doidão e João Filho do Louco, por exemplo, o opaxorô se compõe de uma haste com sucessivas coroas donde pendem folhas. Algumas peças são encimadas por um pássaro, como ocorre na iconografia das usadas nos terreiros de candomblé. (Figuras 117 e 118)

<sup>557</sup> VERGER, Pierre Fatumbi, 2011, p. 97.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>559</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1977, p. 77.

<sup>560</sup> As divindades femininas mais velhas são chamadas, em iorubá, de aiabá (rainha) e as masculinas de ocunrin (homem); os orixás descendentes são ditos aboró. (MARTINS, Cléo, 2011, p. 28-29.)

<sup>561</sup> Em iorubá, *opá* quer dizer pilar e *Ós ò̀̀rò̀̀*, gotas ou cascata. A forma do cajado lembra um pau de pilão por sua verticalidade.

<sup>562</sup> LODY, Raul, 2003, p. 193.

Figura 117 - ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Oxalufã**. Escultura de jaqueira. h = aprox. 1,60 m. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 118 – SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). **Oxalufã**. Escultura de jaqueira. h = 0,85 m. Peça exposta na Galeria do IPAC, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Segundo mito, Obatalá usou o opaxorô para separar o Aiyê do Orum. No tempo em que esses dois planos eram limítrofes, a esposa estéril de um casal de idade avançada implorou a Orixalá a possibilidade de gerar um filho. O orixá acabou por conceder o benefício com a condição de que a criança jamais ultrapassasse os limites do Aiyê. O bebê nasceu e, um dia, quando já era um garoto, transgrediu a ordem, o que irritou Obatalá, que decidiu usar seu cajado ritual para separar para sempre o aiyê do orum.<sup>563</sup>

Na produção de esculturas em questão, algumas mostram Oxalá associado a outros orixás, o que pode ser alusão a algum mito ou significar uma relação de pertencimento entre o dono da peça e as divindades que o protegem. (Figura 46)

A Ceia de Orixás (Figura 119) é um tema desenvolvido apenas pela família do Louco e seguidores. Nessas representações, Oxalá segurando seu opaxorô ocupa a posição, assumindo o lugar de Jesus Cristo na Santa Ceia. Mais 12 orixás aparecem, 6 de cada lado, número correspondente ao dos apóstolos de Cristo. A lógica da correspondência estabelecida entre Oxalá e Jesus Cristo denota a importância que Oxalá assumiu, no Brasil, como um orixá protetor e associado à bondade.

<sup>563</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1977, p. 54-55.

Figura 119 – **Ceia dos Orixás**. Relevô escultórico de jaqueira. h = 0,69 m, c = 1,43 m. Atelier de Artes Doidão Bahia na Rua Ana Nery, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

As Águas de Oxalá se compõem de rituais que começam com a preparação do espaço do terreiro. Nesse período, todos devem se manter em silêncio, usar roupas brancas e comer apenas os alimentos que Oxalá come (ebô, canjica de milho branco). Na madrugada, a ialorixá toca o adjá chamando os presentes. Primeiro vão os mais velhos, para buscar a água, em fonte natural ou em reserva consagrada a Oxalá, existente nos terreiros. Seguem portando potes e moringas com essa água, que simboliza Oxalufã. Na noite da festa, a ialorixá sai aspergindo a água sobre os presentes. Em determinado momento, todos os filhos de santo recebem um atori, com o qual circulam o barracão, batendo umas hastes nas outras, relembrando a guerra de Oxaguiã. Em outra passagem da festa são recolhidas essas hastes, é colocada uma esteira no centro do barracão e sobre ela, um banco de madeira com um recipiente com comida – o inhame pilado – a ser distribuída pela ialorixá aos filhos de santo. Essa raiz simboliza a possibilidade de existência, de criação, devendo-se a ela ter garantido o sustento e, conseqüentemente, a procriação. Tal ato acontece sem que seja visto diretamente pelos visitantes, pois um grande pano branco, o alá, é segurado pelos próprios filhos de santo, cobrindo a cena. Entra um de cada vez sob esta proteção para receber uma porção de inhame pilado, que se come com as mãos.<sup>564</sup>

O sacerdote ou o ogã mais velho canta para Oxalá e todos os orixás respondem. Sob o alá, Xangô, seu filho, carrega Oxalá enquanto os demais orixás seguram esse grande tecido

<sup>564</sup> Observações feita no terreiro Ilê Axé Alaketu Oxum Apará e Conversa com de Marcia Maria Lopes. Cachoeira, 12 dez. 2014.

dançando e se recolhem. Em alguns terreiros, os filhos de Oxalá em estado de possessão retornam ao barracão, dançando apoiados em seu opaxorô.

#### 6.2.1.13 Orunmilá e o Jogo do Ifá

Nos ateliês de escultura de Cachoeira, pode ser encontrada a escultura de Orunmilá, representado como um ancião magro, calvo, com barba e bigode discretos. Há exemplos dessa figura agachada ou de pé, usando bengala. (Figura 120). Segundo Louco Filho lembra a sabedoria das pessoas mais velhas.

Figura 120 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Orunmilá**.  
Escultura de maçaranduba. h = 0,57 m. Ateliê do Louco  
Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Na tradição de Ifé, Orunmilá é o primeiro companheiro e o conselheiro mais importante de Odudua. A imagem do primeiro está associada ao oráculo iorubá, o Ifá, jogado pelos babalaôs (“pais do segredo”) iniciados, que aprendem os odus, histórias e lendas do Ifá. Segundo Verger, os babalaôs são porta-vozes de Orunmilá. Recorre-se ao oráculo quando nasce uma criança a fim de saber qual é seu orixá protetor, e também quando se vai tomar uma decisão importante em diversos setores da vida.

O jogo do Ifá, na África, é praticado com caroços de frutos de dendezeiro lançados sobre uma bandeja de madeira, o opelê.<sup>565</sup> Há outros sistemas de adivinhação derivados do Ifá. Em um deles, são usados 16 búzios e é Exu quem é interrogado e responde; em outro, o jogo é feito com partes de noz de cola, sendo procedido junto ao próprio orixá.<sup>566</sup>

Na cidade de Cachoeira, o jogo de adivinhação é realizado por pais e mães de santo e por outros que aprenderam com os mais velhos e com a prática. É comum fazer uso de uma peneira, objeto que substitui a bandeja. Utilizam 16 búzios ou sementes de feijão ou de frutos. A mesa é arrumada com guias dispostas em círculo, algumas das quais indispensáveis, conforme informante, como as de Oxalá, Xangô e Ogum, além das guias (fios de conta) de quem presta a consulta.

## 6.2.2 Representações do Cristianismo na Escultura

Para o estudo das imagens do cristianismo, recorreremos à Bíblia Sagrada (versão católica)<sup>567</sup>; à Lenda Dourada, manuscrito do século XIII escrito pelo dominicano Jacques de Voragine<sup>568</sup>, uma das obras mais copiadas e lidas na Europa no final da Idade Média, que influenciou na construção do imaginário cristão. Consultamos autores que abordam especificidades do culto aos santos no Brasil, como Luís da Câmara Cascudo<sup>569</sup>, que deu grande contribuição ao estudo da cultura no Brasil, do mesmo modo que Vivaldo da Costa Lima<sup>570</sup>; as autoras brasileiras Maria José da Assunção Cunha<sup>571</sup>, e Wanda Martins Lorêdo<sup>572</sup>, cujos dicionários de hagiografia trazem santos cultuados no Brasil; além de Monique Augras<sup>573</sup>, que se volta para o culto a santos católicos no Rio de Janeiro.

Desde a sua fundação, o cristianismo, conforme Monique Augras, preocupa-se em compilar e divulgar relatos sobre a vida dos santos, cujo estudo é chamado de hagiografia. A

<sup>565</sup> De acordo com a tradição, cabe ao babalaô, após longo aprendizado de histórias e mitos, classificados em 256 odus ou signos do Ifá, praticar o jogo da adivinhação. (VERGER, Pierre Fatumbi, 2002, p. 126.)

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>567</sup> BÍBLIA SAGRADA. 51. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

<sup>568</sup> VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*. Traduit du latin par M. G. B. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1813.

<sup>569</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.

<sup>570</sup> COSTA LIMA, Vivaldo da. *Cosme e Damião: o culto aos santos gêmeos no Brasil e na África*. Salvador: Corrupio, 2005.

<sup>571</sup> CUNHA, Maria José da Assunção. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: EDUFOP, 1983.

<sup>572</sup> LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluriedições, 2002.

<sup>573</sup> AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

narrativa da vida dos santos indica aspectos da história cultural e política de uma época, interpretados segundo crenças de pessoas, imbuídas de fé nos santos, cujos milagres que lhes são atribuídos são legitimados e divulgados pelas instituições religiosas.<sup>574</sup> O estudo da iconografia cristã, por sua vez, ocupa-se das representações visuais principalmente de Jesus Cristo, Maria, mas também dos santos, que fortaleceram o mundo cristão ensinando a religião e contribuindo para o fervor da fé, uma vez que as imagens passaram a ser objeto de cultos devocionais.

A busca de referências no passado greco-latino que ocorreu no início da Era Moderna causou reações da Igreja Católica, que procurou reafirmar, durante a Contrarreforma, seus dogmas com o aumento da produção de imagens de Cristo, Maria nas suas diversas invocações, e de santos. A popularização do catolicismo nos séculos XVII e XVIII fez com que fosse produzida uma arte mais teatral, decorativa, subjetiva, sensual que se constituiu na máxima barroca, que encontrou forte expressão na Península Ibérica e colônias.<sup>575</sup>

No Brasil, as primeiras imagens foram importadas de Portugal. Com a implantação das ordens religiosas e de oficinas de escultores, houve o desenvolvimento da imaginária sacra cristã, tanto de esculturas consideradas influenciadas por padrões estéticos eruditos, quanto de outras mais simplificadas ou, ainda, imagens que resultaram de adaptações de acordo com referências do imaginário local e a criatividade de autodidatas.

Alguns temas do cristianismo marcaram a produção dos escultores de Cachoeira aqui estudados, principalmente, em seus primeiros anos, entre 1960 e 1970. Esses trabalhos caracterizam-se pela forma criativa em termos compositivos, na maneira de dispor as figuras, que se adaptam ao suporte e, às vezes, se aglomeram. Destacam-se, desde o início da produção, os temas Adão e Eva, Jesus Cristo e Santa Ceia.

As imagens de Cristo e de santos católicos entalhadas que abordamos, geralmente, encontraram analogia com orixás no Recôncavo. A sua presença é marcante nos ateliês de descendentes do Louco e no Ateliê de Mimo. Podemos afirmar que, na última década, houve uma popularização das figuras de Jesus Cristo, Santo Antônio, Santa Bárbara, São Cosme e São Damião, São Jorge, cujo culto se intensificou com a popularização dos orixás. Menos procuradas, mas presentes atualmente no conjunto de imagens são as de São Lázaro e São Jerônimo. Alguns santos têm aparecido na produção de Téo Neto de Louco, como São Francisco de Assis. Vimos poucos exemplos de Nossa Senhora, Santana, São José e Maria

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>575</sup> CUNHA, Maria José da Assunção, 1983, p. 13-14.

(figuras diretamente ligadas a Jesus Cristo). A representação dessas figuras aparece no acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro, em esculturas realizadas por Louco nos anos 1970.

Não vimos imagens de santos negros, nos ateliês, ao longo da pesquisa; a sua realização ocorre motivada por encomenda. Isso não significa que não tenham sido esculpidos em algum momento, pois são cultuados, em Cachoeira, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

As fontes usadas pelos escultores para trabalhar as figuras do cristianismo estão no próprio imaginário religioso no qual está imersa a cidade; nas imagens existentes nas igrejas, assim como nas histórias bíblicas e da vida dos santos, veiculadas pela Igreja Católica. A pesquisa em estampas ajuda a disseminar a iconografia de santos católicos. Mais objetivamente, observamos, em residências e lojas especializadas em produtos de umbanda, estampas de santos muito populares na cidade, como São Jorge, Santo Antônio, São Cosme e São Damião, Santa Bárbara e São Jerônimo, além do Sagrado Coração de Jesus.

#### 6.2.2.1 *Adão e Eva*

Destacamos Adão e Eva, tema da tradição judaico-cristã, cuja fonte é o livro do Gênesis do Antigo Testamento. Deus criou o mundo, formou o primeiro homem (Adão) do pó da terra e colocou-o no jardim em Éden, que já havia plantado, para cuidar deste e cultivá-lo. Disse-lhe, então que poderia comer o alimento que quisesse das árvores do jardim, com exceção daquele originário da árvore do conhecimento do bem e do mal, pois isso acarretaria a morte. Da costela do homem criou a primeira mulher (Eva).<sup>576</sup> Apareceu então uma serpente, que foi vista como símbolo da astúcia por ter, segundo o texto, induzindo Eva a comer e a levar Adão a comer o fruto proibido, mito judaico-cristão do pecado original<sup>577</sup>, que condena a primeira relação sexual. O Jardim do Éden é chamado de Paraíso e é este o título da

---

<sup>576</sup> BÍBLIA. GÊNESIS, Cap. 2.

<sup>577</sup> Segundo Roque de Barros Laraia, “existe também a crença de que Lilith teria se transformado em serpente para tentar Eva e se vingar de Adão”. Outra interpretação faz parte da tradição judaica: “[...] a serpente bíblica era um animal astucioso, que caminhava ereto sobre as duas pernas, falava e comia os mesmos alimentos que o homem. Quando viu como os anjos prestigiavam Adão, teve ciúme dele, e a visão do primeiro casal tendo relação sexual despertou na serpente o desejo por Eva. Por instigação de Satã ou Samael, ou, segundo algumas versões, possuída por ele, a serpente persuadiu Eva a comer o fruto proibido e seduziu-a [...]” (UNTERMAN, 1992 apud LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Rev. Antropol.*[online]. v. 40, n.1, 1997, p. 154.)



escultura de Maluco (Figura 121) evocando o tema, que foi entalhada na raiz de uma árvore com um grande número de formas fálicas. Nela, os personagens esculpido fundem-se a galhos e figuras de serpente, fazendo a associação da natureza humana, vegetal e animal, presente no mito de Adão e Eva, personagens bíblicos que foram expulsos do Paraíso. A cena simboliza a dualidade prazer / pecado, o que também é evocado nas representações do Paraíso da arte ocidental renascentista, como os afrescos em que Adão e Eva são mostrados exibindo a sensualidade de seus corpos nus, que enfatizam o caráter humano. A escultura de Maluco, no entanto, não mostra a sensualidade, mas a relação do homem com a natureza da qual ele faz parte.

O tema Adão e Eva foi retomado recentemente por Louco Filho em uma escultura do tipo estandarte encimado por formas figurativas que representam Adão e Eva de perfil, ajoelhados e de costas um para o outro. Ressaltamos o fato de o escultor ter adaptado a forma que utilizou em estandartes que fez anteriormente de oxês de Xangô (Figura 122).

Figura 121 – SILVA, C. C. (Maluco). **Paraíso** (detalhe). Escultura de jacarandá exposta no Espaço Cultural Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 122 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Adão e Eva** (detalhe). Escultura de jaqueira. h = 1,57 m. Exposta na Galeria do IPAC, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Eis um exemplo da riqueza do processo da adaptação das formas a novos temas. As configurações são assim “molduras” que podem ser preenchidas por formas variadas de acordo com a percepção e a imaginação de quem as compõe.

### 6.2.2.2 Cristo e a Santa Ceia

O Museu de Folclore Edison Carneiro (Rio de Janeiro) possui em seu acervo 13 esculturas de Louco realizadas nos anos 1970, cinco são imagens de Cristo, uma delas intitulada *Oxalá Cristo Grande*, indicativo das associações feitas entre divindade nagô e santo católico. Duas são representações da Santa Ceia, tema que assumiu grande importância para Louco. Ele criou soluções próprias ao esculpir peças de vulto inteiro sobre esse tema. Várias Santas Ceias assemelham-se a barcas, concepção interessante pela volumetria das formas e assimetria. Uma dessas peças foi exposta no II Festival de Dacar (Lagos, Nigéria) (Figura 123), outras fazem parte do acervo da Fundação Hansen Bahia.

Figura 123 – SILVA FILHO, B. (Louco). **Santa Ceia**. 1972. Escultura de madeira exposta no II FESTAC, em Lagos (Nigéria), em 1977.



Fonte: BRASIL...*The Impact of African culture on Brazil*. Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC, Lagos-Nigéria. [Brasília]: Ministério da Educação e Cultura: [1977]. p. 49.

A originalidade desses trabalhos não se manteve tão forte nas esculturas de parede, representando o mesmo tema. Nessas, a imagem é baseada na simetria e Cristo aparece no centro com seis apóstolos de cada lado. O busto de Cristo, figura principal, mais exuberante, forma um triângulo, destacando-se no centro da composição.

Lembramos que foi corrente, nos anos 1960 e 1970, na Bahia, a comercialização de tapeçarias e tecidos bordados, cujo motivo era a Santa Ceia, que tinham como base pinturas renascentistas. Habitualmente eram emoldurados e colocados na sala de jantar das casas. Provavelmente essas imagens exerceram influência sobre a escultura, entrando em cena esse modelo iconográfico, proveniente das imagens da arte ocidental.

Conforme costume judeu, a ceia era comum em ocasiões especiais e na Páscoa. Foi durante a Última Ceia com seus apóstolos que Jesus lhes anunciou que seria traído por um deles e que Pedro negaria conhecê-lo três vezes.<sup>578</sup>

Foi observado por Johannes Baptist Bauer, no livro dos I Coríntios, que a ceia é um anúncio do sacrifício.<sup>579</sup> Cristo oferece o pão, símbolo da sua carne, e o vinho, símbolo do seu sangue, anunciando a sua morte<sup>580</sup>, para que seja lembrado que morreu para salvar os homens do pecado. Por isso, os católicos relembram a ceia a cada missa no momento da eucaristia.

Na escultura, as imagens da crucificação de Cristo aparecem em diversos tamanhos e podem assumir dimensões superiores às do ser humano em tamanho natural. A imagem de Cristo é associada ao sacrifício, como ato de expiação, pois para os cristãos a salvação da humanidade, condenada pela desobediência de Adão e Eva a Deus, aconteceu por intermédio de Jesus, que morreu na cruz e ressuscitou, permitindo que aqueles que tivessem fé em Cristo fossem salvos<sup>581</sup>.

Nas esculturas de Cristo realizadas pelos artistas da família de Louco e seguidores, a maioria das figuras dispensa a cruz, o que não compromete a sua leitura, pois são os braços abertos e em movimento e o corpo longilíneo, portando perizônio, os cabelos longos, bigode e barba da iconografia que se formou desde a Idade Média que evidenciam o tema. A fisionomia dessas imagens pode ser mais linear (Figura 124) ou mais expressionista (Figura 125), geralmente têm cabelos lisos e longos. São poucas as imagens de Cristo com traços fisionômicos de negros.

---

<sup>578</sup> A Última Ceia foi relatada na Bíblia nos quatro evangelhos canônicos: MATEUS, 26:17-30; MARCOS, 14:12-26; LUCAS 22:7-39; JOÃO, 13:1 e JOÃO, 17:26.

<sup>579</sup> BAUER, Johannes Baptist. *Dicionário bíblico-teológico*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

<sup>580</sup> BÍBLIA. I CORÍNTIOS, 11: 26.

<sup>581</sup> BÍBLIA. JOÃO, 3: 16.

Figura 124 – ARAÚJO, L. C. (Dory). **Cristo Crucificado**. Escultura de jacarandá. h = 2,15 m. Coleção particular. Cachoeira, em 2010.



Foto: Autora

Figura 125 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Cristo Crucificado**. Escultura de jaqueira. h = aprox. 2,5 m. Exposta na Câmara de Vereadores, Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

Outra cena da paixão representada é o Senhor dos Passos ou Jesus Nazareno, esculpida por Louco Filho, que foi exposta no Instituto Mauá (Salvador) em 2012. Chama atenção o grande número de cabeças dispostas, que segundo o próprio escultor representam o povo olhando Jesus passar carregando a cruz sobre o ombro direito a caminho do Gólgota (termo hebraico) ou Calvário (termo aramaico), que significa “lugar de caveira”<sup>582</sup>. Era uma pequena colina, próximo a Jerusalém, onde foi crucificado.

No contexto afro-brasileiro, Jesus Cristo foi associado a Oxalá, o que foi mostrado na *Ceia dos Orixás*, e também a Iemanjá, o que observamos na figura híbrida esculpida por Doidão, conservada no Sítio do Alecrim. (Figura 126)

<sup>582</sup> BÍBLIA. MATEUS, 19: 1; JOÃO, 19: 17.

Figura 126 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Figura híbrida Cristo/Sereia**. Ateliê do Doidão no Alecrim, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Essa composição plástica de grande equilíbrio apresenta uma síntese de Jesus com Iemanjá, ou seja, Jesus representado como sereia. É um exemplar de hibridismo na arte, que evidencia o trabalho da imaginação de seu autor.

### 6.2.2.3 *Santo Antônio*

Santo Antônio é um dos santos de maior devoção no Brasil, considerado um “santo polivalente”<sup>583</sup>. Desde o período colonial, o culto a Santo Antônio expandiu-se no país, em especial, na Bahia. No século XVII, foi erguido o Convento de Santo Antônio do Paraguaçu, hoje em ruínas, na vila de São Francisco do Paraguaçu, no Recôncavo baiano. Não obtivemos informações sobre a constituição de irmandade de leigos a ele dedicada, mas a devoção a Santo Antônio encontra um grande número de adeptos em Cachoeira, a ponto de pessoas da comunidade acharem que ele seja o santo mais procurado pelos devotos.

Conhecido como Santo Antônio de Lisboa, Fernando de Bulhões (1195-1231) nasceu em Lisboa, tornou-se frade agostiniano, mas decidiu se ordenar franciscano, passando a ser

<sup>583</sup> AUGRAS, Monique, 2004, p. 87.

chamado de Antônio em homenagem a Santo Antão.<sup>584</sup> Na época em que chegaram a Lisboa restos mortais de franciscanos martirizados no Marrocos, entrou na ordem, vestiu o hábito franciscano e foi motivado a pregar na África, mas adoeceu e, de volta a Portugal, desembarcou na Itália, onde se estabeleceu. Ensinou Teologia em Bolonha e instalou-se em Pádua. Destacou-se por seus sermões contra heresias e milagres.<sup>585</sup> Foi canonizado um ano depois de sua morte, na época do Papa Gregório IX.<sup>586</sup>

Nas imagens feitas por Louco Filho, Santo Antônio aparece vestindo hábito franciscano e carregando o Menino Jesus apoiado sobre um livro ou o santo é apresentado abraçando o Menino, o que demonstra a forte relação entre os dois. (Figuras 127 e 128) Segundo Monique Augras, autores franceses afirmam que Antônio teria “recebido o Menino Jesus” em um castelo na província de Limousin, perto de Pádua.<sup>587</sup>

Figura 127 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Santo Antônio** (detalhe). 1995. Escultura de jaqueira. h = 1,20 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 128 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Santo Antônio**. Escultura de jacarandá. h = 0,37 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

<sup>584</sup> CUNHA, Maria José da Assunção, 1983, p. 81.

<sup>585</sup> AUGRAS, Monique, 2004, p. 84.

<sup>586</sup> LORÊDO, Wanda Martins, 2002, p.85.

<sup>587</sup> AUGRAS, Monique, 2004, p. 45.

No imaginário popular é o santo que ajuda a encontrar objetos perdidos. Mas também, por ser franciscano, a sua disposição para ajudar aos pobres fez com que fosse reconhecido como santo. As solteiras rogavam-lhe para achar um pretendente, possivelmente porque há relatos de que ele conseguiu dote para uma moça italiana se casar. Na Bahia, essa capacidade que lhe é atribuída de encontrar marido para moças casadouras é muito importante.<sup>588</sup>

A popularidade de Santo Antônio não reside apenas nas qualidades atribuídas ao santo. O respeito ao santo católico também está associado à correspondência que adquiriu com Ogum, que protege oito terreiros de Cachoeira<sup>589</sup>.

Rezas a Santo Antônio são praticadas, no município, mantendo tradição secular. Pessoas reúnem-se para a trezena, que vai de 1º a 13 de junho, na Ladeira da Cadeia, antes organizada por Dona Estelita (1906-2012), que foi juíza perpétua da Irmandade da Boa Morte. Na Rua Martins Gomes, antiga Rua da Feira, Mãe Deleci realiza as rezas junto com a comunidade; na Ladeira Manoel Vitória, o babalorixá Benício mantinha também essa tradição; no Caquende, são realizadas rezas no terreiro fundado por Mãe Nilta; assim como na Igreja d'Ajuda e em outros lugares da zona urbana, sem esquecer a zona rural.

Algumas vezes, arma-se um altar ao ar livre, na frente do qual se reza a trezena, por permitir maior liberdade de ação, como no Alto do Rosarinho, próximo ao Terreiro Guarany de Oxóssi. Para a Trezena de Santo Antônio, em 2012, a comunidade ergueu um altar de madeira, decorado na cor azul, representativa de Ogum, e colocou imagens de Santo Antônio dispostas em seu interior. A participação de antigas rezadeiras e de alguns membros do candomblé é notória. A motivação de todos é a fé no santo, assim como a vontade de reviver a cada ano a tradição da festa religiosa, que também pode ser vista como um exercício de fraternidade da comunidade.

Algumas crianças se destacam nas rezas, inclusive nos refrões cantados em latim. Após as ladainhas, pétalas de rosas são trazidas em pequenos balaies por jovens participantes da festa e distribuídas aos presentes para que cada pessoa chegue junto ao altar, sem sapatos, e lance pétalas ao santo, ao tempo que agradeça e faça pedidos. Esse é um momento de muita concentração e o tirar os sapatos indica o respeito à pureza do espaço sagrado, permitindo a cada um dos presentes estar mais próximo do divino.

<sup>588</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 52-53.

<sup>589</sup> Ylê Ogun Xerokê Ibesen, Terreiro Ogum Mejejê Oxossi Guerreiro, Ogum Axé Migitan, Centro Umbanda de Ogum Marinho, Terreiro de Ogum, Ilê Axé Omimjacylê Ogum Ajá, Terreiro de Ogum do Tempo, Terreiro de Ogum Megegê. (BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Mapeamento dos espaços de religiões de matrizes africanas do Recôncavo. Salvador: 2012. p. 37.

Disponível em: <<http://www.igualdaderacial.ba.gov.br/2012/11/mapeamento-dos-espacos-de-religioes-de-matrizes-africanas-do-reconcavo/>> Acesso em: 12 mar. 2013.

Em 13 de junho, a noite culmina com iguarias juninas consumidas no Nordeste do Brasil – milho, amendoim e bolos de aipim, puba e milho, além de licor, que é uma especialidade da cidade –, divididas fraternalmente entre as pessoas da comunidade e visitantes. E ao final da festa é distribuído o pãozinho de Santo Antônio, que deverá ser colocado na farinheira para garantir que não faltará alimento.

#### 6.2.2.4 Santa Bárbara

A devoção a Santa Bárbara é uma das que ganharam maior popularidade em Cachoeira e São Félix. Não sabemos quando começou o culto à santa nesses locais, mas, segundo Ubiratan Castro de Araújo, em Salvador, foi iniciado em 1641, quando instituído o Morgado de Santa Bárbara, composto de propriedade e capela, localizado ao pé da Ladeira da Montanha, depois transformado em mercado.<sup>590</sup> Por causa de um incêndio no século XIX, a festa foi transferida para a Baixa dos Sapateiros<sup>591</sup>; e a imagem da santa foi para a Igreja do Corpo Santo e, nos anos 1980, para a Igreja do Rosário dos Pretos no Pelourinho. Nas últimas décadas, essa festa assumiu grandes proporções em Salvador, reunindo a comunidade religiosa e militantes da causa negra.

Como a história de todo santo mártir, a sua está envolta de muitos sofrimentos e punições, mas também de resistência. Conforme tradução, de 1813, da *Legenda Aurea*<sup>592</sup>, que desdobra a história de Santa Bárbara em cerca de sete páginas, no tempo do imperador Maximiliano, havia em Nicomédia um pagão de família distinta e rica, cuja filha muito bonita se chamava Bárbara, que foi trancada desde pequena em uma torre para que não fosse vista por nenhum homem. Essa passagem nos coloca diante da força que assumiu o poder da família sobre as filhas mulheres, assim como sobre a escolha do cônjuge pelos pais, em muitas sociedades.

Bárbara voltou-se para a “meditação das coisas do céu”. Em um templo, viu estátuas de ídolos e começou a questionar sobre a existência de deuses. Então decidiu escrever a um sábio de Alexandria, Orígenes, para que lhe apresentasse o verdadeiro deus. Em resposta, ele escreveu que o verdadeiro deus era o Pai, Filho e Espírito Santo, enviou-lhe livros e

<sup>590</sup> Segundo Nívea Alves dos Santos: “eram denominados morgados os acúmulos de bens, como propriedades e joias, que garantiam conforto material, sobretudo, ao filho primogênito de quem os instituiu”. (SANTOS, Nívea Alves dos. O culto a Santa Bárbara na Bahia. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. IPAC. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. p. 45. (Cadernos do IPAC, 5).

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>592</sup> VORAGINE, Jacques de. 1813, p. 266-273.



ensinamentos da doutrina cristã. Quando apareceu um pretendente para se casar com Bárbara, seu pai chamou-a, porém ela não aceitou casar-se. Ele foi embora, mas antes mandou abrir dois vãos na sua torre e ela mandou fazer uma terceira abertura – uma vez que três é o número símbolo do mistério cristão.

Foram muitos os sofrimentos pelos quais passou Bárbara, segundo o texto medieval, como a ameaça de lhe cortarem as mamas; e a ordenação para ser levada nua pela cidade, após o que um anjo apareceu trazendo uma túnica branca para que se cobrisse. Finalmente, foi decapitada e seu pai, morto por um raio que lhe caiu sobre a cabeça. No imaginário cristão, este foi o castigo por não aceitar a religiosidade de sua filha.<sup>593</sup>

Na Bahia colonial, a resistência e a independência prevaleceram na imagem construída da santa mártir, que foi associada a Oiá. Outro elemento comum que pode ter estimulado a associação entre Oiá e Santa Bárbara é a representação do raio que figura na iconografia de ambas, evocadas em Cachoeira e São Félix como protetoras das tempestades.

Em Cachoeira, não há irmandade católica dedicada a Santa Bárbara, mas ela é cultuada na Capela São João de Deus (Santa Casa de Misericórdia), situada na Praça Aristides Milton. Aí é conservada uma escultura barroca da santa representada jovem com roupa ajustada ao corpo, de madeira policromada, com olhos de vidro segundo a tradição luso-brasileira, carregando uma palma e uma espada (Figura 129). A sua festa acontece no dia 4 de dezembro, com lançamento de foguetes na alvorada dedicados a Oiá e missa na Capela São João de Deus. Pendura-se na porta principal do templo, um estandarte com o nome Santa Bárbara e seus símbolos: o cálice, que lembra os doentes, e a espada, que se refere ao martírio.<sup>594</sup> A cor vermelha – que no catolicismo simboliza o sacrifício – é ainda evidenciada nas rosas que saem na procissão enfeitando o andor da santa e na roupa dos fiéis que lhe prestam homenagem.

Capturamos no Ateliê do Louco Filho Santa Bárbara esculpida (Figura 130), jovem com cabelo escamado no estilo da “tradição de Louco”, segurando um cálice e uma espada, como nas estampas vendidas nas lojas de produtos de umbanda, representando a santa (Figura 131).

<sup>593</sup> VORAGINE, Jacques de, 1813, p. 266-273.

<sup>594</sup> Sermão proferido pelo Pe. Cid José da Cruz em missa de ação de graças a Santa Bárbara e a São Cosme e São Damião. Cachoeira, 4 dez. 2013.

Figura 129 – **Santa Bárbara**. Escultura de madeira policromada e dourada. Santa Casa de Misericórdia Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 131 – **Santa Bárbara**. Estampa. Loja Casa das Ervas Santa Bárbara, Cachoeira, BA, 2014.



Foto: Autora

Figura 130 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Santa Bárbara** (detalhe). 1995. Escultura de jaqueira. h = 1,20 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Em todas as três imagens, a santa é representada vestindo a dalmática, portando uma coroa, cuja textura imita tijolos, uma referência à torre, morada de Bárbara, e o mais significativo, a espada, também emblema de Iansã.

Acerca da Festa de Santa Bárbara em Cachoeira, em frente à capela, antes da missa ao final da tarde, é acesa uma fogueira e o templo vai ficando repleto de devotas vestidas de vermelho ou de vermelho e branco. No decurso da procissão, há a adesão de pessoas, inclusive homens. O andor sustentando a imagem da santa é carregado por devotas acompanhadas pelas filarmônicas da cidade. Desfilam pelo Centro e pelo Caquende até retornarem à capela com a imagem. Atualmente, por motivo de segurança, logo as portas do templo são fechadas, mas do lado da igreja é distribuído caruru pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. Há baianas de acarajé, filhas de Iansã, que mantêm a tradição de distribuir caruru na Praça Aristides Milton. Além de outras iniciativas, pois como pagamento de promessa, pessoa da comunidade oferece caruru no meio da praça, o que atrai grupos culturais, que animam a noite. (Figura 132).

Figura 132 - Esmola Cantada na Festa de Santa Bárbara, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Em São Félix, o culto a Santa Bárbara acontece na Ladeira do Milagre, mais precisamente na capela. No santuário, onde foi canalizada uma fonte d'água que se acredita ser milagrosa, muitas pessoas acendem velas de sete dias vermelhas e brancas, assim como adeptos da umbanda deixam taças e garrafas de *champagne*, bebida oferecida a Iansã / Santa Bárbara.

### 6.2.2.5 São Cosme e São Damião

Celebrados no dia 27 de setembro, os santos católicos Cosme e Damião são padroeiros dos médicos, cirurgiões, farmacêuticos e barbeiros. Dizem que Cosme e Damião eram gêmeos ou tinham idades próximas e que eram médicos. Foram martirizados e decapitados pelo Império Romano na Egeia, segundo a hagiografia, porque utilizavam orações pedindo pela intercessão cristã<sup>595</sup>; os corpos foram transferidos para Roma. Seu culto foi espalhado pela Europa, onde se tornaram padroeiros da família Médici, que construiu muitas igrejas e capelas a eles dedicadas durante o Renascimento.

No Brasil, o culto a Cosme e Damião chegou primeiro a Pernambuco, no século XVI, e as mulheres lhes rogavam para não ter filhos gêmeos. Também eram considerados advogados contrafeitiços, bruxarias maus-olhados e espinhela caída.<sup>596</sup> Nina Rodrigues observou que os santos gêmeos, como ficaram consagrados, eram cultuados por famílias de poder aquisitivo alto, e chamou atenção para a correspondência desses santos com os gêmeos iorubanos em Salvador:

Ibéji, os Gêmeos, sob a invocação de São Cosme e São Damião, é dentre as divindades africanas uma das de culto mais popular e disseminado nesta cidade [Salvador]. Sei de famílias brancas, da boa sociedade baiana, que festejam Ibéji, oferecendo às duas pequenas imagens de São Cosme e São Damião sacrifícios alimentares. Numa capela católica muito rica, de um dos primeiros palacetes desta cidade, encontrei eu, em uma noite no exercício da profissão médica, em bandeja de prata e em pequena mesa de charrão, as imagens dos santos gêmeos, tendo ao lado água e pequenas quartinhas douradas e esquisitos manjares africanos.<sup>597</sup>

De acordo com esta observação, a popularidade dos gêmeos espalhou-se por todas as camadas sociais. Além do culto às imagens, as oferendas de alimentos tornaram-se uma prática que persiste ainda hoje, demonstrando a força das matrizes africanas no Recôncavo da Bahia.

Segundo Jaime Sodré:

Na representação mais antiga de São Cosme e São Damião de que se tem notícia graças a um mosaico em sua basílica em Roma construída no século VI, os santos vestem túnica e manto como os personagens romanos de sua categoria. Mais tarde, geralmente, foram representados vestindo os trajes civis de cada época. São simbolizados pelos instrumentos de sua profissão, recipientes de farmácia, espátulas, estiletos para punção e outros procedimentos cirúrgicos.<sup>598</sup>

<sup>595</sup> Por isso foram chamados de santos anárgiros, termo derivado do grego. “Ana” quer dizer “que não aceita” e “argiros”, “prata” (*argentum*). (LORÉDO, Wanda Martins, 2002, p. 236.)

<sup>596</sup> VIEIRA, Fazenda apud CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 217.

<sup>597</sup> RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997. p. 229.

<sup>598</sup> SODRÉ, Jaime. Cosme e Damião: celebração, africanização e memória. In: COSME E DAMIÃO: a arte popular de celebrar santos gêmeos. Coleção Ludmilla Pomerantzeff. Curadoria: Maria Lícia Montes. Museu

Distinguimos uma peça representativa dos santos gêmeos da autoria de Louco. (Figura 133). Alguns se referem a São Cosme e São Damião como “os Ibejis”, o que evidencia a sua relação com os ibejis iorubanos, cujo culto, no continente africano, está ligado ao princípio da ancestralidade. No Brasil, há exemplos de esculturas de ibejis tanto do gênero masculino quanto do feminino (Figura 134).

Figura 133 – SILVA FILHO, B. (Louco).  
**São Cosme e São Damião**. h = 0,31 m. 1978.  
Ateliê do Dory. Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 134 – **Ibeji**. Grupo escultórico  
(candomblés da Bahia).



Fonte: RAMOS, Arthur. *Arte negra no Brasil*.  
In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 255.

Segundo Vilson Caetano de Sousa Junior<sup>599</sup>, compreende-se que: “cada criança que nasce é um Baba Tundê, um antepassado que retornou para a comunidade; não no sentido de reencarnação cíclica, mas como uma semente, que carrega funções da nova planta”.

O culto aos santos gêmeos ganhou novos sentidos na Bahia, sendo as matrizes africanas referências. Conforme o mesmo autor:

---

Carlos Museu Costa Pinto (Salvador). De 29 de setembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011. São Paulo: Expomus, 2011. p. 103. Catálogo de Exposição.

<sup>599</sup> SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano de, 2011, p. 94.

[...] está presente em todos os padrões rituais organizados no Brasil, chamados de “nação”. Tobossi, para algumas tradições jeje, Mabaço para os angola / congo, Ibeji para a tradição ketu, ao menos aquelas presentes na cidade do Salvador, ou simplesmente “dois dois”, “os meninos”, como são chamados carinhosamente pela maioria das pessoas.<sup>600</sup>

Na cultura iorubá, a criança que nasce depois dos gêmeos é chamada de “Idowu”<sup>601</sup>. Segundo Costa Lima, é tida como traquina e teimosa, daí a expressão corrente entre os nagôs *Exu Iehin Ibeji* (“Exu vem depois dos Ibêji”)<sup>602</sup> – expressão que quer dizer que o menino é mais traquina que Exu.

Não se sabe exatamente quando Cosme e Damião começaram a ser cultuados em Cachoeira, mas esse culto faz parte da tradição e existe a Irmandade Jesus por Maria, que se reúne na Igreja São Cosme e São Damião, construída nos anos 1940 no bairro do Cucuí. Vários irmãos também são membros de terreiros de candomblé.

A igreja passou a ser Freguesia de São Cosme e São Damião, criada em 1972, comandada pelo Padre Roque Cardoso Nonato, ordenado pela Igreja Católica Apostólica Brasileira<sup>603</sup>. No mês de setembro, acontecem várias missas dedicadas às diferentes classes profissionais na Igreja São Cosme e São Damião. No domingo que antecede a festa, há o batismo de convertidos à Igreja Brasileira, e, no domingo mais próximo do dia 27 de setembro, a irmandade sai em procissão, pelas ruas da cidade, carregando o estandarte vermelho com a representação de Cosme e Damião. Os membros da irmandade vestem capa verde e sobrepeliz vermelha como os santos venerados.

Crianças, homens, de um lado, e mulheres, do outro, carregam os andores dos santos festejados e do Sagrado Coração de Jesus, acompanhados por uma filarmônica. No mesmo dia, uma nova cerimônia ocorre na igreja para eleger o juiz da festa do ano seguinte. Depois os devotos vão para casa, onde servem o caruru, tradição da culinária afro-brasileira.

O sistema do pedido de esmolas para organizar a festa católica é mantido, repetindo-se o espírito sacrificial de penitência, abordado por Vivaldo da Costa Lima. Na Nigéria e no Daomé, segundo a tradição entre os iorubás, quando nascem gêmeos, depois de o pai das crianças consultar o babalaô, devem ser cumpridas obrigações e uma delas é a mãe das

---

<sup>600</sup> *Loc. cit.*

<sup>601</sup> TAVARES, Odorico. *Imagens da terra e do povo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. p. 151.

<sup>602</sup> COSTA LIMA, Vivaldo da, 2005, p. 24-25.

<sup>603</sup> ORDENAÇÃO solene do Padre Roque Cardoso Nonato pela Igreja Católica Brasileira. *A Cachoeira*, Cachoeira, p. 1, 11 jun. 1972.

crianças sair pedindo oferendas como prova de sacrifício, mesmo que não precise financeiramente.<sup>604</sup>

Na cidade de Cachoeira, as festas religiosas para São Cosme e São Damião são seguidas de caruru e samba, sendo um dos mais tradicionais da cidade de Cachoeira o de Dalva Damiana de Freitas – nascida em 27 de setembro de 1927.

O caruru para Cosminho é feito com quiabo “miudinho”, diferente do quiabo cortado “em rodela” para Iansã e “em lascas” para Xangô. Vatapá, feijão-fradinho, xinxim de galinha, arroz, farofa de azeite, ovo cozido, pipoca, pedaços de cana também costumam ser servidos no “caruru de Cosminho”. Primeiramente, sete crianças são servidas sentadas em volta de um grande alguidar para compartilhar o alimento, “comendo de mão”. Entre as mudanças ocorridas ao longo do tempo, balas, pirulitos e refrigerante foram sendo agregados à refeição.

Em 2005, foi criado o Caruru dos Sete Poetas, evento literário que evoca o “caruru dos sete meninos”. Atualmente esse evento acontece na Praça d’Ajuda, próximo ao dia de Cosme e Damião. Além do recital de sete poetas convidados, acontecem a distribuição do caruru aos presentes e a apresentação de grupos de samba de roda.

#### 6.2.2.6 *São Jorge*

Atualmente, imagens de São Jorge são muito procuradas nos ateliês de Cachoeira, indicando tanto a popularidade do santo quanto o interesse dos escultores pelo tema, que se têm empenhado no detalhamento da representação. As peças mais bem acabadas são logo vendidas.

Câmara Cascudo informa que Jorge é: “Santo do século IV, príncipe da Capadócia ou plebeu, que arrancou ou destruiu o édito de Diocleciano contra os cristãos. Martirizado a 23 de abril de 303, seu dia votivo”.<sup>605</sup> Este é o dia em que é celebrado pelos devotos cachoeiranos.

São Jorge sempre figurou entre os grandes santos da Igreja Ortodoxa, tendo sido seu culto muito difundido a partir das Cruzadas. Os relatos sobre sua vida datam do século XIII e contam que ele lutou contra o dragão, o que é, segundo Maria José da Cunha, uma provável

<sup>604</sup> COSTA LIMA, Vivaldo da, 2005, p. 22.

<sup>605</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 403.

alusão à luta dos cristãos contra Satanás.<sup>606</sup> É venerado em muitos países como Rússia, Itália, Inglaterra, onde era padroeiro, e em Portugal.

O culto a São Jorge chegou em Portugal sob a influência inglesa no reinado de Dom Fernando. Em Portugal, foi adotado como santo padroeiro em substituição a Santiago, padroeiro dos castelhanos. Dom João I (da dinastia de Avis) mandou, então, fazer uma imagem de São Jorge montado em um cavalo, que desfilou em procissão de Corpus Christi em 1387.<sup>607</sup> Foi essa a representação passada ao Brasil – do cavaleiro montado em um cavalo branco cercado de aparato militar.

A circulação de estampas de São Jorge em Cachoeira é comum, inclusive encontramos uma delas na sala da casa de um dos escultores (Figura 135), na qual o santo porta traje militar usado na Idade Média com armadura de metal, uma espada e segura uma lança. O cavalo no qual está montado é branco e o manto que usa é vermelho. Jorge empunha a lança contra o dragão.

Algumas interpretações do tema na escultura denotam a dificuldade de transferir imagens do espaço bi para o espaço tridimensional (Figura 136), porque é preciso que haja uma integração entre a figura humana e a zoomórfica para dar legibilidade à forma, mas, com o exercício constante, questões como essas vão sendo resolvidas. Alguns partem para as formas mais volumétricas, tendência que observamos na figura de São Jorge, esculpida por Téo Neto do Louco (Figura 137).

Nas representações escultóricas de São Jorge, as patas do cavalo tocam o dragão, o que não ocorre nas imagens bidimensionais apresentadas. As razões são tanto de ordem técnico-formal como simbólica. A escultura inacabada de Téo Neto do Louco demonstra a sua busca de expressão do volume, o que vem caracterizando alguns de seus trabalhos.

Nos anos 1960, São Jorge foi considerado um santo lendário pelo Concílio do Vaticano II (1962 e 1965), que tentou abolir santos não canonizados, porém o santo não deixou de ser cultuado nem perdeu a sua popularidade, o que é evidente no Brasil, graças à tradição da fé no santo guerreiro.

---

<sup>606</sup> CUNHA, Maria José da Assunção, 1983, p. 109.

<sup>607</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 403.



Figura 135 – **São Jorge**. Estampa. Residência de Mário Gama da Silva, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 136 – SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). **São Jorge**. Ateliê. do Dory, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Figura 137 – SILVA, W. A. (Téo Neto do Louco). **São Jorge**. Escultura de jaqueira antes do acabamento final. Residência do escultor, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

#### 6.2.2.7 São Lázaro

Há uma passagem bíblica<sup>608</sup> sobre Lázaro da Betânia (localidade perto de Jerusalém), irmão de Marta e Maria, que foi ressuscitado por Jesus. Lázaro é representado, na arte paleocristã, após a sua ressurreição, envolto em tecidos, em uma edícula. Outra passagem que se reporta a este ou a outro Lázaro é a “Parábola do Rico e do Pobre”<sup>609</sup>, descrita no

<sup>608</sup> BÍBLIA. JOÃO, 11: 1-46.

<sup>609</sup> BÍBLIA. LUCAS, 16: 19-31.

Evangelho de Lucas, que enfatiza argumentos utilizados no Novo Testamento ao pregar as bem-aventuranças, entre eles o de que o Reino dos Céus se destina àqueles que sofrem na terra, aos doentes, humildes, fracos e que têm fome.<sup>610</sup> Essa visão cristã conduziu à resignação muitos que viveram as adversidades da pobreza e da desigualdade e encontravam a esperança na figura de Lázaro, a quem recorriam para curar feridas e doenças de pele.

Para passar a fome, o Lázaro da Parábola do Rico e do Pobre se colocava junto à janela do rico, esperando que caísse alguma comida, e cães vinham lambe-lamber as suas feridas, o que justifica a presença desse animal na iconografia de Lázaro.

Na visão de Augras, houve uma fusão das figuras de Lázaro: “o menino coberto de chagas e o defunto parcialmente decomposto”. A santidade de Lázaro foi reivindicada na França, onde foi considerado “primeiro bispo de Marselha”, fundador da Ordem dos Cavaleiros Hospitaleiros em Jerusalém e na França.<sup>611</sup> Na imagem do santo esculpida no Ateliê do Doidão, ao pé desse personagem, há dois cães. (Figura 138) O personagem calvo, com barba e bigode, seminu, portando muletas encarna a representação que se faz do Lázaro da parábola, quiçá o mesmo que, doente, morreu e foi ressuscitado. (Figura 139)

Figura 138 – **São Lázaro**. Escultura de madeira exposta na Galeria do IPAC, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 139 – **São Lázaro**. Estampa à venda na Casa das Ervas Santa Bárbara. Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

<sup>610</sup> BÍBLIA. MATEUS, 5: 1-12.

<sup>611</sup> AUGRAS, Monique, 2005, p. 129.

Segundo René Ribeiro, na umbanda, Lázaro foi associado a Omolu, que foi chamado “Senhor do cemitério”<sup>612</sup> por ordem de seus Exus, por ser a entidade incumbida de zelar pelos mortos nos cemitérios. Quando em um terreiro de umbanda Omolu “desce” sobre um médium, é imediatamente coberto por um lençol branco. Neste caso, parece ter havido uma associação entre o orixá e o Lázaro ressuscitado. São Lázaro é celebrado no dia 17 de dezembro.

Às vezes, São Lázaro é confundido com São Roque que viveu no século XIV, nascido em Montpellier, provindo de família abastada, repartiu seus bens e seguiu para a Península Itálica em 1348, no tempo da peste negra, onde adoeceu. Escondeu-se em uma gruta, mas foi descoberto por um cão cujo dono tratou Roque. É invocado em tempos de epidemia de cólera e varíola, pois, segundo as histórias contadas sobre ele, ao fazer o sinal da cruz sobre os doentes, estes ficavam curados.<sup>613</sup> É representado vestido deromeiro, ao lado de um cão.<sup>614</sup>

No Recôncavo, há uma localidade chamada São Roque do Paraguaçu, distrito da cidade de Maragogipe. A festa de São Roque é no dia 16 de agosto, no mês em que os terreiros de candomblé tocam para Omolu/Obaluaiê. Flagramos, em Cachoeira, uma filha de santo de um terreiro de Maragogipe, recolhendo “esmolas” para a festa de Omolu. (Figura 140)

Figura 140 – Filha de santo de São Roque (Maragogipe), na Festa da Boa Morte. Cachoeira, BA, 2011.



Foto: Autora

<sup>612</sup> RIBEIRO, José. *Omolu: o senhor do cemitério*. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969. p. 47-48.

<sup>613</sup> AUGRAS, Monique, 2005, p. 138.

<sup>614</sup> CASCUDO, Luís da Câmara, 1962, p. 667.

### 6.2.2.8 São Jerônimo

É 30 de setembro, três dias depois da festa de São Cosme e São Damião, o dia de São Jerônimo. Oriundo de uma família de nobres cristãos, Jerônimo nasceu na Dalmácia e viveu entre 342 e 420. Teve acesso aos estudos em Roma, mas decidiu se dedicar à vida religiosa, tornando-se peregrino. Ordenou-se sacerdote na Antióquia e teve vida acadêmica como tradutor de livros sagrados e como escritor. Dominava o grego, o hebraico e o latim, língua para a qual traduziu a Bíblia, a pedido do Papa Damásio, de quem foi secretário. Foi considerado um dos doutores da Igreja Ocidental.<sup>615</sup>

Aparece representado seminu, golpeado no peito por uma pedra e contemplando um crucifixo. “Seus atributos são o capelo<sup>616</sup>, um leão, um livro, uma pena e a trombeta do juízo final.”<sup>617</sup> Quando representado como doutor da Igreja, aparece com uma pomba como símbolo de inspiração.

Na escultura assinada por Doidão, São Jerônimo está sentado sobre uma pedra e aos seus pés há um leão dormindo, elementos iconográficos que nos remetem à sua condição de eremita, ao tempo que usa a pena e o livro, atributos do santo Doutor da Igreja. (Figuras 141 a e b)

Figuras 141 a e b – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **São Jerônimo**. Escultura de jaqueira. h = 1,06 m. Exposta na Câmara de Vereadores, Cachoeira, BA, em 2014.



Fotos: Autora

<sup>615</sup> CUNHA, Maria José da Assunção, 1983, p. 113; LORÊDO, Wanda Martins, 2002, p. 72.

<sup>616</sup> Capuz usado por frades.

<sup>617</sup> CUNHA, Maria José da Assunção, 1983, p. 113.

Nesta escultura, sobressaem as sobrancelhas marcadas e o olhar absorto do personagem, que parece escrever sob inspiração.<sup>618</sup>

Pierre Verger levanta a hipótese de que São Jerônimo foi associado a Xangô por causa de seus atributos. O leão aparece junto ao santo católico e é símbolo da realeza para os iorubás, sendo associado a Xangô (rei).<sup>619</sup> Para os cristãos, um leão acompanhou Jerônimo por este ter retirado um espinho de sua pata, ato que teria permitido um vínculo de companheirismo, reforçando a fé na intercessão divina.

Outro atributo que pode ter suscitado associação entre essas divindades é a pedra, que na iconografia de São Jerônimo é objeto de flagelo; na de Xangô, é símbolo das forças da natureza, do raio que cai sobre a terra.

### 6.2.3 Representações dos Caboclos na Escultura

O caboclo<sup>620</sup> faz parte do sistema de representação coletiva da cultura afro-brasileira, presente nos terreiros de candomblé e de umbanda, ao tempo que está no imaginário baiano como símbolo de brasilidade, figurando nas comemorações da Independência do Brasil na Bahia. Aos meios letrados, a imagem do índio como formador do povo brasileiro chegou pela literatura.

Alguns fatos históricos ligados à dominação portuguesa e ao processo que culminou na separação do Brasil de Portugal ajudam a explicar as comemorações da Independência tendo o caboclo como símbolo também nas cidades do Recôncavo, não somente em Salvador, onde este fato é muito evidente.

Os conflitos entre portugueses e brasileiros no processo de Independência do Brasil, nos anos 1820, compreenderam entre outros fatos a ocupação militar da cidade do Salvador por tropas portuguesas com o propósito de manter a Bahia unida a Portugal, enquanto o Rio de Janeiro se preparava para o reconhecimento de Pedro I como regente. Diante dessa ocupação, muitas famílias baianas abandonaram Salvador e dirigiram-se para o Recôncavo.

<sup>618</sup> Em algumas imagens, São Jerônimo aparece com uma pomba que lhe serve de inspiração, um crânio, símbolo da vida passageira, e um crucifixo.

<sup>619</sup> VERGER, Pierre, 2002, p. 26.

<sup>620</sup> Termos portugueses donde se origina a palavra caboclo foram documentados por portugueses. Na segunda metade do século XVIII, o termo caboclo apareceu significando “mestiço de branco com índia, homem do sertão, de hábitos rurais e de pele queimada do sol”. No século XIX, caboclo era uma das categorias de identificação étnico-racial no Brasil. (SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995. p. 53.)

Em 25 de junho de 1822, autoridades da vila de Cachoeira indagaram ao povo e à tropa em praça pública se estavam contentes com a aclamação de Pedro de Alcântara como regente, e obtiveram resposta positiva. Pouco depois, uma escuna canhoneira enviada por militares portugueses fechou o porto da Cachoeira e disparou o primeiro tiro contra a vila. Quase ao mesmo tempo, alguns portugueses atiraram de suas casas em brasileiros que passavam nas ruas. No dia seguinte, formou-se uma Junta Interina, Conciliatória e de Defesa, e diversas vilas do Recôncavo foram aderindo ao movimento pela aclamação do príncipe-regente.<sup>621</sup>

De acordo com a história reproduzida no imaginário dos cachoeiranos, negros libertos, religiosos, políticos e senhores de engenho estiveram juntos na resistência contra os portugueses e muitos se deslocaram da zona rural para fazer frente às tropas portuguesas.<sup>622</sup>

Nas cidades de Cachoeira e São Félix, os festejos da Independência da Bahia acontecem entre os dias 1º de junho<sup>623</sup> e 2 de julho. Em 24 de junho, a escultura da Cabocla, que fica exposta na Casa de Cultura de São Félix, é levada para Cachoeira, em carro alegórico, onde se encontra com a imagem do Caboclo, exposta na Câmara de Vereadores. No dia seguinte, ou seja, em 25 de julho, após sessão solene na Câmara Municipal, um cortejo, do qual participam políticos e escolares, busca os Caboclos na Ponta da Calçada (Figura 142), que voltam para a Praça da Aclamação onde ficam expostos alguns dias até irem para São Félix, cuja celebração acontece no dia 2 de julho.

Não conhecemos estudos sobre as esculturas do Caboclo e da Cabocla que desfilam nas comemorações cívicas de Cachoeira e São Félix, tema que merece ser investigado em outras pesquisas. Provavelmente a escultura do Caboclo, realizada em 1826 para o desfile do 2 de Julho em Salvador, é a mais antiga das que desfilam no Recôncavo. De acordo com a tradição oral, a escultura do Caboclo, de Salvador, é atribuída ao escultor Manoel Inácio da Costa (1763-1857)<sup>624</sup>. As esculturas de Cachoeira e São Félix são feitas de madeira

---

<sup>621</sup> Cf. TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001. p. 230-237.

<sup>622</sup> Em 1928, o governo da Bahia encomendou ao pintor Antônio Parreiras, de Niterói, uma pintura a óleo encontrada no Palácio Rio Branco (Salvador), intitulada *Primeiro Passo para a Independência*. Há também uma tela menor do mesmo autor na Câmara de Vereadores de Cachoeira. Essas pinturas representam a vontade de estimular sentimentos nacionalistas. Entre muitos personagens, há uma índia em segundo plano e um negro ferido em primeiro plano representando o soldado Soledade. De certo modo, relembra a ideia das três raças na formação da cultura brasileira.

<sup>623</sup> No dia 1º de junho, a abertura desse ciclo de festas se dá com um ato público na Câmara de Vereadores, seguido da Levada do Pau da Bandeira, do Caquende à Ponta da Calçada, onde a resistência brasileira aos portugueses se organizou em 25 de junho. Acompanham o cortejo cívico as filarmônicas Lyra Ceciliana e Minerva Cachoeirana que param na frente do terreiro de candomblé Loba Nekun Filho, onde prestam a sua homenagem.

<sup>624</sup> PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. A atividade de Manoel Ignacio da Costa na cidade do Salvador. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura e Arte Barroca). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – Universidade Federal de Ouro Preto, 2000. f. 77.

policromada e adornadas como as de Salvador, além de terem seus carros alegóricos pintados de verde, símbolo das matas brasileiras. A indumentária desses personagens abrange cocar, braçadeiras e saieta de penas, colares de contas coloridas. Seus atributos são a lança e a bandeira. (Figuras 143 a e b)

Figura 142 – Caboclo e Cabocla antes do desfile cívico. Cachoeira, 25 jun. 2014.



Foto: Autora

Figuras 143 a e b – Esculturas da **Cabocla**, pertencente à cidade de São Félix, e do **Caboclo**, pertencente à cidade de Cachoeira. Cachoeira, BA, em 25 mar. 2014.



Fotos: Autora

O entusiasmo de Manoel Querino em 1923 em relação à escultura do Caboclo que desfila em Salvador era grande. Segundo esse autor, o Caboclo da Independência “simboliza o Brasil livre, esmagando a tirania representada pela serpente”, que está a seus pés. Crava o animal com a taquara e segura o estandarte nacional.<sup>625</sup> Podemos dizer que, para Querino e pessoas de sua época, o Caboclo é a própria alegoria do Brasil livre. Essa liberdade foi relativa visto que o regime escravista durou muito tempo e as diferenças sociais são perenes no sistema de capital.

As imagens do Caboclo e da Cabocla eram tão fortes para o povo baiano no século XIX que, conforme Wlamyra Albuquerque, no dia 13 de maio de 1888, abolicionistas e libertos saíram às ruas em passeata e a escultura da Cabocla desfilou pelas principais ruas de Salvador para comemorar a liberdade dos negros.<sup>626</sup>

Essas festas que reafirmam o civismo são também momentos de reavivar a figura dos ancestrais. Segundo Jocélio Santos:

Apesar de haver uma diferença conceitual entre o Caboclo da Independência e o Caboclo do candomblé, há um parentesco simbólico entre ambos, na medida em que o sentido de continuidade entre os índios da Independência e o “dono da terra”, como é expresso no espaço litúrgico, adquire uma dimensão política.<sup>627</sup>

Nos meses de junho e, sobretudo, de julho, acontece um grande número de festas de candomblés dedicadas a caboclos em Cachoeira. Eles também são homenageados em festas nos terreiros de umbanda.

Nos terreiros de candomblé angola e de caboclo, os caboclos são tradicionalmente cultuados, e esse culto acabou se expandindo a terreiros de outras nações de candomblé. São figuras enérgicas que se manifestam também em sessões de umbanda, expressando-se de forma seca e sincera, franzindo a testa, ficando emburrados<sup>628</sup>. Gostam de charutos e bebida alcoólica, que consomem ao longo da incorporação.

Segundo Luís Cláudio Nascimento, em Cachoeira, geralmente as sacerdotisas de candomblé tinham um caboclo que cultuavam de forma doméstica, enquanto o orixá era cultuado de forma pública. Isso acontecia, por exemplo, no terreiro Loba Nekun Filho,

<sup>625</sup> QUERINO, Manoel R. Notícia histórica sobre o 2 de Julho de 1823 e sua comemoração na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 48, 1923, p. 45.

<sup>626</sup> ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. *Algazarra nas ruas: comemorações da Independência da Bahia (1889-1923)*. Campinas, SP: UNICAMP: Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. p. 89.

<sup>627</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos, 1995, p. 48.

<sup>628</sup> PRESTES, Míriam. *Umbanda, crença, saber e mágica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 112.



fundado por Dona Lira, na década de 1920, que dizem que recebia o caboclo Juremeira durante o desfile cívico.

Para Nascimento, foi na década de 1960 que, em Cachoeira, “o caboclo entrou para o espaço do orixá”, o que foi motivo de resistência por parte de muitos adeptos do candomblé.<sup>629</sup> Tal resistência se devia à vontade de manter a exclusividade das divindades africanas no culto para que não se duvidasse da autenticidade da casa, assim como ao fato de que para vários adeptos do candomblé seria necessária uma preparação a fim de receber qualquer divindade, e aquele que apenas recebe caboclo não passa por uma iniciação, não é como os filhos de santo. Dizem que “caboclo nasce feito”<sup>630</sup>.

Apesar de o caboclo ter sido integrado aos terreiros de candomblé, observamos que orixás e caboclos dançam em momentos diferentes, primeiro os orixás e depois os caboclos. No caso dos terreiros de umbanda, os pretos-velhos podem vir antes dos orixás, conforme tivemos a oportunidade de presenciar em uma sessão no Alecrim. Segundo a líder religiosa dessa casa, a ordem depende de cada ocasião<sup>631</sup>.

No final dos anos 1960, Edison Carneiro enxergava os caboclos, ou “encantados”, como: “simples reproduções dos orixás nagôs”<sup>632</sup>. Mesmo que haja algumas associações entre caboclos e orixás, não podemos destituir do imaginário brasileiro representações que buscam trazer figuras que se consolidaram com a busca de referências diversas da ancestralidade brasileira e que, por vezes, se misturam às referências africanas.

Oxóssi, por exemplo, é reconhecido como um orixá da floresta, ligado à caça, muito ágil, e conhecedor das folhas. Todas essas características são comuns aos caboclos.<sup>633</sup> É ele quem protege o terreiro Guarany de Oxóssi (nação angola), situado no Alto do Rosarinho.

A Câmara de Vereadores emprestou a escultura do Caboclo das comemorações da Independência ao terreiro Guarany de Oxóssi, para participar da festa religiosa de Oxóssi em diversos anos, inclusive 2012. Membros do terreiro saíram para buscar a escultura, que passou uma semana no terreiro, fazendo parte de todos os rituais e acontecimentos dedicados a Oxóssi. Em seguida, foi devolvida em cortejo, que percorreu a cidade. Trazer o Caboclo da festa cívica para o espaço sagrado é um ato simbólico de busca de integração entre o mundo religioso e o mundo civil.

<sup>629</sup> NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. Depoimento oral, 16 mar. 2012.

<sup>630</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos, 1995, p. 68.

<sup>631</sup> Conversa com Maria da Conceição de Jesus. Alecrim (Cachoeira – BA), 1º dez. 2014.

<sup>632</sup> CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. p. 88.

<sup>633</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos, 1995, p. 145.

Nos terreiros de candomblé, em seus dias de festa, aquele que incorpora caboclo, entrando em transe, é cuidado do mesmo modo que são cuidados os que incorporam as divindades africanas: o “cavalo” é recolhido, trocam-lhe a roupa e volta dançando com a vestimenta característica do caboclo que incorporou, o que não ocorre na umbanda.

No Terreiro Ogum Meje (nação queto), seu babalorixá, Benício, recebia o caboclo Januaba, conhecido por seu temperamento brabo. Durante o ritual (em 2013), percebemos uma espécie de “código”, pois jovens conversam e riem para que o caboclo reaja, brigue e expresse a sua forte personalidade.

Assistimos a uma festa de caboclo em um terreiro Ilê Axé Loba Nekun Bisneto, no Tororó, zona rural de Cachoeira<sup>634</sup>, em outubro de 2014, na qual Sultão das Matas, Pedra-Preta, Sete-Flechas e Juremeira dançaram no corpo de adeptos do candomblé, fumando charuto, tomando bebida alcoólica durante toda a cerimônia, o que sempre ocorre nas festas a eles dedicadas. Além de dançar, são eles que entoam os cânticos. Em um peji arrumado em local reservado, ficavam esculturas de Caboclos ao pé dos quais estavam as oferendas que foram partilhadas ao final da festa. Aliás, esse momento é muito importante nessas casas, considerado como de doação e troca de energias. Nessa festa, todos se curvaram em torno dos alimentos dispostos sobre uma esteira no centro do barracão e entoaram muitos cânticos até que o zelador dos orixás serviu aos caboclos e a cada participante. A comida de caboclo compreende muitas frutas, abóbora e frango assado na brasa.

Entre os trabalhos que pudemos observar, estão dois relevos que formam um par de Caboclo e Cabocla (datados de 2008), que ficaram expostos na fachada do ateliê de Doidão na Rua Ana Nery entre 2011 e 2013. As imagens representadas nesses relevos têm cabeça longa, olhos puxados e nariz longos (Figura 73a). Todas essas figuras portam colares de penas e cada uma segura uma flecha. Representadas de peito nu, vestem saia, cocar, tornozeleira e pulseira feitos de penas, simbolizando a indumentária usada pelos índios antes do contato com a cultura ocidental (ou em reservas indígenas hoje), ou seja, a intenção é relembrar os espíritos ancestrais.

Encontramos, durante nossa pesquisa, além de Oxóssi, caboclos flecheiros, sendo o mais conhecido o Sete-Flechas (Figura 144), figura que foi esculpida de joelhos sobre uma pedra, onde se encontram fincadas as sete flechas. O escultor traz a imagem de um ameríndio de olhar plácido. Também foi esculpida a Cabocla Jurema (Figura 145), que possui seios

---

<sup>634</sup> Seu guardião é Roque Conceição Santos.

volumosos, usa cocar nas cores azul-turquesa, amarelo e vermelho, cores comuns nas penas de aves brasileiras.

Figura 144 – SILVA, C. G. (Louco Filho).  
**Caboclo Sete Flechas.** h = 60 cm. Escultura de jaqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Figura – 145 – SILVA, C. G. (Louco Filho).  
**Cabocla Jurema.** Escultura de jaqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Também a figura do caboclo de pele avermelhada foi ressaltada por João Filho de Louco, quando esculpiu o “Caboclo-Chefe”, como chamou um caboclo flecheiro, de lábios grossos como os das imagens que faz representando negros. (Figura 146)

Figura 146 – SILVA, J. B. G. (João Filho do Louco). **Caboclo-Chefe**.  
Escultura de madeira. h = 95 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

As esculturas figurando caboclos são em geral imagens hieráticas e não mostram, aparentemente, pessoas em transe por eles possuídas. Há uma ou outra imagem de pé e com os olhos meio fechados sugerindo o momento que antecede o transe ou de início do transe daquele que é possuído por um caboclo. É um momento de concentração em que o “caçador” demonstra estar atento, à procura de sua caça, cena que vimos em festa de caboclo nos terreiros de candomblé.

Téo Neto de Louco inovou no detalhamento de suas esculturas representando caboclo, cujo acabamento é finamente detalhado. As penas de aves são tratadas como folhas, o que aproxima ainda mais o caboclo do mundo vegetal.

#### 6.2.4 Representações dos Pretos-Velhos na Escultura

Os pretos-velhos e as pretas-velhas são respeitados pelos adeptos da umbanda como espíritos de velhos escravos africanos associados à humildade, reconhecidos pelos que procuram ajuda como curadores e benzedores, conhecedores das ervas e de suas propriedades. Yeda Castro observou que os homens são chamados de Pai e as mulheres, de Mãe ou Vovó.

Para essa autora, denominações como Pai José de Aruanda<sup>635</sup>, Pai Joaquim de Angola, Vovó Maria Conga, Vovó Rainha do Congo parecem referir-se a regiões onde são faladas línguas da família banto.<sup>636</sup>

Religiosos creem que espíritos desses africanos se manifestam através de médiuns que entram em transe místico em gira ou consulta, falando com as pessoas com a voz calma, dando-lhes conselhos.<sup>637</sup> Reproduzem o comportamento das pessoas idosas que franzem a testa, dão muxoxo. A fala dos pretos-velhos revela um comportamento linguístico associado ao tempo da escravidão, em que muitas palavras eram pronunciadas de acordo com a transmissão oral, o que gerou corruptelas na língua portuguesa falada pelos pretos e pretas-velhas e compreendidas pelos adeptos consultantes.<sup>638</sup>

Assistimos a uma sessão de umbanda na Associação de Nossa Senhora da Conceição do Alecrim, em 2014, dirigida por Mãe Maria de Angola incorporada em Maria da Conceição de Jesus (conhecida como Dona Nenzi). Esta também incorpora Pai Joaquim de Angola. Essa comunidade é formada por cerca de 40 pessoas que, vestidas de branco, adentram o espaço sagrado para a sessão, deixando os calçados do lado de fora. Pedem licença para entrar, evocando Jesus Cristo. Aqueles que são membros da casa e que recebem entidades formam a “corrente” sentados em assentos de madeira pintados de branco (como todo o ambiente); um Pai-Nosso e uma Ave-Maria são rezados depois de cada pedido ou agradecimento proferido pelos presentes. Em seguida, entoam cânticos acompanhados com palmas, sobretudo a Zambi ou que se referem a Aruanda. Outros cânticos são entoados para homenagear os pretos-velhos e as pretas-velhas, e vai se desencadeando nos membros da corrente um transe coletivo.

Os que foram incorporados nessa sessão eram, em sua maioria, mulheres, que recebiam entidade feminina ou masculina. No segundo caso, dobravam as saias e deixavam aparecer a calça vestida por baixo do traje feminino. O torso era substituído por um chapéu de

<sup>635</sup> É possível que o nome Aruanda se origine de Luanda (Angola), porto que foi batizado pelos portugueses como São Paulo de Luanda. No Brasil, emerge nas manifestações de origem banto, como capoeira, no maracatu, na congada e também na literatura oral do candomblé angola e na umbanda. Aruanda passou a ser concebida no imaginário afro-brasileiro como um “reino” místico, lugar dos espíritos superiores; além de ser uma referência ao porto, é uma alusão a uma África mítica ancestral, idealizada como paraíso de liberdade e alegria. (MCELROY, Isis. *O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. Scripta*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.127-135, 1º sem. 2007, p. 129.)

<sup>636</sup> CASTRO, Yeda, 2005, p. 89.

<sup>637</sup> MARTINS, Julia Ritz. *Encantaria na Umbanda*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, 2011. p. 32.

<sup>638</sup> Tânia Alkim e Laura Alvarez Lopez fizeram estudos comparativos entre textos do final do século XIX a meados do século XX, de autores que se reportam à escravidão, e cânticos rituais da umbanda (“pontos cantados”), entendendo que a fala dos pretos-velhos da umbanda guardam, provavelmente, traços linguísticos correspondentes à linguagem de falantes de língua africana quando da fase de aprendizado de sua segunda língua, o português.

(Cf. ALKIM, Tânia; LOPEZ, Laura Alvarez. Registros da escravidão e as falas de pretos-velhos e Pai João. *Stolckholm Review of Latin American Studies*, n. 4, p. 37-47, march 2009.)

palha. Contudo, o que é mais importante é o gestual. Permanecem curvados, tremendo e fazendo expressões que indicavam a personalidade dessas entidades. Faziam esforço para levantar-se, alguns de bengala, iam cumprimentar Mãe Maria de Angola e retornavam a seus lugares. Era dado o momento de a assistência circular pelo espaço, cumprimentar e conversar com as entidades incorporadas em busca de bênçãos e conselhos. Até que a sacerdotisa deu sinal de despedida aos pretos-velhos e pretas-velhas, que foram reassumindo a sua personalidade de filhos e filhas.

Tocadores de atabaques assumiram posições junto aos instrumentos, os mesmos usados nos terreiros de candomblé, e tocaram as músicas entoadas em português para Ogum, enquanto diversos adeptos formadores da corrente se levantaram e dançaram.

Não faltaram adobales para reverenciar os atabaques e a preta-velha que liderava a sessão. Acalmados os orixás, novo toque e alguns incorporaram caboclos, que dançam e cumprimentam as pessoas para que entrem no meio da corrente. Nessa sessão se fazem confluências de crenças ao tempo que se marcam limites. Santos são mencionados nas rezas; pretos-velhos se fazem presentes nas incorporações; orixás e caboclos, também incorporam cantando e dançando.

Os atributos que Raul Lody apresenta como característicos das esculturas de pretos-velhos são o cachimbo, a bengala, cuias e pembas, referências visuais representativas desses antepassados.<sup>639</sup> Vendidas em lojas, as esculturas espalhadas nos espaços religiosos da umbanda são, geralmente, feitas de gesso. Mas existem esculturas de madeira com esse tema; uma delas, citada pelo mesmo autor e conservada no Museu Théo Brandão em Maceió (Alagoas), representa uma preta-velha de olhos de vidro.<sup>640</sup> A roupa dessa figura do acervo é a roupa vestida parcialmente pelos membros dos terreiros de umbanda hoje. A roupa feminina é uma saia e uma bata branca de algodão. A diferença é que, enquanto a imagem do museu representa a preta-velha com lenço no pescoço, o que também vimos em antiga ilustração guardada em terreiro de candomblé de Cachoeira, esse lenço foi eliminado e as adeptas portam colares dos orixás.

Nas esculturas de artistas da família Cardoso da Silva, é seguida, em geral, a iconografia do negro idoso, usando chapéu e fumando cachimbo ou charuto. São esculpidas figuras de corpo inteiro, sempre de pés descalços (Figura 147), ou cabeça (Figura 148).

---

<sup>639</sup> LODY, Raul, 2003, p. 203.

<sup>640</sup> *Loc. cit.*

Figura 147 – ARAÚJO, J. C. (Doidão). **Preto-Velho**. Anos 1980. Detalhe de portão esculpido na jaqueira. Atelier de Artes Doidão Bahia, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Nas imagens de pretos-velhos, estes fumam cachimbo, às vezes charuto, como no relevo trabalhado por Louco Filho, o que coincide com nossa observação da prática durante a sessão de umbanda anteriormente referida e também com os registros realizados por Raul Lody<sup>641</sup>.

Figura 148 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Cabeça de Preto-Velho**. Relevo escultórico de jaqueira. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

---

<sup>641</sup> *Loc. cit.*

Quanto à ausência de sapatos, esta é uma alusão ao tempo da escravidão no Brasil, quando não era permitido aos escravos o uso de calçados, o que os distinguia dos libertos ou forros, que tinham sapatos como símbolo de sua condição social. Mas essa ideia, tão evidente nas representações, de que negros no Brasil e na África não usavam calçados vem sendo contestada por Eduardo França Paiva, que estuda o período colonial em Minas Gerais. Segundo esse autor, apesar das interdições legais, estas nunca eram inteiramente cumpridas, principalmente em regiões onde escravos acumularam bens e conseguiram a sua alforria. Nelas, não somente os sapatos, mas também as roupas usadas pelos negros puderam ser mais ricas.<sup>642</sup>

### 6.2.5 “Adorações” e “Totens”

Nos ateliês dos escultores da família Cardoso da Silva e de Mimo, algumas composições escultóricas caracterizam-se pela justaposição de cabeças de divindades a que chamam Adoração ou “Tope”. Sobre esta denominação, o escultor Leonardo falou: “Vocês chamam de ‘totem’”.

O totemismo é um tema que absorveu diversos antropólogos, entre os séculos XIX e XX, que assinalaram a existência de clãs cujos membros acreditavam possuir um ancestral comum, o totem, representado por um animal, vegetal ou mineral. Esse sistema foi estudado em clãs na Austrália, na América e na África.

A palavra totem deriva de *dotem*, termo usado pelos índios Ojibwa, ao norte dos Grandes Lagos da América do Norte, a fim de designar um membro de um clã ou de uma linhagem. Segundo Lévi-Strauss<sup>643</sup>, a designação “*otetoman*” significa, aproximadamente, “ele é da minha parentela”. As diversas teorias sobre totemismo foram revisadas por esse autor que afirmou se tratar de “uma unidade artificial que só existe no pensamento do antropólogo e à qual nada de específico corresponde na realidade”.<sup>644</sup> Assim, é um sistema lógico que serve para diferenciar os clãs. Os casos de totemismo pressupõem: “a identificação frequente de seres humanos com plantas ou animais”, referente “a visões de mundo muito gerais sobre as relações do homem com a natureza”, assim como “a denominação dos grupos

<sup>642</sup> PAIVA, Eduardo França. Iconografia colonial das Minas e do Peru: para uma história comparada. *Portuguese Studies Review*, v. 18, n. 1, 2010, p. 67.

<sup>643</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Tradução: Malcom Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 27-28.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 21-22.



fundados no parentesco, a qual pode ser feita mediante vocábulos referentes a animais ou vegetais”. Os clãs possuem regras de parentesco que garantem a sua continuação.<sup>645</sup>

Já a categoria nativa *tope* usada pelos escultores é entendida como a reunião de divindades protetoras que podem ser adoradas, pois, segundo o escultor Mimo, o *tope*, ou totem, representa “espíritos protetores”, diferindo, desse modo, da noção acadêmica de totem. Identificamos a influência da umbanda sobre algumas esculturas (Figuras 149 e 150) que situamos nessa categoria.

Figura 149 – ARAÚJO, L. C. (Dory).

**Adoração.** Escultura de madeira exposta no Espaço Cultural Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 150 – SILVA, L. C. (Léo Neto do Louco).

**Toper** ou Totem. h = 0,76 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, em 2010.



Foto: Autora

Nina Rodrigues afirmou que todos os povos que foram enviados da África para o Brasil eram totêmicos, referindo-se à Festa de Reis na Bahia<sup>646</sup>, o que foi contestado por Arthur Ramos ao defender que não se tratava de um verdadeiro totemismo, ainda que visse “traços” de totemismo em povos jejes e apontasse nomes de clãs associados a nomes de animais ou vegetais citados pelo militar e escritor Alfred Burdon Ellis<sup>647</sup>, a exemplo de clãs

<sup>645</sup> *Loc. cit.*

<sup>646</sup> RODRIGUES, Nina, 1977, p. 174.

<sup>647</sup> Ellis escreveu sobre a Costa Ocidental Africana no século XIX e seus trabalhos são muito consultados por Nina Rodrigues e Arthur Ramos, além de autores que estudam essa área no século XIX. *A History of the Gold Coast* (1893), *The Ewe-speaking Pipiles of the Gold Coast of West Africa* (1894) etc.

identificados ao leopardo, à serpente, ao leão, ao macaco e ao inhame. Ramos citou o culto a Dan, a serpente sagrada dos daomeanos, que achava não ter tido penetração no Brasil como teria tido nos EUA e no Haiti.<sup>648</sup>

Nos terreiros jeje-mahis, da família de Dan, a serpente Bessém (Dan Gbe) aparece sob a forma de serpente arco-íris, e seu reflexo nas águas representa movimento e riqueza. A representação do vodum sob a forma animal aparece muito raramente na escultura; a imagem de Bessém foi representada por Fory, demonstrando a sua capacidade de dar movimento à forma tridimensional, que dialoga com o espaço que a envolve, mas não recebe o título de Totem.

Já as imagens escultóricas denominadas Adoração e Toper, dos escultores Mimo, Léo Neto do Louco e outros, suscitam algumas questões. A primeira é: qual a importância da cabeça, parte do corpo escolhida e repetida diversas vezes (como também fazia o Louco), no contexto das religiões afro-brasileiras? Para os adeptos do candomblé, a cabeça é um receptor de axé e é no ritual de feitura que a cabeça e o orixá dono da cabeça recebem oferendas, acreditando-se no renascimento espiritual do futuro filho de santo. Essa cerimônia, que foi descrita por vários autores<sup>649</sup>, tem um significado importante para o iniciado. Fazer a cabeça é compreendido como o meio de fechar o corpo, em outras palavras, de garantir a proteção física e espiritual do ser.

Na umbanda, o orixá da cabeça também é chamado de anjo da guarda e os umbandistas consideram que o orixá da cabeça direciona as tendências inatas da pessoa, reforçando as positivas e reduzindo as negativas. Além do orixá da cabeça, o médium tem um guia, um caboclo ou preto-velho, que são considerados entidades protetoras.<sup>650</sup>

A outra questão é: por que aparecem em algumas esculturas “orixás ao lado de seus escravos”? Segundo o babalorixá Benício de Souza<sup>651</sup>, enquanto na umbanda se diz que os orixás têm escravos, no candomblé cada orixá tem seu exu. Para o escultor Mimo “cada orixá tem seu escravo” e ele diz que é essa a sua intenção ao fazer os totens<sup>652</sup>.

Desse modo, os escultores usam o termo totem ou corruptela deste para designar imagens de adoração, empregando um código da umbanda, o que não impede que essas

<sup>648</sup> RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951. p. 309-310.

<sup>649</sup> Como Manuel Querino, em *A raça africana e o seus costumes na Bahia*; Pierre Verger, em *Orixás, em Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*; e Roger Bastide, em *O candomblé da Bahia, rito nagô*.

<sup>650</sup> BITTENCOURT, José Maria, 2009, p. 47.

<sup>651</sup> SOUZA, Benício de. Depoimento oral, 20 set. 2013.

<sup>652</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 16 out. 2013.

imagens estejam sujeitas a outras interpretações e sejam vistas muitas vezes apenas por motivação estética.

### 6.2.6 Irmãs da Boa Morte de Cachoeira na Escultura

A iconografia dos temas religiosos não se reporta apenas a divindades. Ela abrange imagens das irmãs da Boa Morte, que por suas práticas religiosas se tornaram ícones da religiosidade da cidade de Cachoeira. Há o propósito de, com essas imagens visuais, mostrar mulheres que mantêm a tradição religiosa da festa católica e lembrar que tinham uma posição social que lhes permitiu ajudar na compra de alforria de escravos no século XIX. A maioria das irmãs da Boa Morte manteve vínculos religiosos com o candomblé, sendo algumas mães de santo.

Na escultura, seguidores de Louco e Maluco realizam em seus trabalhos figuras estilizadas em que ressaem a indumentária e a postura das irmãs durante o período da festa dedicada ao bem morrer e à assunção da Virgem Maria, celebrada entre os dias 13 e 15 de agosto. A programação católica é composta de missas, confissões, vigília e procissões, sendo muito importantes o modelo e as cores das vestes usadas de acordo com a ocasião.

No dia 13 de agosto, as irmãs da Boa Morte saem vestidas de roupa branca, traje de crioula ou de baiana, em cortejo segurando uma vela, anunciando a morte de Maria. (Figura 151) Em seguida, assistem a missa em memória das irmãs falecidas. No primeiro dia também acontece uma sentinela na capela e uma Ceia Branca na sede da irmandade. A cor branca tem duplo sentido, é símbolo de pureza física e espiritual sob o olhar do catolicismo e, no candomblé, representa a criação do mundo e dos seres, é cor de Oxalá; simboliza a morte e o renascimento. São diversos os exemplos na escultura (Figuras 152 e 153) e em outras técnicas.

Quanto à roupa de crioula, era portada por mulheres negras no Brasil e foi documentada no século XIX. Compõe-se de saia longa, armada pelo uso de anáguas, como outrora vestiam as mulheres europeias; bata longa, turbante e chinelas de bico fino de influência islâmica; pano da costa de origem ocidental africana; joias-amuletos. Há variações desse traje que podem ser observadas nas mulheres de ganho, ou nas mães e filhas de santo.<sup>653</sup> O uso de batas e torsos bordados com brocados, cassa e *richelieu* tem grande valor estético nessa indumentária.

---

<sup>653</sup> LODY, Raul, 2003, p. 260.

No segundo dia da Festa da Boa Morte, em Cachoeira, as irmãs assistem a uma missa de corpo presente dedicada a Nossa Senhora, seguida da Procissão do Enterro, levando, em um esquife, a imagem da dormição de Nossa Senhora é uma “imagem de vestir”<sup>654</sup>, com cabelos naturais, conforme a tradição das imagens processionais luso-brasileiras, provavelmente do século XIX. Nesse dia, as irmãs da Boa Morte vestem bata branca, saia e xale preto, traje conhecido como “baiana de beca” como sinal de luto e tristeza.<sup>655</sup> No passado, as saias da beca de baiana eram plissadas, mas a necessidade de simplificar o traje fez com que as irmãs passassem a usar saias de roda sem detalhes na cor preta. A cena da procissão do enterro faz parte da iconografia de entalhes de Dory e Mário.

Figura 151 – Procissão da Boa Morte. Cachoeira, BA, 13 ago. 2011.



Foto: Autora

---

<sup>654</sup> Expressão empregada para designar imagens de madeira que recebem roupas de tecido. Algumas são imagens inteiriças, outras se constituem de parte inteiriça e estrutura de ripas de madeira, escondidas pela roupa.

<sup>655</sup> A cor preta no mundo católico simboliza luto, contudo, no Brasil, a Igreja Católica adotou roupas litúrgicas na cor roxa, considerada símbolo de interiorização e purificação.

Figura 152 – SILVA, M. G. (Mário Filho do Louco). **Irmã da Boa Morte**. Escultura de madeira. h = 0,60 m. Exposta no Espaço Cultural Hansen Bahia, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Figura 153 – **Irmã da Boa Morte**. Relevo escultórico de madeira. Acervo de Doidão. Exposto no Restaurante Tasca Portuguesa, Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

No terceiro dia, uma missa é celebrada pela ascensão de Maria aos céus, data que coincide com o dia de Nossa Senhora da Glória, compondo o ciclo da morte e elevação espiritual. Podemos considerar a procissão, que acontece nesse dia, o momento apoteótico da festa, pois as irmãs vestem a roupa de gala, composta por bata branca, saia preta e xale vermelho – como aparecem em representações plásticas (Figuras 154 e 155) –, e saem em procissão junto ao andor carregando uma imagem policromada, de vestir e com olhos de vidro, exemplar da imaginária luso-brasileira, coberta por um manto azul símbolo do mundo celestial.<sup>656</sup>

<sup>656</sup> Cf. RÉAU, Louis de. *Iconografía del Arte Cristiano: iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Traducción Daniel Alcoba. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 627.

Figura 154 – SILVA, C. G. (Louco Filho). **Irmã da Boa Morte**. Escultura de madeira policromada e tratada com extrato de noqueira. h = 0,38 m. Ateliê do Louco Filho, Cachoeira, BA, em 2008.



Foto: Autora

Figura 155 – BASTOS, J. **Irmã da Boa Morte**. Tecido e outros materiais. Sede da Irmandade de N. Sra. da Boa Morte, Cachoeira, BA, em 2011.



Foto: Autora

Esse tema também é motivo de esculturas que, em geral, são pintadas a fim de diferenciar a roupa de gala da beca de baiana. Lembramos que os elementos da natureza portadores de axé, no sistema nagô, são agrupáveis em três categorias, segundo essas três cores: branco, preto e vermelho.<sup>657</sup>

Nos últimos anos, a festa tem se desdobrado por mais dois dias, quando, ao final da tarde, acontece o samba de roda. Fazem parte do cardápio: cozido, servido aos visitantes no quarto dia; caruru e mungunzá, no último dia da festa. Na Praça d'Ajuda, diversos grupos musicais tocam viola, cavaquinho, atabaques e pandeiros. Em clima de felicidade, algumas irmãs celebram a vida sambando e batendo palmas, junto com os apreciadores da festa, em geral, turistas. Elas são as anfitriãs, o que é perceptível quando vão convidando um a um a dançar no centro da roda.

<sup>657</sup> SANTOS, Juana Elbein dos, 1976, p. 41.

## 6.3 OUTROS TEMAS

### 6.3.1 Escravos e a Cabana do Pai Thomaz

No século XX, a escravidão é tema da escultura e de outras linguagens, cujo processo tem compromisso com a estética e a comunicação mais do que com o registro histórico. Entretanto, a escravidão no Brasil foi objeto de registros de artistas e viajantes, antes e no século XIX, na literatura, nas gravuras e aquarelas de Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858) que circularam pela Europa. Essas imagens, que são documentos importantes para a reconstrução do momento histórico e de suas representações, ajudam nas análises sobre a vida sociocultural.

As imagens da escravidão do negro mostram como era tratado como objeto; elas influenciam o imaginário brasileiro ao serem constantemente reproduzidas nos livros didáticos, que nem sempre apresentam textos que levem à reflexão do tema e de suas consequências para a vida da sociedade brasileira. Representações não visuais da escravidão, como as da literatura, compõem esse conjunto de imagens estereotipadas.

A necessidade de contextualização histórica e de revisão do discurso hegemônico também atinge a expografia. Assim legendas e mediações passaram a ser tema de preocupação de pesquisadores do campo da Museologia, tendo em vista a função social do museu como local de reprodução de representações sociais. Muitas imagens descontextualizadas contribuem para a perpetuação de estereótipos das produções das culturas africanas e de outras culturas vistas como exóticas.<sup>658</sup>

Em Cachoeira, as imagens plásticas da escravidão estão em painéis esculpidos nos anos 1980; e em escultura e relevos à venda em ateliês. Também reclamam por um observador, sujeito ativo, crítico de sua história político-social<sup>659</sup>. Elas não se restringem a abordar o escravo negro no Brasil, o que se observa no painel encomendado a Almir Ferreira Neto, Maluco Filho, para a fachada do Bar Cabana do Pai Thomaz, assinado em 1º de maio de 1987, quando faltava aproximadamente um ano para o centenário da abolição dos escravos. (Figura 156) Questionava-se, nessa época, sobre que mudanças teriam ocorrido no Brasil após o término da escravidão e sobre o acesso do negro ao mercado de trabalho.

<sup>658</sup> CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da, 2006, *passim*.

<sup>659</sup> Cf. DAHER, Edane Madureira. *Cenas da escravidão: imagens de Debret e o ensino da história no Distrito Federal: 2008 ao tempo presente*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011. f. 42.

Figura 156 – FERREIRA NETO, Almir (Maluco Filho). **Cabana do Pai Thomaz**. Pannel da fachada esculpido na madeira. Altura com telhado de madeira = aprox. 2,20 m; comprimento da parte inferior: c = 2,87 m. Assinado A. F. N. Maluco Filho, e datado de 1º de maio de 1987. Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Lembramos que a criação do bar foi bem anterior à elaboração do painel; deu-se quando da exibição da novela *Cabana do Pai Thomaz*, transmitida pela Rede Globo de Televisão entre julho de 1969 e março de 1970, uma adaptação do livro da autora americana Harriet Beecher Stowe (1811-1896), *Uncle Tom's Cabin*, cuja intenção era mostrar estratégias encontradas pelos negros norte-americanos para suportar a escravidão. O texto tornou-se conhecido ao ser publicado em capítulos num jornal nos EUA em 1851. Logo seria publicado em livro, que se tornou um *best seller*. Em português, as edições foram diversas entre os anos 1950 e 1960.

Apesar de se ter tentado reconstituir cenários e indumentária da época, seu enredo foi adaptado. Nessa adaptação, o protagonista, Tio Tom, passou a ser Pai Tomaz, cujo papel desempenhado por Sérgio Cardoso, ator branco que era pintado de preto, causou muitas discussões na época. Tom era casado com a personagem Cloé, papel assumido pela atriz Ruth de Souza na novela. Essa atriz provinha do grupo Teatro Experimental do Negro e foi a primeira atriz negra a subir no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Outros atores negros fizeram parte do elenco.

Em Cachoeira, no painel de madeira, Maluco Filho apresentou cenas diretamente ligadas ao enredo da novela, acrescentando alguns personagens da cultura local como figuras isoladas que dividem as cenas, a exemplo de uma irmã da Boa Morte e um preto-velho fumando cachimbo. Na porta principal, uma mulher dança tocando castanholas,



contracenando com um homem que bebe. Essa cena indica a função do estabelecimento comercial e mostra que os negros tinham momentos de diversão. As figuras de escravos acorrentados pontuam a narrativa do livro, que mostra a fuga (Figura 157 a) o lazer (Figura 157 b) e a religião cristã como estratégia para suportar a escravidão.

Maluco Filho não poupou esforços em sua composição para a fachada da Cabana, dividindo o espaço em cenas minuciosamente trabalhadas com figuras e texturas. O tamanho dos personagens varia de acordo com a cena e a representação do negro escravizado com base na narrativa (da mídia), que enfatiza dois tipos, “negro fujão” e o “negro resignado.

Figuras 157 a e b – FERREIRA NETO, Almir (Maluco Filho). Detalhes do painel da fachada da **Cabana do Pai Thomaz**. Cachoeira, BA, em 2012.



Fotos: Autora

A escravidão também é tema de algumas esculturas realizadas por Dory, seguindo o mesmo esquema de imagens de Cristo de braços abertos (Figuras 158 e 159). Encontramos uma equivalência entre o escravo de braços abertos e o Cristo crucificado, metáfora do sofrimento e da resignação.

Figura 158 – ARAÚJO, L. C. (Dory). **Escravo e Totem.** Esculturas de oiti: h = 1,20 m e h = 1,50 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, 2008.



Foto: Autora

Figura 159 – ARAÚJO, L. C. (Dory). **Escravo.** Escultura de jaqueira. h = 0,58 m. Coleção particular, Cachoeira, BA, em 2014.



Foto: Autora

Nessa abordagem entra em jogo o extravasamento do sofrimento interior e das pressões externas vividas pelo negro no sistema racista de exclusão social, não sendo por acaso que aparecem sob a forma de imagens visuais. São imagens paradoxais porque tanto podem ser compreendidas como denúncia de um passado, como podem reavivar a visão ideológica dominante no século XIX e que se perpetuou no século XX do negro como inferior ao branco.

### 6.3.2 O Corpo Feminino na Escultura

O corpo humano sempre motivou a representação visual ou mesmo a sua representação é tabu em algumas sociedades e épocas. Aparece na arte como representação da natureza, erotizado, deformado, idealizado, fragmentado etc.

Nas últimas décadas, o combate à vulgarização do corpo como objeto sexual e o discurso sobre gênero, originado da influência de movimentos sociais, que valoriza a identidade psicossocial acima da identidade fisiológica, permite pensarmos em outras perspectivas, e mulheres artistas tratam do tema das identidades femininas em suas manifestações artísticas.

Nas sociedades de tradição africana o masculino e o feminino são polos complementares que se equilibram. No contexto das religiões de matrizes africanas, em que arte e religião estão vinculadas, há divindades femininas símbolos da fecundidade e da maternidade, contudo muitos enfatizam outros papéis que desempenham, pois além de mãe, anciã, companheira, alguns orixás femininos são guerreiros.

Fory opta pelo tema da fertilidade compondo esteatopigias, para mostrar a fecundidade de Oxum e de Iemanjá, geralmente sem traços fisionômicos marcados. Uma figura impressiona ao carregar o volume do próprio ventre com as mãos. (Figura 160)

Figura 160 – Fotografia de esculturas de Fory Nascimento. Temas: fertilidade e o erotismo.



Foto: Alzira Costa

Ele concede movimento a certas figuras, assim como entrelaça ou alonga o corpo humano. Essa estilização dos corpos (Figura 161 e 162) faz pensar em desenhos e pinturas do artista plástico Carybé, cuja obra também trata de temas afro-brasileiros.

Figura 161 - NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). **Figura Feminina**. h = 0,51 m. Coleção particular, Salvador, BA, em 2013.



Foto: Autora

Figura 162 – NASCIMENTO, C. A. D. (Fory). **Representação da fertilidade feminina** (detalhe). Escultura de madeira. Ateliê de Fory, Cachoeira, BA, em 2012.



Foto: Autora

Fory demonstra, em suas esculturas, que é um estilizador das formas e trabalha fazendo sínteses de formas orgânicas, o que é uma característica comum às produções plásticas africanas e europeias modernas. Estas influenciadas pela produção das esculturas e máscaras africanas. Na busca das formas femininas, Fory distanciou-se da tradição de Louco e Maluco, passando a enfatizar o contorno das figuras longilíneas, valorizado pelo cuidadoso acabamento.

### 6.3.3 Cabeças e Máscaras

Cabeças de negros emergem em composições resultantes da associação de formas abstratas e/ou figurativas. Os traços fenotípicos que sobressaem nas figuras são os lábios grossos e, em várias delas o cabelo encaracolado. O exemplo mais surpreendente foi registrado em uma matéria da revista Viver Bahia. Bolão ao lado de uma cabeça esculpida maior do que o natural, provável representação de sua autoimagem, demonstrando a ideia do negro como ser reflexivo, sem “máscaras brancas”.

Figura 163 – Fotografia de Bolão ao lado de escultura, provável autorretrato.



Fonte: RIBEIRO, Antônio Moraes. Aspectos da Cultura. *Viver Bahia Revista*, ano 2, n. 6, 1974. n. p.

Diversas são as esculturas que possuem expressão facial triste. (Figuras 164 e 165) Esses personagens representam o “eu” e/ou o “nós”. Nas expressões faciais é possível perceber sentimentos humanos.

Figura 164 – ARAÚJO, L. C. (Dory). **Mãe e filho**. Relevo escultórico de madeira. h = 0,36 m. Ateliê do Dory, Cachoeira, BA, 2008.



Foto: Autora

Figura 165 – NASCIMENTO, C. A.D. (Fory). **Abstração.** Escultura de madeira. h = aprox. 1,20 m. Exposta no Núcleo de Documentação (NUDOC/UFRB), Cachoeira, BA, 2013.



Foto: Autora

A máscara é um elemento usado em diversas culturas para cobrir o rosto com finalidades religiosas, artísticas ou lúdicas. Nas comunidades africanas tradicionais<sup>660</sup>, a máscara está integrada à vida e é carregada de conteúdo simbólico, sendo expressão, tamanho, materiais e cores que as caracterizam portadores de significados. Assumem função em rituais religiosos, de iniciação, de guerra, de fertilidade da terra, de entretenimento; enfim, são portadas em cerimônias e festivais em que música, movimento, indumentária ou pinturas corporais se integram.

Segundo Munanga, as máscaras, em várias culturas da África, são usadas para que seu portador possa entrar em contato com seres sobrenaturais. Quem porta a máscara entra em um processo de identificação com o que representa, seja um espírito, seja um morto, seja um animal, além de haver um convencimento por parte das pessoas que o rodeiam dessa

<sup>660</sup> Elikia M'Bokolo contesta os termos África tradicional e Pré-Colonial por considerá-los carregados de falsas evidências e preconceito. A referência ao tradicional implica um processo de "invenção" das "civilizações tradicionais", que, às vezes, gera uma visão de África culturalmente opaca ou imóvel, o que é bom para uns e ruim para outros. (M'BOKOLO, Elikia. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *África Negra, história e civilizações*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. Tomo I, p.11-14. Disponível em: <[http://www.casadasafricanas.org.br/img/upload/mbokolo\\_intro.pdf](http://www.casadasafricanas.org.br/img/upload/mbokolo_intro.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2011.)

transformação durante a cerimônia.<sup>661</sup> Artistas populares e contemporâneos africanos também realizam máscaras que remetem às produções tradicionais.<sup>662</sup>

A descoberta das máscaras e esculturas africanas no Ocidente, no início do século XX, por artistas europeus de vanguarda cubistas, expressionistas e surrealistas desempenhou papel fundamental no reconhecimento da produção africana por seu caráter estético em detrimento de seus usos. Eles buscavam na cultura africana referenciais estéticos que contribuíssem para uma nova configuração da arte ocidental. Assim, as máscaras adquiriram um outro sentido no Ocidente desde o final do século XIX. Em vez de serem feitas para ser vestidas, as máscaras de madeira, em geral, assumiram a função de esculturas feitas para ser contempladas, tornaram-se “arte pela arte”.

Em Cachoeira, as máscaras estão mais presentes nos trabalhos de Fory e se destacam no trabalho de Mimo nos últimos anos (Figuras 55 e 101), cujos exemplares chegam a mais de um metro. Essas peças são feitas para ser fixadas na parede. Há criações com várias máscaras que são feitas com a intenção de evocar os negros, conforme depoimento<sup>663</sup>. (Figura 166)

Figura 166 – CRUZ, A. O. (Mimo). **Máscaras**.  
Relevo escultórico de madeira. h = 2,20 X 1,30 X 0,05 m.  
Ateliê do Mimo, Cachoeira, BA, em 2013.



Foto: Autora

<sup>661</sup> MUNANGA, Kabengele. A criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a criação e a utilidade prática. In: SOARES, A. (Org.). *África negra*. São Paulo: Corrupio, 1988. p. 8.

<sup>662</sup> A arte africana abrange a arte pré-colonial, colonial, contemporânea, popular, entre outras categorias (DIOP, Babacar Mbaye. *Critique de la notion d'art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris: Connaissances et Savoirs, 2011, *passim*.)

<sup>663</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 16 out. 2013.

Percebemos que a intenção de seus autores é estabelecer um diálogo com imagens das culturas africanas ou do negro no Brasil. Projeta na *persona* sentimentos que considera marcantes. Segundo Mimo:

O tema principal meu é a máscara africana. Eu procuro sempre resgatar porque através da face, da máscara, a gente consegue resgatar. Eu procuro ver as pessoas, o que estão transmitindo. Se é alegria, se é tristeza, se é angústia, a gente consegue enxergar. A máscara transmite tudo. No tempo da escravidão era tudo sofrimento. Eram poucos os negros que tinham a oportunidade de estar alegres. Tudo era um constrangimento, era uma humilhação. Eles queriam uma coisa melhor e os patrões diziam que não. Eles viviam sempre refugiados, sempre oprimidos. Então, acredito que seja por aí nosso sentimento. É por isso que faço essas máscaras.<sup>664</sup>

Mimo retoma a representação social do escravo oprimido. As referências desse escultor em relação ao continente africano provêm de informações e imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, como televisão, jornais e revistas; ele não tem um conhecimento acadêmico da arte africana. Busca exprimir através das máscaras sentimentos e, não raro, usa o espelho para observar seu próprio rosto. Ele também mencionou, com certa emoção, que considera seu trabalho como “arte da cultura negra, cultura viva”. Nas máscaras que faz, está presente a sua impressão de arte africana, sendo suas criações parte de um processo de abstração das formas e de aproveitamento do formato da madeira, mas não chega a ser uma abstração pura.

Podemos então dizer que a representacionalidade, a abstração e o simbolismo se fundem tanto nas representações do corpo feminino quanto nas máscaras. Esses são os três pilares das composições orgânicas e geometrizadas de Fory e de Mimo.

---

<sup>664</sup> CRUZ, Almir Oliveira. Depoimento oral, 8 nov. 2011. nos locais de produção e



## 7 CONCLUSÃO

Esta tese permitiu que compreendêssemos a importância da interdisciplinaridade de conteúdos e métodos nos estudos da cultura e da arte. Levou-nos aos protagonistas da cultura, que compartilharam conosco suas visões sobre arte e trabalho. Na estruturação de trajetórias de vida, o narrador não é imparcial, é quem decide mediante escolhas os aspectos que pretende enfatizar. Demonstramos a relação entre os sujeitos da pesquisa e o contexto cultural complexo de referências simbólicas que está na base das representações visuais, e trouxemos suficientes subsídios para compreender essa relação e os aspectos da produção e da comercialização da arte em sistema de ateliê em Cachoeira. Passamos a ocupar um lugar de pesquisador nesse contexto.

Avançamos em relação a outros autores uma vez que colhemos dados não somente junto a escultores, mas também a pessoas a eles ligadas, que nos forneceram informações sobre esses artistas e o contexto histórico e religioso da cidade.

Ao lidarmos com a trajetória de quinze escultores afrodescendentes, quase todos pertencentes à família Cardoso da Silva, consideramos estruturante o espaço Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, onde eles mantiveram ou mantêm vínculos afetivos e culturais, e o tempo – a partir de meados dos anos 1960, época em que a primeira geração dos escultores ora estudados começou a fazer entalhes. Nesse contexto, a escultura é considerada uma atividade mais apropriada ao homem pelos escultores entrevistados, com base no argumento de que requer força física. Vale lembrar que era comum nessa época, no interior da Bahia, as mulheres acumularem as funções domésticas. Além disso, observamos que o número de homens na família Cardoso da Silva era superior ao de mulheres, o que pode ter reforçado a tendência à divisão do trabalho por gênero.

Os apelidos adotados pelos escultores (Louco e Maluco) geraram interpretações variadas. Consideramos que essa adoção tenha ocorrido por alguns motivos, como o fato de que artistas são frequentemente tidos, por vários segmentos, como desviantes dos padrões sociais (“loucos”), sobretudo, quando não seguem as tendências racionais da arte. Tudo indica que esses apelidos despertaram a curiosidade de compradores, facilitando a comercialização e circulação da obra da família.

O trabalho de Louco ganhou visibilidade pela inventividade, qualidade técnico-formal e pela produção de peças de grandes dimensões. A sua ascensão econômica possibilitou-lhe ter uma vida digna, apesar de possuir uma família numerosa. Este artista e seu irmão Maluco

abriram caminho para que seus descendentes e outros jovens começassem ainda criança a praticar a escultura, tomando-a como profissão.

Conversas e entrevistas permitem-nos afirmar que os escultores que trabalharam dando seguimento aos processos artístico-artesanais de Louco e Maluco, além de aprendizes e seguidores, alguns se tornaram mestres. Cada um deles possui a sua identidade, que é relacionada à identidade da família e à coletiva. Alguns aspectos identitários mostrados ao longo desta pesquisa são: raça/cor, religião e a posição que ocupam no sistema local das artes e no contexto transcultural. Consideram-se negros ou mestiços; e afirmam que seu posicionamento religioso ou filiação religiosa não impõe limites a suas escolhas temáticas na arte. Todos têm em comum a ideia de que dão continuidade ao trabalho dos escultores Louco e Maluco, além de se sentirem responsáveis por manter uma tradição relevante para o Recôncavo da Bahia.

Seu *ethos* e suas visões de mundo se articulam no contexto em que foram socializados e as circunstâncias históricas influenciam a sua trajetória profissional, que está associada às relações familiares. Observamos mudanças na constituição da família, como a redução da prole a partir da segunda geração e uma diminuição do número de escultores na terceira geração em relação à segunda.

O nível de escolaridade formal dos sujeitos pesquisados, que é variado, não influencia no desenvolvimento dos processos e das técnicas, tampouco na expressividade das esculturas. Apontamos que houve uma mudança de foco na escolha profissional de filhos e filhas de Doidão, Louco Filho e do filho de Fory. Vários chegaram ao 2º ou 3º Grau e um seguiu carreira militar. A conquista de equilíbrio financeiro de seus pais graças ao trabalho artístico-artesanal permitiu-lhes maior mobilidade. Alguns escultores ensinaram seus filhos a esculpir, mas atualmente os jovens não sobrevivem unicamente dessa atividade, tendo de buscar alternativas paralelas. A capacidade de comunicação de alguns os tornaram articuladores da comercialização de seu trabalho, com o apoio de intermediários. Outros passaram a ser intermediários da produção artístico-artesanal de outros autores realizada em Cachoeira.

A concorrência com outros escultores; as oscilações do fluxo de turistas, sobretudo, estrangeiros; mudanças no sistema das artes e nas formas de apoio proporcionadas pelo poder público através de editais, política ainda não absorvida pelo segmento local são alguns dos aspectos com que os escultores têm de lidar. Apesar desses entraves, isso não significa que seu conhecimento e sua prática venham a ser interrompidos, uma vez que descendentes mais jovens poderão seguir a profissão, além de outros aprendizes recentemente iniciados na atividade.

Percebemos tensões no campo das relações entre escultores, o que talvez fosse diferente no tempo de Louco, cuja imagem se confundia com a do mestre que congregava seus discípulos e com a de chefe de família estendida de um sistema que guarda traços do patriarcalismo no Nordeste do Brasil. Os conflitos decorrem da vontade de afirmação da individualidade artística, que baliza a vida desses escultores, iniciados como aprendizes e que querem se independem de seus mestres. Essa autonomia é representada pela venda de trabalhos no Mercado Modelo (Salvador), pela abertura de um ateliê próprio, de preferência, no centro da cidade de Cachoeira, onde possam trabalhar e comercializar as suas peças, o que requer estrutura e organização. Outras possibilidades de comercialização são pontos de venda em outras localidades e a exportação de peças, inclusive, para o exterior.

Entre os escultores da segunda geração, alguns que conseguiram autonomia optaram pelo trabalho individual e não querem ter ajudantes; outros mantêm a tradição do trabalho coletivo, conservando a visão de que cabe ao mestre orientar e assinar a obra, manter a estrutura do ateliê, adquirir a matéria-prima e encarregar-se da comercialização. Esse sistema identificado às formas pré-capitalistas decaiu em Cachoeira quando muitos ofícios praticados em oficinas foram extintos, dando lugar ao comércio de produtos industrializados. Mas ganhou força na escultura, vez que havia grande preocupação das famílias em possibilitar que seus filhos encontrassem um ofício. Nessa época, escultores e ceramistas passaram a estimular o trabalho oficial entre seus descendentes, o qual atraiu outros jovens.

O contexto histórico e religioso de Cachoeira exerceu forte influência sobre a produção de pequenos objetos de madeira esculpidos, que abordam temas religiosos do catolicismo e dos cultos afro-brasileiros. O conhecimento do pertencimento religioso dos escultores da primeira geração deixa lacunas; não sabemos sobre a sua frequência a terreiros de candomblé ou de umbanda; o fato é que Louco esculpiu santos, orixás, ogãs e criações que se situam no campo das correspondências religiosas. Já o pertencimento religioso declarado pelos escultores da segunda e da terceira geração é variado. Eles entendem que sua opção religiosa não interfere em sua produção artístico-artesanal e, caso ameace impor limites a esta, preferem abrir mão da religião. Todos os entrevistados visitaram terreiros de candomblé quando criança ou adolescente, e recebem encomendas de objetos religiosos por parte de pais e mães de santo. Representam signos que circulam no contexto cultural em que foram socializados.

Vivências, lembranças, pesquisas são fontes para o trabalho, cujas proporções e movimentos se submetem à estrutura da matéria-prima esculpida, o que os mantém longe de padrões acadêmicos da arte. A maioria das representações escultóricas que realizam reporta-

se a ícones do catolicismo, orixás, caboclos, objetos dos cultos afro-brasileiros, irmãs da Boa Morte, escravos. Também chamam atenção cabeças e máscaras, ressaltando os sentimentos humanos em expressões do rosto e negro fora do contexto religioso.

O contato com festas religiosas católicas e festas públicas nos terreiros de candomblé em que as linguagens musical, do corpo, plástica e a culinária assumem papel relevante na exteriorização da religiosidade, assim como com um conjunto de imagens do catolicismo presentes nas casas e igrejas, reproduções em estampas que circulam em feiras e lojas de produtos de umbanda, servem de fonte iconográfica à escultura, sendo a mais importante fonte as esculturas realizadas nos próprios ateliês ao longo de três gerações, apesar de sujeitas a inovações.

Nos anos 1970, os temas católicos eram mais enfatizados. Nessa época, o sincretismo religioso tinha uma força maior que atualmente. A tendência a ver as imagens do catolicismo e as do candomblé em sua individualidade, que circula na Bahia entre os defensores do não sincretismo religioso, refletiu sobre a maneira como escultores da segunda e da terceira geração trabalham, tentando aproximar-se da iconografia religiosa do candomblé jeje-nagô. Não é impossível a ocorrência de desvios iconográficos inconscientes ou conscientes na produção dessas imagens, mas, quando acontecem, membros das religiões afro-brasileiras não as adquirem.

No campo religioso, em Cachoeira, que tem terreiros de candomblé seculares, há fortes tensões em relação ao posicionamento quanto à manutenção de tradições e à inovação de práticas religiosas, mas essas discussões não são da alçada dos escultores, que apenas atendem às exigências de seus clientes.

Todos os escultores pesquisados são receptivos a encomendas, inclusive de trabalhos utilitários, sem que haja qualquer idealismo ou desconforto. Notamos que muitas peças utilitárias são meio de representação de símbolos religiosos. Desse modo, facilmente aliam estética e utilidade, sem abdicar dos princípios que regem o fazer escultórico.

Louco ascendeu em um momento histórico favorável à arte popular e primitiva, na mesma época em que as políticas de conservação do patrimônio arquitetônico foram iniciadas a fim de atrair turistas para cidades do Nordeste do Brasil. Essas políticas, em Cachoeira e Salvador, contribuíram para a circulação de turistas interessados pela produção artístico-artesanal.

Ainda nos anos 1960, comerciantes, no Mercado Modelo e em Cachoeira, empenhavam-se na venda dos trabalhos da família, e o olhar de críticos e artistas em centros urbanos maiores levou Louco e alguns seguidores a participar de eventos em diversas cidades

do Brasil, ganhando maior visibilidade, entre os seguidores, os que tinham maior grau de escolaridade, facilidade de comunicação e/ou acesso à mídia.

Críticos e antropólogos foram atraídos pelas representações do transe místico do candomblé e, a partir dos anos 1980, membros de terreiros, sobretudo, de outros estados do Brasil, “descobriram” os ateliês como espaços de produção de esculturas que poderiam ter funções em seus rituais. Alguns pais de santo vêm pessoalmente adquiri-las, outros mandam comprar as peças. Logo, há objetos e esculturas desses artistas de Cachoeira espalhados pelo Sul e Sudeste do Brasil, sendo utilizados nos cultos religiosos.

Com base em depoimentos dos escultores, afirmamos que vem crescendo o número de encomendas feitas por pais e mães de santo da região, que especificam a iconografia a ser seguida, o que contribui para seu enriquecimento e coloca os escultores em contato direto com o sentido das representações. Essa produção era, no passado, realizada por membros de terreiros que dominavam técnicas e processos, mas a falta de tempo tem levado os religiosos a encomendar seus objetos em oficinas ou ateliês.

Nesta tese, o estudo de orixás acompanhados de seus escravos, caboclos e pretos-velhos foi estimulante, pois percebemos a necessidade do aprofundamento do estudo das imagens da umbanda.

O estudo das categorias de análise da arte que realizamos no início da pesquisa foi bastante enriquecedor e levou-nos a rever autores que escreveram sobre artesanato, arte popular, arte primitiva e primitivista, alguns dos termos encontrados nas pesquisas bibliográfica e de campo. Pudemos conferir que esta não é uma questão apenas local e nacional, ela atravessa a discussão sobre arte em muitas áreas, desde quando pensamentos etnocêntricos hierarquizaram raças e culturas.

Constatamos a dificuldade de autores e dos próprios escultores entrevistados de se desvincular desses rótulos que são usados como categoria de análise e como categoria nativa. Esses termos mencionados traduzem a ideia de que, apesar de contemporâneos, a sua produção foi identificada como ahistórica, vista como oposta à arte erudita ou inferior a esta, ou ainda exótica em relação aos padrões eurocêntricos. Essas obras não são reconhecidas como arte contemporânea por esta categoria ser aplicada à produção da modernidade tardia, que rompeu com paradigmas da arte ocidental anterior a meados do século XX. Esta categoria supervalorizou a arte conceitual e destituiu o valor das “representações”.

As categorias arte negra e arte afro-brasileira chamam atenção para a presença do negro na formação cultural brasileira. Na Bahia, a introdução de elementos formais de matrizes africanas não foi automática porque o negro teve de abrir mão de seus objetos

materiais, inclusive de culto. Assim se foi formando uma iconografia nos terreiros de candomblé que guarda símbolos ancestrais africanos, adaptados e recriados no novo espaço e tempo.

Esse sistema de representações, que foi chamado de afro-brasileiro, resultante de disputas e negociações simbólicas de africanidade e brasilidade, vem servindo de base para representações da cultura material de caráter estético que estudamos e que e podem adquirir funções em cultos. Foi esse sistema de representação, que apela para os diversos sentidos da percepção, que ultrapassou as fronteiras dos espaços religiosos e se tornou objeto de representações com intencionalidade estética. Assim, escultores, afirmam em seus trabalhos signos religiosos em que membros das comunidades religiosas afro-brasileiras neles se reconhecem.

Com base nesta pesquisa, confirmamos a hipótese de que há uma transversalidade dos temas afro-brasileiros nas manifestações culturais e artísticas do Recôncavo da Bahia, particularmente de Cachoeira. Ficou evidente que essa produção não é apenas de artistas rituais, ela está presente em ateliês de artistas afrodescendentes que interagem no contexto cultural local e são dele protagonistas e intérpretes.

Esses escultores não se dedicam exclusivamente aos temas afro-brasileiros, mas estes fluem tão frequentemente em sua produção em um ambiente multicultural, que propomos a utilização de um conceito de arte afro-brasileira, sujeito a reflexões e discussões, que abarque a maioria dos exemplos. Neste trabalho, entendemos que a maioria dos exemplos possam ser categorizadas como arte afro-brasileira, o que não pode ser estendido à toda produção mostrada, tampouco à existente. Entendemos como arte afro-brasileira aquela produzida em ambientes socioculturais nos quais afrodescendentes são seus protagonistas e que, sem perder de vista referências das culturas de matrizes africanas, aborda temas que dizem respeito a religião, ancestralidade, poder ou costumes africanos, recriados no Brasil a partir da interação das diversas matrizes culturais. A arte afro-brasileira pode estabelecer diálogos com as culturas da África tradicional, contemporânea e com as de outras regiões da diáspora negra.

Ao tratarmos de uma família de escultores contemporâneos do Recôncavo baiano, esperamos estimular outros pesquisadores a enfrentar as especificidades do trabalho interdisciplinar sobre cultura e arte, colocando-se próximo às comunidades e buscando diálogo com os protagonistas da cultura a ser documentada e discutida. Deixamos um campo aberto para novas pesquisas que tratem do uso dos objetos e das esculturas, depois de saírem dos ateliês; que aprofundem a história de vida de alguns dos escultores aqui estudados, além das questões do mercado e circulação da arte.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. *Algazarra nas ruas: comemorações da Independência da Bahia (1889-1923)*. Campinas, SP: UNICAMP: Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 250.

ALKIM, Tânia; LOPEZ, Laura Alvarez. Registros da escravidão e as falas de pretos-velhos e Pai João. *Stolckholm Review of Latin American Studies*, n. 4, p. 37-47, march 2009.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. Notas sobre a família no Brasil. In: ALMEIDA, A. M. et al. (Orgs.). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, UFRRJ, 1987. p. 5-66.

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. Um biógrafo no divã: auto-imagem, trajetória, modéstia e engrandecimento nas *vite* de Giorgio Vasari. In: VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: OS CAMINHOS DA HISTÓRIA DA ARTE DESDE GIORGIO VASARI, 7, 2011, Campinas, SP. *Anais...* Campinas, SP: UNICAMP: BC: IA, 2012, p. 397-404. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Pedro%20Henrique%20de%20Moraes%20Alvez.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

AMADO, Jorge. Legendas. In: MURAL dos Orixás [de Carybé]. Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1979.

ANDRADE, Mário de. *O artista e o artesão*. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938. p. 1-17. Versão digital.

Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/gersonastolfi/mario-de-andrade-o-artista-e-o-arteso>>. Acesso em: 15 dez. 2013.

ANSPACH, Sílvia. *Arte, cura e loucura: uma trajetória junto à identidade individuada*. São Paulo: Ana Blumme, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. Apresentação. In: CARYBÉ. *Impressões de Carybé nas suas visitas ao Benin: 1969 e 1987*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2007. p. 5.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro-Brasil, 2010. 2 v.

ARENAS, José Fernández. *Teoria y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Tradução: Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. p. 11-42.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução: Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1980.

ARTE PRIMITIVA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3183&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3183&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 6 jan. 2012.

AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

AUMONT, Jacques *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. 11. ed. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Maria Stella. Prefácio 2. ed. In: LODY, Raul. *Santo também come*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

BACELAR, Jeferson. Mário Gusmão: o santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: *A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 160-186.

BACELAR, Jeferson. *Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BACZKO, B. Imaginação Social. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 297-309.

BAHIA. Fundação da Agricultura e Pecuária do Estado da Bahia. Disponível em: <<http://www.faeb.org.br/perfil-de-territorios/reconcavo.html>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Setor de Planejamento e Pesquisas Sociais. *Estudo Sócio-Econômico: Área Prioritária de Cachoeira: 1972-1973*. Salvador, 1974. n.p.

BAHIA. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural: IPAC. *Novo registro cultural beneficia terreiros de candomblé na Bahia*. 9 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/noticias/novo-registro-cultural-beneficia-terreiros-de-candomblé-na-bahia>>. Acesso em: 16 out. 2014.

BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. *Festa da Boa Morte*. 2. ed. Salvador, 2011. (Cadernos do IPAC, 2).



BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. IPAC – BA. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia: monumentos e sítios do Recôncavo. II Parte*. Salvador, 1982. v. 3.

BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. (Cadernos do IPAC, 5).

BAHIA. Secretaria de Planejamento. Disponível em:  
<<http://www.seplan.ba.gov.br/mapa.php>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

BAHIA. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. *Mapeamento dos espaços de religião de matrizes africanas do Recôncavo*. Salvador, 2012. Disponível em:  
<<http://www.igualdaderacial.ba.gov.br/2012/11/mapeamento-dos-espacos-de-religoes-de-matrizes-africanas-do-reconcavo/>> Acesso em: 12 mar. 2013.

BAHIA. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. *Projeções populacionais para a Bahia*. Boletim Especial. Bahia 2010-2030, Salvador, dez. 2013. Disponível em:  
<[http://www.sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/projecoes\\_populacionais/projecoes\\_populacionais.pdf](http://www.sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/projecoes_populacionais/projecoes_populacionais.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2014.

BAHIATURSA. Bahia! Exposição homenageia cultura e artistas do Recôncavo. 26 de maio a 27 de outubro de 2012. [Mai, 2012]  
<<http://bahia.com.br/noticias/exposicao-homenageia-cultura-e-artistas-do-reconcavo/>>. Acesso em 16 ago. 2013.

BAÍÁ, Luiz Cesar dos Santos. *Sala do artista popular: tradição, identidade e mercado*. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

BARBOSA, Magnair Santos. Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: entre o Aiyê e o Orum. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico Cultural. *Festa da Boa Morte*. 2. ed. Salvador, 2011. p. 25-65. (Cadernos do IPAC, 2).

BARBOSA, Ycarim Melgaço. *Um olhar crítico sobre os não-lugares*. São Paulo: Aleph, 2001.

BARRETTI FILHO, Aulo. Mapa Grupo Étnico Yoruba. Disponível em:  
<<https://aulobarretti.wordpress.com/orisaismo/>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. Tradução: Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira: EDUSP, 1971. 2 v.

BAUER, Johannes Baptist. *Dicionário bíblico-teológico*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 201-221. (Obras escolhidas, v. I)

BIANCARDI, Emília. *Raízes musicais da Bahia*. Salvador: Omar G., 2006.

BÍBLIA SAGRADA. 51. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

BITTENCOURT, José Maria. *No reino dos pretos-velhos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

BOAS, Franz. *Primitive Art*. N. York: Dover editions, 1955 [1927, 1928].

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 203-233.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

BRAGA, Julio. *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1995.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Introdução: cidade e Recôncavo da Bahia. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 29-58.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Dispõe sobre a organização da proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/.../Decreto-Lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/.../Decreto-Lei/Del0025.htm)>. Acesso em: 7 set. 2010.

BRASIL. Decreto-Lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 13 set. 2012.

BRASIL. Decreto nº 68.045, de 13 de janeiro de 1971. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68045-13-janeiro-1971-409924-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 set. 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. Dossiê IPHAN 4. *Samba de roda do Recôncavo baiano*, 2004. <Disponível em: 4<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974. Catálogo de exposição.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura. *The Impact of African culture on Brazil. L'impact de la culture africaine au Brésil*. O impacto da cultura africana no Brasil. Coordenação e texto de Clarival do Prado Valladares. II FESTAC, Lagos-Nigéria. [Brasília]: Ministério da Educação e Cultura, [1977].

BRASIL. *Plano Nacional de Promoção, Proteção e Defesa do Direito de Crianças e Adolescentes à Convivência Familiar e Comunitária*. Brasília/DF, 2006.

BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. Beyond “identity”. *Theory and Society*, v. 29, p. 1-47, 2000.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 2, p. 351-376, maio/ago. 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CACHOEIRA E SÃO FÉLIX. Ipojuca Cabral; André Curvello (Ed.). Votorantim, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução: Cláudio Novaes. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Cristina Lessa; tradução da Introdução: Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. In: CADERNOS de diretrizes museológicas I. 2. ed. Brasília: MinC; IPHAN; Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria do Estado e Cultura/Superintendência de Museus, 2006. p. 33-79.

CANTIGAS de umbanda e de candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Pallas, 2009.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. [1948]

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CARVALHO, Marcus. *Gaiaku Luiza e a trajetória do Jeje-Mahi na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Tradução: Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. II.

CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CEAO. Apresentação. Disponível em: <<http://www.ceao.ufba.br/2007/apresentacao.php>>. Acesso em: 7 set. 2012.

CELESTINO, Antônio. *Gente da Terra*. São Paulo: Martins, 1972.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

COÊLHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: Movimento Moderno na Bahia*. 1973. 223 f. Tese (Professor Assistente) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

COIMBRA, Silvia Rodrigues et al. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COIMBRA, Silvia Rodrigues et al. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Mimo. Disponível em: <<http://www.convida.org/mimo.html>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Doidão. Disponível em: <<http://www.convida.org/doidao.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Dory. Disponível em: <<http://www.convida.org/dory.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Fory. Disponível em: <<http://www.convida.org/fory.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Louco. Disponível em: <<http://www.convida.org/louco.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CON/VIDA. Popular's Arts of the Americans (Detroit, USA). Mimo. Disponível em: <<http://www.convida.org/mimo.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

- COSSARD, Gisèle Omindarewa. A filha-de-santo. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 133-156.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. *A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: um estudo das relações jeje-nagôs na Bahia: um estudo das relações inter-grupais*. 1977. 208 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1977.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. *Cosme e Damião: o culto aos santos gêmeos no Brasil e na África*. Salvador: Corrupio, 2005.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. Nações-de-candomblé. ENCONTRO DAS NAÇÕES DE CANDOMBLÉ. Centro de Estudos Afro-Orientais. Universidade Federal da Bahia, 1984. Salvador: Iamaná; CEAO: CED, 1984. p. 11-26.
- COSTA LIMA, Vivaldo da. Organização do grupo de candomblé: estratificação, senioridade e hierarquia. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 79 -132.
- COSTA PINTO, Luiz de Aguiar. Laboratório de uma experiência humana. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição* (Org.). Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 101-183.
- COSTA, Sebastião Heber Vieira. *A Festa da Irmandade da Boa Morte e o ícone ortodoxo da Dormição de Maria*. 3. ed. Salvador: Vento Leste, 2009.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *Teatro de memórias, palco de esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições*. 2006. 271 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da; NUNES, Eliane; SANDES, Juipurema A. Sarraf. Nina Rodrigues e a constituição do campo da história da arte negra no Brasil. *Gazeta Médica*, Salvador, v. 76, p. 23-28, 2006. Suplemento 2.
- CUNHA, Maria José da Assunção. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: EDUFOP, 1983.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. II. p. 975-1033.
- DAHER, Edane Madureira. *Cenas da escravidão: imagens de Debret e o ensino da história no Distrito Federal: 2008 ao tempo presente*. 2011. 273 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- D'AMBRÓSIO, Oscar. A arte naíf. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: abca. Associação Brasileira de Críticos de Arte: Imprensa Oficial, 2007. p. 265- 282.

DIOP, Babacar Mbaye. Critique d'art: approche des arts africains. *Ethiopiennes*. Revue Nègre Africaine de Littérature et Philosophie, n. 76, 2006. Disponível em: <<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1510>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

DIOP, Babacar Mbaye. *Critique de la notion d'art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris: Connaissances et Savoirs, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

DREGER, Alain; AMADO, Jorge. *Mystery Land*. Bercley, USA: Edition d'Avion: Record 1984.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução: Riani Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: sistema totêmico na Austrália*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELBEIN, Juana. Criatividade, o universo, as diferenças. In: ELBEIN, Juana (Org.). *Criatividade âmagô das diversidades culturais e da estética do sagrado*. Salvador: SECNEB. Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2010. p. 11-17.

ELBEIN, Juana. *Ancestralidade africana no Brasil: Mestre Didi, 80 anos*. Salvador: SECNEB, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EMBRAPA. Tabela 2. Listagem das famílias e espécies nativas encontradas na regeneração natural de plantios de pinus do Brasil, separadas por seus respectivos nomes populares. Disponível em: <[http://www.cnpm.embrapa.br/projetos/silvicultura/download/tab2\\_pinus\\_brasil.pdf](http://www.cnpm.embrapa.br/projetos/silvicultura/download/tab2_pinus_brasil.pdf)>. Acesso em: 12 jul. 2014.

ERIKSON, Erik. *Identidade, juventude e crise*. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

ERIKSON, Erik. *O ciclo da vida completo*. Tradução: Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. *O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto atlântico*. 2009. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FERNANDES, Mariana Queiroz. Políticas públicas e mercado das artes visuais: o programa Brasil arte contemporânea e seus desdobramentos. IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL. POLÍTICAS CULTURAIS. SETOR DE POLÍTICAS CULTURAIS. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 16 a 18 out. 2013. Disponível em:

<<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Mariana-Queiroz-Fernandes.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2014.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do intransponível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FERREIRA, Manuel Mateus. Crônica da Feira de S. João em Cachoeira, 6 jun. 1971. *Viver Bahia*, ano 1, n. 8, p. 14, 1974.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: EDUSP; São Luís: FAPEMA, 1995.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Oficiais mecânicos na Cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador/Departamento de Cultura/Museu da Cidade, 1974.

FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org.). *O Conjunto do Carmo de Cachoeira*. Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2007. Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/05/carmocachoeira1.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2012.

FONSECA, Áurea Côrtes Nunes de Oliveira. *Aspectos do desenvolvimento regional no Recôncavo Sul Baiano: o caso do município de Cachoeira – Bahia – Brasil*. 2006. 343 f. Tese (Doutorado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Regional) – Universidade de Barcelona, Barcelona, 2006.

FOREST STEWARDSHIP COUNCIL. Certificação. Disponível em: <<http://br.fsc.org/certificacao.177.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

FRAZER, James George. *La rama dorada: magia y religion*. 3. ed. Mexico; Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1956.

FRAZER, James George. O escopo da antropologia social. 1908. In: EVOLUCIONISMO cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. Textos selecionados, apresentação e revisão Celso Castro. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 46 -59.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Org.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA; Cachoeira: CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Tradução: José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIX. (Coleção Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud).

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 217-244.

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 296-355.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário de arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GALERIA ESTAÇÃO. Louco. Disponível em:  
<<http://www.galeriaestacao.com.br/artista/41>>. Acesso em 14 mai. 2013.

GAMA, Mara. As exposições de Lina Bo Bardi. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. DIMUS. IPAC. *Fragments: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*. Centro Cultural Solar do Ferrão, mar. 2003. Salvador, 2009. p. 3-6.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução: Vera Melo Joscelyne. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antônio et al. *Etnobiografia: subjetivação e etnobiografia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p.19-42.

GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (Coleção Antropologia).

GUERREIRO, Goli. *Terceira Diáspora: o Porto da Bahia*. Salvador: Corrupio, 2010. 2 v.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e raça e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia: EDUFBA, 2008. p. 63-81.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio e Janeiro: DP&A, 2006a.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, California, New Delhi: Sage Publications, 1997. p. 15-69.

HANSEN BAHIA. *Exposição Itinerante: Restauração do Acervo: 73 obras*. Caixa Cultural. Salvador, 2009. Catálogo de Exposição.

HERSKOVITS, Melville. African Gods and Catholic saints in the New World Negro belief. *American Anthropologist*, v. 39, oct. – dez. 1937, p. 635-643.



INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA: IBGE. *Cachoeira*: Histórico. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/bahia/cachoeira.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA: IBGE. *Censo 2010*: Bahia. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas\\_pdf/total\\_populacao\\_bahia.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/total_populacao_bahia.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA: IBGE. *Cidades@*: Cachoeira-BA. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/link.php?uf=ba>>. Acesso em: 7 fev. 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA: IBGE. *Indicadores sociais municipais*: uma análise dos resultados do universo do censo demográfico 2010. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/indicadores\\_sociais\\_municipais/indicadores\\_sociais\\_municipais.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/indicadores_sociais_municipais/indicadores_sociais_municipais.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL: IPHAN. *Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*: 1938-2009. 2009. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356>>. Acesso em: 12 out. 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL: IPHAN. *Cachoeira*: vivências e compreensões do patrimônio cultural. [S.l.], 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO CULTURAL: IPHAN. *Institucional*. Apresentação. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br/site/conteudo/institucional/apresentacao/#content>>. Acesso em: em 11 out. 2012.

ITABERABA. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=291470>>. Acesso em: 29 out. 2013.

IVO, Sônia. Iconografia. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. IPAC. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. p. 41-43. (Cadernos do IPAC, 5).

JUNG, Carl Gustav. *O desenvolvimento da personalidade*. Tradução: Frei Valdemar do Amaral. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden; António Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LANGNESS, Lewis Leroy. *História de vida na ciência antropológica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1973.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Rev. Antropol.* [online]. v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997. Disponível em : <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v40n1/3243.pdf>>. Acesso em: 2 mai. 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LÉPINE, Claude. Análise formal do panteão nagô. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Culto aos orixás, voduns e ancestrais nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 21-78.

LÉVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Tradução: Malcom Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.

LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. *Em nome do autor: artistas, artesãos do Brasil. In name on the author: craft artists from Brazil*. São Paulo: Proposta, 2008.

LIMA, Fábio Batista. *Religião e transformação da experiência nos casos de saúde mental nos candomblés*. 2010. 316 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

LIMA, Ricardo Gomes. *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?* São Paulo, 2010. Disponível em <[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2013.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LODY, Raul. *Jóias de Axé: fio-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LODY, Raul. *Santo também come*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

LODY, Raul. *Xangô, o senhor da casa de fogo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

LODY, Raul; SOUZA, Marina de Melo e. *Artesanato brasileiro: madeira*. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore, Funarte, 1988.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluriedições, 2002.

- LOUCO FILHO: os caminhos da escultura no Recôncavo da Bahia. Texto de Ricardo Gomes Lima. Catálogo da Exposição Sala do Artista Popular, n. 44. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1988.
- LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. 5. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.
- LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador: 1950-1970*. 1982. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.
- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUFBA: Pallas, 2011.
- MAPA. Divisão das Regiões Econômicas da SEI. Disponível em: <<http://sei.ba.gov.br/site/geoambientais/cartogramas/regioesecoregioesecohtml>>. Acesso em: 7 ago. 2011.
- MARINHO, Roberval; MARTINS, Cléo. *Iroco o orixá da árvore e à árvore orixá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. (Orixás, 3).
- MARTINEZ, Juan Aranzadi. *Introducción Histórica a la antropología del parentesco*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2008.
- MARTINS, Cléo. *Nanã: a senhora dos primórdios*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. (Orixás, 7).
- MARTINS, Cléo. *Obá (orixá) a amazona belicosa*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. (Orixás, 5).
- MARTINS, Flávia; LUZ, Rogerio. *Santeiros da Bahia: arte popular e devoção*. Recife: Caleidoscópio, 2010.
- MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. *Manual de redação e estilo O Estado de S. Paulo*. 3. ed. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1997.
- MARTINS, Julia Ritz. *Encantaria na Umbanda*. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, 2011.
- MARTINS, Wilson. *Mãe Baratinha*. Disponível em: <<http://www.axeopoajagunna.jex.com.br/grandes+nomes+grandes+casas/mae+baratinha>>. Acesso em: 9 fev. 2012.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 14. ed. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Bertrand, 1994. v. I.
- MATOS, Matilde. *A arte contemporânea na Bahia*. In: 100 ARTISTAS plásticos da Bahia. Salvador: Prova do Artista, 1999. Catálogo.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos e um conceito. *Revista do Centro de Artes da UDESC*, n. 11, p. 119-133, abr. 2014. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS\\_arte\\_afrobrasileira.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf)>. Acesso em: 9 dez. 2014.

MAUSS, Marcel. *Manuel d'Ethnographie*. Édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. Le 16 février 2002. (Collection: "Les classiques des sciences sociales", développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi.) Disponível em: <[http://anthropomada.com/bibliotheque/manuel\\_ethnographie.pdf](http://anthropomada.com/bibliotheque/manuel_ethnographie.pdf)>. Acesso em: nov. 2012.

MAUSS, Marcel. *O ensaio sobre a dádiva*. Tradução: António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2008.

M'BOKOLO, Elikia. Introdução. In: M'BOKOLO, Elikia. *África Negra, história e civilizações*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. Tomo I, p.11-14. Disponível em:<[http://www.casadasafricas.org.br/img/upload/mbokolo\\_intro.pdf](http://www.casadasafricas.org.br/img/upload/mbokolo_intro.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2011.

MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 127-135, 1º sem. 2007.

MEDEIROS, Rodrigo Augusto Lima. Postulados e axiomas epistemológicos de Radcliffe-Brown e Claude Lévi-Strauss: algumas comparações possíveis. *NetHistória*, p. 11. Disponível em: <[http://www.nethistoria.com.br/pdf/1194/postulados\\_e\\_axiomas\\_epistemologicos\\_de\\_radcliff\\_e\\_brown\\_e\\_claude\\_levi\\_strauss\\_algumas\\_comparacoes\\_possiveis/](http://www.nethistoria.com.br/pdf/1194/postulados_e_axiomas_epistemologicos_de_radcliff_e_brown_e_claude_levi_strauss_algumas_comparacoes_possiveis/)>. Acesso em: 3 jan. 2015.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Mito e literatura: prosa e poesia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELLO, Francisco José. *Crônicas memoriais*. Cachoeira, 2009. (Editado pelo autor).

MELLO, Francisco José. *História da cidade de Cachoeira*. Cachoeira, 2001. (Editado pelo autor).

MENDONÇA, Elizabete. Os artistas "Loucos": interferência e apropriação local de categorias relacionadas à arte. In: ZOLADZ, Rosza W. Vel. (Org. e autora). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 118-133.

MENDONÇA, Elizabete. *Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])*. 2008. 269 f. Tese. (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MILAN, Betty. O nome dele é Doidão: um grande artista baiano pode perder o seu atelier. *Veja*, ano 40, n. 12, p. 123, 28 set. 2007.

MILLS, Charles Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Tradução: Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MONUMENTA. Cidade. Cachoeira, BA. Disponível em: <[http://www.monumenta.gov.br/site/?page\\_id=177](http://www.monumenta.gov.br/site/?page_id=177)>. Acesso em: 29 mar. 2013.

MUNANGA, Kabengele. A criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a criação e a utilidade prática. In: SOARES, A. *África negra*. São Paulo: Corrupio, 1988. p. 7-9.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética da arte-negro-africana. In: AJZENBERG, Elza (Coord.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC-USP – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2003-2004. p. 29-44.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 98-111.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. In: VOZES da África. Duetto, 2007, p. 9-10. (Biblioteca Entre Livros, Edição especial n. 6).

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional X identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação. PENESB, RJ, 5 nov. 2003. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

MURAL dos Orixás [de Carybé]. Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1979.

MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1983. Catálogo.

MUSEU de Arte Popular promove exposição de obras do artista popular Louco. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/museu-de-arte-popular-promove-exposicao-de-obras-do-artista-popular-louco/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

NAPOLEÃO, Eduardo. *Vocabulário yorùbá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

NASCIMENTO: Cacau. *A Capela d'Ajuda já deu o sinal: relações de poder e religiosidade em Cachoeira*. Salvador: CEAO, 2005.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. *Bitedô: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagô no Recôncavo baiano*. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. *Candomblé e Irmandade da Boa Morte*. Salvador: Fundação Maria América Cruz, 2000.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 113-122, 1993.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Ahun Koury. *Revista Projeto História*, São Paulo, PUC-SP – Programa de Pós-Graduação em História, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. (História & Cultura).

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 454-475, out. 2008.

NUNES, Eliane. Manuel Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. *Cadernos do PPVA/EBA/UFBA*. Salvador: EDUFBA, ano 4, p. 109-122, 2007.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

OLIVEIRA, Luís R. Cardoso de. As categorias do entendimento humano e a noção de tempo e espaço entre os nuer. Brasília: UNB, 1993. p. 1-13. (Série Antropologia, 137). Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie137empdf.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2011.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petropolis: Vozes, 2002.

O UNIVERSO MÍSTICO DE HECTOR JULIO PÁRIDE CARYBÉ: o baiano Carybé. Curador: Emanuel Araújo. Museu Afro-Brasil. São Paulo, 2006. Catálogo de Exposição.

PAIVA, Eduardo França. Iconografia colonial das Minas e do Peru: para uma história comparada. *Portuguese Studies Review*, Lisboa, v.18, n. 1, p. 61-80, 2010.

PAIVA, Kate Lane Costa de. *Odara: comunicação estética da dança no candomblé*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 71-83, dez. 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução: Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates).

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Tradução: Olinda Braga de Sousa. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

PARÉS, Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

PEDRÃO, Fernando Cardoso. Novos rumos, novos personagens. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo. *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 217-239.

PÊPE, Suzane Pinho. Entrecruzamentos culturais na cerâmica de Cachoeira (Bahia). In: XI CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Diversidades e Des(igualdades). *Anais Eletrônicos...* Salvador: CEAO, UFBA, 2011.

Disponível em:

<[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316191958\\_ARQUIVO\\_TRABALHOXICONLABSUZANEPINHOPEPEset2011.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1316191958_ARQUIVO_TRABALHOXICONLABSUZANEPINHOPEPEset2011.pdf)>. Acesso em: 17 jan. 2012.

PÊPE, Suzane Pinho. Boaventura da Silva Filho (O) Louco. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Org.). *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. Salvador: EBA-UFBA; Cachoeira: CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=boaventura-da-silva-filho-o-louco&letra=&key=Boaventura&onde=tudo>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

PÊPE, Suzane Pinho. Escultura e religiosidade afro-brasileira em Cachoeira. *Revista Ohun*, Salvador, n. 4. p. 33-59, 2008. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Suzane\\_Pinho.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Suzane_Pinho.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2011.

PÊPE, Suzane Pinho (Coord.). Projeto de Pesquisa. Produção artística de temática afro-religiosa em Cachoeira e São Félix (BA): meados do século XX – início do século XXI. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, BA, mar. 2008.

PÊPE, Suzane Pinho. Notas sobre etnografia e etnologia da arte africana com base em textos de Babacar Mbaye Diop. In: CARVALHO, Maria Rosário de et al. (Org.). *Estudos étnicos e africanos: revisitando questões teóricas e metodológicas*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 93-112.

PÊPE, Suzane Pinho; SANTOS, Paula Odilon. Tendências conceituais acerca das identidades na contemporaneidade. *Revista Trías*, n. 6, p. 1-20, jan.-jul. 2013. Disponível em: <[http://revistatrias.pro.br/index.php/artigos/artigos/101-tendencias-conceituais-acerca-das-identidades-na-contemporaneidade.html#.VN\\_\\_\\_-bF\\_Sg](http://revistatrias.pro.br/index.php/artigos/artigos/101-tendencias-conceituais-acerca-das-identidades-na-contemporaneidade.html#.VN___-bF_Sg)>. Acesso em: 15 fev. 2014.

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. A atividade de Manoel Ignacio da Costa na cidade do Salvador. 1999. 161 f. Monografia (Especialização Lato Sensu em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2000.

PEREIRA, Cláudio Luiz. Missão e infortúnio de Hélio Oliveira. In: BACELAR, Jefferson; PEREIRA, Cláudio Luiz (Org.). *Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil*. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2007. p. 93-115.

PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c30a.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem e comunicação*. 25. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PINTO, Tânia Maria de Jesus. *Os negros cristãos católicos e o culto aos santos na Bahia Colonial*. 2000. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRÁTICAS Religiosas na Costa da Mina: uma sistematização das fontes europeias. Disponível em: <<http://www.costadamina.ufba.br/index.php?/conteudo/exibir/11>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

PRESTES, Míriam. *Umbanda, crença, saber e mágica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 205-224, 1996.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1998.

QUEIROZ, Lúcia Maria Aquino de; SOUZA, Regina Celeste de Almeida (Coords.). *Caminhos do Recôncavo*: proposição de novos roteiros histórico-culturais para o Recôncavo baiano. Salvador: Programa Monumenta/BID/Unesco/Ministério da Cultura, 2009.

QUEIROZ, Lúcia Maria Aquino de. *Turismo na Bahia: estratégias para o desenvolvimento*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2002.

QUERINO, Manoel R. Notícia histórica sobre o 2 de Julho de 1823 e sua comemoração na Bahia. *Rev. do Inst. Geogr. e Hist. da Bahia*, Salvador, v. 48, 1923.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RABELLO, Elaine; PASSOS, José Silveira. Erikson e a Teoria Psicossocial do Desenvolvimento. Disponível em: <<http://www.josesilveira.com/artigos/erikson.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2015.

RAINHAS negras nas ruas de Cachoeira: Irmandade da Boa Morte. *Revista Viver Bahia*, ano 1, n.10, p. 18-23, ago. 2007.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. *Revista Cultura*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 247-258.

RAMOS, Arthur. Linha de Umbanda. In: CARNEIRO, Edison (Org.). *Antologia do negro brasileiro: de Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 369-374.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

RAMOS, Arthur. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956. p. 138-149.



RANGEL, Daniel. Apresentação. In: DIMUS. IPAC. *Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi*. Centro Cultural Solar do Ferrão, mar. 2009. Salvador, 2009. p.1-2. Catálogo de Exposição.

RÉAU, Louis de. *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Traducción Daniel Alcoba. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

RECIFE. Prefeitura da Cidade. Museu de Arte Popular promove exposição de obras do artista popular Louco, 16 jun. 2011. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/museu-de-arte-popular-promove-exposicao-de-obras-do-artista-popular-louco/#sthash.DHnJVCiy.dpuf>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

REGINALDO, Lucilene. Irmandades e devoções de africanos e crioulos na Bahia setecentista: histórias e experiências atlânticas. *Stockholm Review of American Studies*, Estocolmo, n. 2, p. 25-35, mar. 2009.

REGO, Waldeloir. Introdução. In: MURAL dos Orixás [de Carybé]. Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1979. p. 6-8.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Antônio Moraes. Aspectos da Cultura. *Viver Bahia Revista*, ano 2, n. 6, n. p. 1974.

RIBEIRO, José. *Omolu: o senhor do cemitério*. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1969.

ROCHA, Carlos Eduardo da Rocha. As artes plásticas na Bahia. In: 100 ARTISTAS plásticos da Bahia. Salvador: Prova do Artista, 1999. p. 7-10. Catálogo.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. Transmissão geracional e família na contemporaneidade. In: BARROS, Myriam Lins de (Org.). *Família e gerações*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 91-163.

ROCHA, Rubens. *A fascinante Cachoeira: jóia do Recôncavo baiano*. Bahia: Gráfica Santa Bárbara, 2002.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

RODRIGUES, Nina. Sobrevivências africanas: as línguas e as belas-artes nos colonos pretos. In: RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1997. p. 121-172.

SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In: SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Tradução: Sérgio Tadeu de Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 166-203.

SALUM, Maria Heloísa Leuba. *África: culturas e sociedade*. Disponível em: <[http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos\\_didaticos/002/africa\\_culturas\\_e\\_sociedades.html](http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html)> Acesso em: 12 nov. 2015.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 112-121.

SANSONE, Livio. Negritude, memória da África e o contraponto baiano do açúcar e do petróleo. In: SANSONE, Livio. *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 177- 211.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: EDUFBA: Pallas, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTANA, Lenoir. *Mãos que entalham arte: os “artistas da madeira” de Cachoeira*. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/janelasculturais/?p=107>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SANTANA, Tânia Maria Pinto de. Para além de Salvador e do Recôncavo baiano: o culto aos santos na América Portuguesa. *História*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 233-253, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2210/221018489014.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2014.

SANTOS, Adalberto Silva. *Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada*. 2007. 253 f. Tese (Doutorado em Sociologia – Universidade de Brasília, Brasília, 2007).

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo baiano*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Jadson dos. *Cachoeira: III séculos de história e tradição*. 2. ed. Salvador: EGBA, 2010.

SANTOS, João Carlos de Jesus. *Trabalho de documentação museológica no Terreiro de Candomblé Ilê Axé Ogunjá (São Félix)*. 2011. 64 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2011. Disponível em: <[www.ufrb.edu.br/.../index...santos2011/download](http://www.ufrb.edu.br/.../index...santos2011/download)>. Acesso em: 17 ago. 2012.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras, 1995.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagôs e a morte: Pàde, Àsesè e o culto Égun na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SANTOS, Luís Otávio de Sousa. “*A chave do artesão*”: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 2011. 189 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

SANTOS, Milton. A rede urbana do Recôncavo. In: BRANDÃO, Maria Azevedo (Org.). *Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1998. p. 60-100.

SANTOS, Nívea Alves dos. O culto a Santa Bárbara na Bahia. In: BAHIA. Secretaria de Cultura. IPAC. *Festa de Santa Bárbara*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010. p. 45-57. (Cadernos do IPAC, 5).

SANTOS, Nívea Alves dos. *Entre ventos e tempestades: os caminhos de uma gaiaku de Oiá*. 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SANTOS, Rafael José dos. *Antropologia para quem não quer ser antropólogo*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

SARAIVA, Luiz Fernando; ALMICO, Rita de Cássia da S. Casa Montepio dos Artistas: pecúlio e auxílio mútuo numa sociedade do Recôncavo baiano. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LÃS CASAS DE AHORROS. *Anais Eletrônicos...* Murcia (Espanha), 2008.  
Disponível em: <[http://www.um.es/congresos/cajahorro/documentos/Saravia\\_Cassia.pdf](http://www.um.es/congresos/cajahorro/documentos/Saravia_Cassia.pdf)>.  
Acesso em: 7 jan. 2012.

SCALDAFERRI, Sante et al. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e contextualizações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: FCEBA/Museu de Arte da Bahia, 1997. (Coleção Casa das Palavras. Série Memória).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em final do século XIX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 77-101, 1996.

SERRA, Ordep. *Águas do rei*. Petrópolis, RJ: Koinonia, 1995.

SIDNEY, Price; MINTZ, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio e Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Pedro Celestino da. Datas e tradições cachoeiranas. Cachoeira, 1938. *Anais do Arquivo Público do Estado da Bahia*, v. XXXII, 1952. p. 335-449.

- SILVA, Pedro Celestino da. Notas epigraphicas e iconographicas dos feitos heróicos da campanha da Independência da Bahia. Cachoeira, 1934. *Anais do Arquivo Público da Bahia, Bahia*, v. 27, p. 531-449, 1941.
- SILVA, Pedro Archanjo da. *Bienal do Recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea*. 2010. 253 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 3. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- SILVA, Zaine Gabriela de Carvalho. Língua, música e documentação museológica: atabaques do Ilê Axé I Tay Lê (Cachoeira, BA). 2013. 54 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2013.
- SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Salvador: Maianga, 2006.
- SIQUEIRA, José Jorge. Os congressos afro-brasileiros de 1934 e 1937 face ao II Congresso do Negro Brasileiro de 1950: rupturas e impasses. *Augustus*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 21. jul./dez. 2005.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Agô Ago honan: mitos e organização em terreiros de candomblé da Bahia*. Tradução: Sibyla M. Mulert. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.
- SODRÉ, Jaime. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- SODRÉ, Jaime. Cosme e Damião: celebração, africanização e memória. In: COSME E DAMIÃO: a arte popular de celebrar santos gêmeos. Coleção Ludmilla Pomerantzeff. Curadoria: Maria Lícia Montes. Museu Carlos Museu Costa Pinto (Salvador). De 29 de setembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011. São Paulo: Expomus, 2011. p. 86-108. Catálogo de Exposição.
- SODRÉ, Muniz. Criatividade e linguagem. In: ELBEIN, Juana (Org.). *Criatividade: Ámago das diversidades culturais e da estética do sagrado*. Salvador: SECNEB, 2010. p. 53-59.
- SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano. *Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.
- TAVARES, Odorico. *Imagens da terra e do povo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo: 100-2000*. Tradução: Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

TIRAPELLI, Percival. Sobre os objetos barrocos. In: TIRAPELLI, Percival et al. *Arte sacra colonial*. São Paulo: UNESP, 2005. p.146-165.

TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. 1871. In: EVOLUCIONISMO cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. Textos selecionados, apresentação e revisão Celso Castro. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 31- 45.

UFBA/IPHAN. Programa de Desenvolvimento Integrado da Cidade Monumento de Cachoeira (Prodesca). Análise sócio-econômica da cidade. [Salvador], 1976. n. p.

UNESCO. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

VALLADARES, Clarival do Prado. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 14, p. 22-40, 1983.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 37-48, set. 1969.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Paisagem Rediviva*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1962. (Tule, 12).

VALLADARES, José. *Artes maiores e menores*. Salvador: Universidade da Bahia, 1957.

VAN DEN BERG, Maria Elizabeth. Madeiras do Brasil. In: LODY, Raul; SOUZA, Marina de Melo e. *Artesanato brasileiro: madeira*. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore, Funarte, 1988. p. 22-34.

VAN MAGNANINI, Alceo. Árvores gigantescas da terra e as maiores assinaladas no Brasil. São Paulo: Conselho Nacional de Reserva da Biosfera da Mata Atlântica. São Paulo: UNESCO, 2002. Disponível em: <[http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno\\_20.pdf](http://www.rbma.org.br/rbma/pdf/caderno_20.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2014.

VASARI, Giorgio. *Vite del più eccelenti 77 scultori ed architetti italliani* (1550). A cura de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi, 1986. Disponível em: <[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf)>. Acesso em: 30 jun. 2012.

VATIN, Xavier. *Rites e musiques de possession à Bahia*. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas dos orixás*. Ilustrações de Carybé. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: USP, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*. Traduit du latin par M. G. B. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1813.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, 1956. Disponível em: <[http://moodle.artun.ee/pluginfile.php/10713/mod\\_resource/content/1/Weitz.pdf](http://moodle.artun.ee/pluginfile.php/10713/mod_resource/content/1/Weitz.pdf)>. Acesso em: 27 dez. 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução: Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina. Totemismo revisitado: perguntas distintas, distintas abordagens. *Habitus*, Goiânia, v. 4, n.1, p. 513-533, jan./jun. 2006.

## JORNAIS

A ESCULTURA e a arte de Fory. *Correio da Bahia*. *Correio da Bahia*, Salvador, 4 set. 1985. 2º Caderno, p. 8.

ALVORADA festiva abre Festa da Boa Morte amanhã. *A Tarde*, Salvador, 10 ago. 1985. Municípios, p. 2.

AMORIM, Luciana. Sincretismo faz a festa. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 ago. 1988. Cidade, p. 3.

ARAGÃO, Daniel. Exposição: Cachoeiranos no Pelô. *A Tarde*. Salvador, 29 abr. 1993. Caderno 2, p. 5.

ARTISTAS de Cachoeira expõem hoje na Galeria do Ferrão. *Correio da Bahia*, Salvador, 3 abr. 1986. 2º Caderno, p. 5.

ASSESSORIA Municipal de Turismo. *A Cachoeira*. Cachoeira, 2 mai. 1976, p.1.

BAHIA discute a tradição em Nova Iorque. *Correio da Bahia*, Salvador, 4 out. 1986, p. 5.

I BIENAL de Cultura e Arte Negra. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 30 set. 1987. Variedades, p. 2.

BIENAL vai mostrar a nossa arte negra. *Correio da Bahia*, Salvador, 30 set. 1987. 2º Caderno, Cultura e Sociedade, p. 3.

BORGES, Pedro. Cachoeira, Bahia: 40 anos do tombamento da Cachoeira. *Jornal O Guarany*. Cachoeira. 23 dez. 2010. Disponível em: [http://jornal guarany.blogspot.com.br/2010\\_12\\_23\\_archive.html](http://jornal guarany.blogspot.com.br/2010_12_23_archive.html) Acesso em: 15 out. 2012.

CACHOEIRA. *A Tarde*, Salvador, 14 ago. 1985. Municípios, p. 2.

CACHOEIRA: Festa da Boa Morte e a exposição de Fory. *Correio da Bahia*, Salvador, 15 ago. 1986. Interior, p. 10.

CACHOEIRA Monumento Nacional. Governo Nacional reconheceu o valor da Heróica... *A Cachoeira*, 24 jan. 1971, p. 1-2.

CACHOEIRA não valoriza seus artistas populares. *A Tarde*, Salvador, 24 mar. 1992. Municípios, p. 3.

CACHOEIRA quer resgatar a sua identidade. *A Tarde*, Salvador, 8 mai. 1987, p. 4.

CÁSSIA MARIA. Artistas repensam a Abolição. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 24 mai. 1988. Cultura, p. 2.

CID Teixeira fala na Câmara de Cachoeira. *A Tarde*, Salvador, 16 ago. 2002. Caderno 2, Municípios, p. 4.

CONVÊNIO vai garantir proteção à histórica cidade de Cachoeira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 29 set. 1987, p. 5.

COSTA, Alzira. Cachoeira revê o fim da escravidão. *A Tarde*, Salvador, 13 mai. 1987. Caderno 2, p. 1.

COSTA, Janete. Museu do Rio de Janeiro abre mostra de arte e artesanato. *Diário de Pernambuco*, Recife, 5 jun. 1992, p. 7.

COSTA, Kelma; MEDEIROS, Gustavo. A importância histórica do 25 de junho. *Jornal Reverso*, n.14, ago./set. 2008, p. 3.

ESCRITOR lança livro hoje. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 12 ago. 1988. Municípios, p. 8.

ESCULTORES também mostram as belezas de Cachoeira. *A Tarde*, Salvador, 14 set. 1993. Municípios, p. 6.

ESCRITOR lança livro hoje. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 12 ago. 1988. Municípios, p. 8.

EXPOSIÇÃO começa hoje no Solar do Ferrão. *Correio da Bahia*, Salvador, 3 abr. 1986. 2º Caderno, Interior, p. 5.

EXPOSIÇÕES. *Correio da Bahia*. Salvador, 15 mai. 1987. 2º Caderno, p. 2.

FALECIMENTOS. Sr. Valdemir C. Nascimento (Bolão). *A Cachoeira*. Cachoeira, 1º out. 1978, p. 2.

FESTIVAL de Cachoeira. *A Cachoeira*. Cachoeira, 8 mai. 1977, p.1.

I FESTIVAL de Inverno de Cachoeira. Programa de julho de 1976. *A Cachoeira*, Cachoeira, 4 abr. 1976, p.1.

GOVERNADOR abrirá Festival de Artes de Cachoeira. *A Cachoeira*. Cachoeira, 29 mai. 1977, p. 1.

IPAC reativa o Centro Regional de Cachoeira. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 9 jun. 1987, p. 2.

LIBERTAÇÃO, mito, qual a realidade? (Em questão a posição do negro). *Correio da Bahia*, Salvador, 13 mai. 1987. 2º Caderno, Interior, p. 5.

LOUCO e o Doidão. Vigília de arte sobre madeira. *Caderno Literário*. Jornal Universitário, Recife, n. 5, jan. 1978.

ORDENAÇÃO solene do Padre Roque Cardoso Nonato pela Igreja Católica Brasileira. *A Cachoeira*. Cachoeira, 11 jun. 1972, p. 1.

SANTANA, Samuelita. Uma Abolição discutida. *Jornal da Bahia*. Revista do Jornal da Bahia. Salvador, 13 mai. 1987. Cidade, p. 7.

SANT'ANA, Deddeu; MARQUES, Wanda. Exposição em Cachoeira. *O Regional*, Cachoeira, ago. 1994, p. 6.

SELECIONADOS os artistas da Bienal do Recôncavo. *A Tarde*. Salvador, 17 ago. 1993. Municípios, p. 8.

SOUZA, Camila. Artista baiano conhecido como O Louco ganha exposição no SESC Casa Amarela. *Diário de Pernambuco.com.br*. Postado em 17 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.old.diariodepernambuco.com.br/viver/nota.asp?materia=20110617121902>>. Acesso em: 20 set. 2013.

VERNISSAGE. Artistas de Cachoeira. *A Tarde*. Roteiro – Artes. Salvador, 3 abr. 1986, p. 1.

13 DE MAIO não é festa para negro. *Correio da Bahia*, Salvador, 12 mai. 1987, p.5.

## **OUTROS DOCUMENTOS IMPRESSOS E MANUSCRITOS**

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Central de Carpintaria de Cachoeira. Salvador, 20 dez. 1973. 5 f.

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Programa Cultural de Cachoeira: Plano de Ação Imediata, [197-]. (Documento 00286).

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Projeto para implantação de Central de Carpintaria: Cachoeira. [s.d.].

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Projeto nº 15: Restaurante Cabana do Pai Tomás na 25 de junho nº 12 e 14, Cachoeira. 1974.



BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Restauração dos forros decorados do Solar Estrela (Biblioteca Municipal), Cachoeira. Jul. 1976 a set. 1977.

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico Cultural. Setor de Planejamento e Pesquisas Sociais. Estudo Sócio-Econômico: Área Prioritária de Cachoeira 1972-1973. 47 f.

BAHIA. Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia. CONDER. Plano de Turismo do Recôncavo. Salvador, 1971.

BAHIA, Poder Judiciário. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Óbito de Boaventura da Silva Filho. Cachoeira, BA, via emitida em 20 mar. 2014.

BAHIA, Poder Judiciário. Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais. Certidão de Óbito de Waldemir Cardoso Nascimento. Cachoeira, BA, via emitida em 20 mar. 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Relato de Encontro de Artistas (Rio de Janeiro, 27 nov. a 1º dez. 2007), enviado aos artistas participantes. Rio de Janeiro, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto Nacional do Folclore. Carta nº 57/88, endereçada a Celestino Gama da Silva, dando ciência do aceite de Celestino para participar da exposição na SAP, e marcando visita entre 23 e 27 mai. Rio de Janeiro, 4 de abr. 1988.

CARTEIRA DE IDENTIDADE 03570659-72 (SSP – BA) de Lourival Cardoso de Araújo.

CASTELLO, Kate. The Sculpture of Louco Filho as child and speaker of his culture. Celestino Gama da Silva, the artist Louco Filho. 1995. Manuscrito. 37 f. (Arquivo particular de Celestino Gama da Silva).

CERTIFICADO conferido a Celestino Gama da Silva (Louco Filho). Menção honrosa no VI Salão Regional e Artes Plásticas da Bahia em Feira de Santana – Fundação Cultural do Estado da Bahia /DECAR/DEPHAN/MAM. De 11 mai. a 11 jun.1993. Feira de Santana, 16 dez. 1993.

CERTIFICADO conferido a Carlos Alberto Dias Nascimento (Fori) de participação em Exposição Individual. SPHAN Pró-Memória. 15 a 25 jun. 1984.

CONVITE. “Mostra de Arte Popular da Aliança Francesa da Bahia – I – Cachoeira – Bahia”. Salvador, 1978.

CONVITE. Exposição Coletiva em Homenagem à Irmandade da Boa Morte, na Câmara de Vereadores de Cachoeira. Cachoeira, ago. 2002.

DOCUMENTO emitido pelo MEC. Protocolo do Processo N. 40003.000088/88-13 solicitando aplicação do Art. 124 da Lei 5988-73 referente à violação de Direitos Autorais. Data de entrada: 20 out. 1988.

DOSSSIÊ de Celestino Gama da Silva.

DOSSSIÊ de Carlos Alberto Dias do Nascimento.

DOSSSIÊ de Doidão Bahia. “Exposições de Esculturas Primitivas: 30 Anos de Esculturas Primitivas de José Cardoso de Araújo. ‘Doidão Bahia’”. Cachoeira, 2007. 16 f.

FOLHETO. Cachoeira. Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Histórico. Cachoeira, [2013].

REGISTRO autoral. Peça Rastafari (1983), 120 x 40 cm, peso 24 kg, da autoria de Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fori) no Cartório de Imóveis, Hipotecas, Títulos e Documentos. 5 out. 1987. (Arquivo particular de Carlos Alberto Dias do Nascimento).

TEXTO digitado. “O Pelourinho! Arte popular do coração histórico do Brasil. O Pelourinho! popular art from a historic heart of Brazil”, assinado por Marion Jackson. (Arquivo particular de Celestino Gama da Silva).

## **DEPOIMENTOS ORAIS**

ARAÚJO, Diego Santos de (filho do escultor Dory). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 10 jan. 2010.

ARAÚJO, José Cardoso de, “Doidão” (escultor e ex-presidente da AAACC). Depoimentos orais. Cachoeira, 8 jul. 2008 e 13 ago. 2011

ARAÚJO, José Cardoso de, “Doidão”. Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 10 mai. 2013.

ARAÚJO, Laércio Costa Araújo (comerciante). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 20 jul. 2012.

ARAÚJO, Lourival Cardoso de, “Dory” (escultor). Depoimento oral. Cachoeira, 13 jun. 2008.

BARBOSA FILHO, Gilberto Dias. Depoimento oral (gravado). Cachoeira 25 abr. 2012.

BERNARDO, Júlio César Anunciação (economista). Depoimento oral (gravado). Cachoeira 4 abr. 2011.

BORGES, Pedro (professor de Línguas). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 12 mai. 2012.

CERQUEIRA, Raimundo Alberto Ferreira de (professor de Artes Industriais, aposentado). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 10 abr. 2012.

CORRÊIA, Laerte Araújo, “Branquinho” (restaurador). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 8 out. 2009.

CONCEIÇÃO, Antônio Carlos da (ogã). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 6 dez., 2013.

CONCEIÇÃO, Jomar Lima da (fotógrafo e museólogo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 8 mar. 2012.

CONCEIÇÃO, Rubens Silva (sacerdote de umbanda). Depoimento oral. Cachoeira, 19 jun. 2014.

COSTA, Estelito Reis da Conceição (pai de santo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 14 fev. 2014.

CRUZ, Almir Oliveira, “Mimo” (escultor). Depoimento oral. Cachoeira, 30 abr. 2008.

CRUZ, Almir Oliveira, “Mimo”. Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 8 nov. 2011, 2 out. 2012 e 16 out. 2013.

DACRUZ, Damário (poeta, fotógrafo e jornalista). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 9 jan. 2009.

DIAS, Júlio César da Silva (comerciante). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 17 mai. 2013.

FERREIRA, José Antônio (guia de turismo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 13 ago. 2010.

FREITAS, Dalva Damiana de (sambadeira). Depoimento oral (gravado) concedido a Marcia Maria Lopes (orientado por Suzane Pinho Pêpe). Cachoeira, 6 set. 2013.

GOMES, Edson (músico). Depoimento oral (gravado). São Félix, 5 dez. 2013.

GONÇALVES, José de Oliveira (artista plástico). Depoimento oral. Cachoeira, 9 jul. 2008.

GUERRA, Leci Corrêia (dançarina). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 3 fev. 2013.

JESUS, Marcilino Gomes (pai de santo e membro da Fundação Casa Paulo Dias Adorno). Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 15 ago. 2012 e 31 jan. 2013.

KRUSCHEWSKY, Mercedes Kauark (escultora, professora aposentada da EBA/UFBA). Depoimento oral (gravado), 8 abr. 2014.

LESSA, Maicom Souza (sacerdote de umbanda). Depoimento oral. Cachoeira, 19 mai. 2014.

LIMA, Mateus Aleluia (músico). Depoimento oral (gravado). Salvador, 25 jun. 2013.

LOPES, Marcia Maria (mãe pequena). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 25 mar. 2011.

LOPES, Marcia Maria. Depoimentos orais. Cachoeira, 3 set. 2014 e 12 dez. 2014.

MAGNO, Luiz (religioso do candomblé). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 20 set. 2013.

MARQUES, Luciana (descendente de fundadores da Esmola Cantada). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 16 out. 2013.

MORAIS JR., João Vanderlei de (poeta, ex-secretário de Cultura e Turismo e ex-presidente da AAACC). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 6 jul. 2012.

NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias, “Fory” (escultor). Depoimento oral. Cachoeira, 22 abr. 2008.

NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias, “Fory”. Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 8 nov. 2011.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do (historiador). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 16 mar. 2012.

OLIVEIRA, Ivan Conceição de (artista plástico). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 16 jul. 2012.

PEREIRA, Manoel Passos Rocha (historiador). Depoimento oral (gravado). Salvador, 25 jan. 2012.

PEREIRA, Valmir (músico e colaborador da Irmandade da Boa Morte). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 10 nov. 2011.

PINTO, Anderson Luiz de Jesus (membro de irmandades católicas). Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 11 jul. 2012 e 22 jan. 2014.

REIS, Naysson Queiroz dos (servidor aposentado do IBGE e artista plástico). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 26 fev. 2013.

RIBEIRO, Aletícia Bertosa (ceramista). Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 4 nov. 2008 e 27 fev. 2011.

RODRIGUES, Davi Casaes (artista plástico). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 20 set. 2012.

SANTOS, Bernaci (equéde). Depoimento oral. Cachoeira, 27 abr. 2011.

SANTOS, Bernadete Moreira (viúva do escultor Dory, contadora). Depoimento oral. Cachoeira, 5 jul. 2012.

SANTOS, Cleusa Lopes (mãe de santo). Depoimento oral. Cachoeira, 9 mai. 2013.

SANTOS FILHO, Isaac Tito (historiador). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 25 set. 2012.

SANTOS, Florisvaldo Ribeiro, “Flor do Barro” (ceramista). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 4 nov. 2008.

SANTOS, José Carlos da Silva (comerciante). Depoimento oral (gravado). Salvador, 9 set. 2011.

SANTOS, José Carlos (comerciante). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 9 fev. 2010.

SANTOS, João Carlos de Jesus (museólogo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 3 out. 2011.

SANTOS, Lúcia Barreto dos (mãe de santo). Depoimento oral, 11 fev. 2014.

SANTOS NETO, Martiniano Pereira Martins dos (músico). Depoimento oral (gravado) concedido a Marcia Maria Lopes e Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 6 set. 2013.

SILVA, Adilson Gomes (historiador). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 14 ago. 2012.

SILVA, Carlos Gama da (graduado em Matemática e especialista em Desenho). Depoimento oral. Cachoeira, 3 mai. 2010.

SILVA, Celestino Gama da, “Louco Filho” (escultor). Depoimento oral. Cachoeira, 7 mai. 2008.

SILVA, Ducinalva Lima da (mãe de santo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 19 set. 2013.

SILVA, Evanildo Teiga (“artesão”). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 27 fev. 2011.

SILVA, João Batista das Neves Gama da, “João Filho do Louco” (escultor). Depoimento oral. Cachoeira, 13 jun. 2008.

SILVA, João Batista das Neves Gama da, “João Filho do Louco”. Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 4 out. 2011.

SILVA, José Carlos Gama, “Zé Filho do Louco” (escultor). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 3 mai. 2010.

SILVA, Mário Gama da, “Mário Filho do Louco” (escultor). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 23 mar. 2012.

SILVA, Leonardo da Cruz, “Léo Neto do Louco” (escultor). Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 10 jan. 2010 e 21 jun. 2013.

SILVA, Luiz Carlos Berto da (filho dos proprietários da Cabana do Pai Thomaz, Cachoeira). Depoimento oral (gravado). Salvador, 1<sup>o</sup> fev. 2013.

SILVA, Noelice Melo Pereira (coordenadora do Instituto Mauá, Cachoeira). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 29 fev. 2013.

SILVA, Wallace Araújo, “Téo Neto do Louco” (escultor). Depoimentos orais (gravados). Cachoeira, 5 mai. 2010 e 21 jun. 2013.

SOUZA, Benício de (pai de santo). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 20 de set. 2013.

TORRES, Mateus (museólogo). Depoimento oral (gravado). Salvador, 12 set. 2012.

TRINDADE, Lourival (ex-secretário de Cultura e Turismo de Cachoeira). Depoimento oral (gravado). Cachoeira, 10 nov. 2011.

## **FILME**

ESCULPINDO feito louco: orixás de madeira de Cachoeira. Coordenação geral: Eduardo Davel. DVD (26 min). Produção: Cinema e Vídeo. Co-produção: Movioca. Realização: CIAGS, UFBA, Instituto Mauá, TVE Bahia, Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, Secretaria de Comunicação Social, Secretaria do Trabalho, Desemprego, Renda e Esportes do Estado da Bahia, 2013.

## ANEXO A

ORIXAS, VODUNS ET INQUICES: CORRESPONDANCES  
(Quadro apresentado por Xavier Vatin)

<b>Catholicisme populaire</b>	<b>Ketu</b>	<b>Jêje</b>	<b>Angola</b>
Le diable	Exu	Legba Elegbara	Nzila Bombomjira
<i>Santo Antônio</i> Saint Antoine	Ogum	Gu Ogum	Inkoci Roxi Mukumbi
<i>São Jorge</i> Saint Georges	Oxossi Odé	Oxossi	Mutalambô
-	Logum Eddé	-	Gogombira
-	Ossaim	Agué	Katendê
<i>São Lourenço</i> Saint Laurent	Iroko	Loko	Tempo Kitembo
<i>São Bartolomeu</i> Saint Barthélémy	Oxumarê	Bessém	Angorô Unzibalumbondo
<i>São Lázaro</i> Saint Lazare	Omolu Obaluaiê	Azansu	Ansumbo Kavungo
<i>Nossa Senhora de Santana</i> Saint Anne	Nanã	Nanã	Gangazumba Zumbarrana
<i>Nossa Senhora da Conceição</i> N. D. de la Conception	Yemanjá	Yemanjá	Kayala Kokoeto
<i>Nossa Senhora das Candeias</i> N. D. de a Chandeleur	Oxum	Oxum	Dandalun(da)(g)a Kissimbi Kianda
<i>Santa Bárbara</i> Sainte Barbe	Iansã	Iansã / Oiá	Bamburuce(m)(n)a Kaiango
<i>São Jerônimo</i> Saint Jérôme	Xangô	Sogbô	Zazi
<i>São Pedro</i> Saint Pierre	Airá	-	Loango
<i>Jesus Cristo</i> Jésus Christ <i>Senhor do Bonfim</i> Le Seigneur de la Bonne Fin	Oxalá Oxalufã Oxaguiã	Olisá	Lemba Lemba Furaman Lembarenganga Lemba ditê Kasutê

Fonte: VATIN, Xavier. Rites et musiques de possession à Bahia. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan, 2005. p. 38.

## ANEXO B

**CORRESPONDÊNCIAS ENTRE OS DEUSES AFRICANOS  
E OS SANTOS CATÓLICOS**  
(Quadro apresentado por Vagner Gonçalves da Silva)

<b>Orixá</b>	<b>Vodum</b>	<b>Inquice</b>	<b>Catolicismo</b>
Exu	Elebará	Aluviá Pombagira	Demônio
Ogum	Doçu	Roxo Mucumbe Incoce	Santo Antônio (BA) São Jorge (RJ)
Oxóssi	Azacá	Mutacalombo Congobira	São Miguel (PE) São Jorge (BA) São Sebastião (RJ)
Obaluaiê, Omolu, Xapanã	Acossi Sapatá	Cavungo Cafunã	São Roque São Lázaro
Ossain	Aguê	Catendê	São Benedito São Roque São Jorge
Oxumaré	Bessem Dã	Angorô	São Bartolomeu
Xangô	Badê-Quevioso	Zaze	São Jerônimo São Pedro
Oxum	Aziritoboce Eowa	Quissambo Samba	N. Sra. das Candeias N. Sra. da Conceição N. Sra. Aparecida
Iemanjá	Abé	Dandalunda Quissimbe	N. Sra. da Conceição N. Sr. dos Navegantes
Iansã	Sobô	Bamburucema Matamba	Santa Bárbara
Oxalá	Mavu-Lissá	Zambi Lemba	Jesus Cristo N. Sr. do Bonfim (BA)
Erê, Ibeji (Espíritos infantis)	Hohó Tobossi	Vunje	São Cosme São Damião

Fonte: SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 3. ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005. p. 94.