

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ARTES VISUAIS

VITOR FERREIRA MARQUEZ

PINTURA: ENTIDADES ESPIRITUAIS DA MACUMBA BRASILEIRA

Uberlândia - MG

2022

VITOR FERREIRA MARQUEZ

PINTURA: ENTIDADES ESPIRITUAIS DA MACUMBA BRASILEIRA

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel e licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Uberlândia - MG

2022

VITOR FERREIRA MARQUEZ

PINTURA: ENTIDADES ESPIRITUAIS DA MACUMBA BRASILEIRA

Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel e licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte (Orientadora)

Prof. Dr. Fabio Fonseca

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues

Data da Defesa: 28 de março de 2022

Uberlândia

2022

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada trata de um conjunto de situações que unem Arte Visual e Macumba, dando foco à pintura, que é o trabalho prático proporcionado por essa escrita. Consiste em uma breve análise pessoal sobre onde me insiro no tema e, logo, caminha para um conceito de macumba, que assim como a arte, acredito ser algo mutável. Há um comparativo entre a macumba e as religiões afro-brasileiras, assim como a importância de ambas para a cultura brasileira e para este trabalho. Diante desse conjunto, destaco aqui a importância dessa cultura para a história e para as artes moderna e contemporânea brasileiras. Abordando algumas obras próprias, tive a possibilidade de pensar no caminho desse trabalho, traçando uma análise entre o contexto religioso de matriz africana no Brasil com cinco artistas visuais, que representam muito para o país, para a Arte em um modo geral e, também, para a história afro-brasileira. O resultado foi uma criação que inseriu a pesquisa em meios plásticos, na qual recrio onze entidades espirituais, presentes nos cultos da macumba, usando a pintura digital como meio para alcançar meu objetivo, sendo está a parte mais importante do trabalho, pois todo o contexto criado antes gira em torno dessas obras e investigações para as mesmas. Com base nisso, o trabalho busca romper com os preconceitos que envolvem tais rituais e culturas, colocando a macumba como uma parte principal dentro da cultura do Brasil e evidenciando as entidades espirituais citadas ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: Pintura Digital, Macumba, Umbanda, Candomblé, Entidades Espirituais.

ABSTRACT

The research presented here is about a set of situations that unites Visual Art and Macumba, focusing on painting, which is the practical work provided by this paper. It consists of a brief personal analysis about where I place myself in the theme, and then walks towards a concept of macumba, which, like art, I believe to be something mutable. There is a comparative between macumba and Afro-Brazilian religions, as well as their importance to Brazilian culture and to this work. In face of this set, I emphasize here the importance of this culture for history and for both modern and contemporary Brazilian art. Approaching some of my own works, I had the possibility to think about the path of this project, tracing an analysis between the religious context of African matrix in Brazil with five visual artists, who represent a lot for the country, for art in general, and also for Afro-Brazilian history. The results were a creation that inserted the research in a plastic environment, in which I recreate eleven spiritual entities, present in the macumba cults, using digital painting as a mean to achieve my goal, and this is the most important part of the work, because the whole context created before revolves around these paintings and the research for them. Based on that, the work seeks to break through the prejudices that involve such rituals and cultures, placing macumba as a main part of Brazilian culture and highlighting the spiritual entities mentioned throughout the research.

Keywords: Digital Painting, Macumba, Umbanda, Candomblé, Spiritual Entities.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Ângulos de um Terreiro, fotografia da pintura 1, pintura acrílica sobre tela, 50x70cm, 2018.....	16
Figura 2. Ângulos de um Terreiro, fotografia da pintura 2, pintura acrílica sobre tela, 80x60cm, 2018.....	17
Figura 3. Ângulos de um Terreiro, fotografia da pintura 3, pintura acrílica sobre tela, 80x60cm, 2018.....	18
Figura 4. Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 1, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019.....	21
Figura 5. Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 2, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019.....	22
Figura 6. Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 3, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019.....	23
Figura 7. Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 4, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019.....	24
Figura 8. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 1, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	26
Figura 9. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 2, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	27
Figura 10. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 3, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	28
Figura 11. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 4, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	29
Figura 12. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 5, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	30
Figura 13. A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 6, fotografia, 29,7x42cm, 2020.....	31
Figura 14. Xangô – Ifanhin (Benin), Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1950.....	44
Figura 15. Pai Balbino de Xangô, Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1972 – 1973.....	45

Figura 16. Festa do Bonfim, Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1959.	47
Figura 17. Capoeira, Carybé, fotografia da pintura, técnica não reconhecida, 40x55cm, 1981.....	49
Figura 18. Orixá, Carybé, fotografia da pintura, óleo sobre tela, 93x74cm, data não conhecida.....	51
Figura 19. Candomblé, Carybé, fotografia da pintura, óleo sobre hardboard, 130x75cm, 1968.....	53
Figura 20. Ibiri – emblema de Nanã, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 50 x 11 x 9 cm, 1991, Acervo Museu Afro Brasil.....	56
Figura 21. Sasara ati ado meji– xaxara com duas cabaças, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 66 x 25 x 10 cm, 1991, Acervo Museu Afro Brasil.....	57
Figura 22. Exu Amuniwa – Orisá Exu com sua cabeça, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 175 x 50 x 18 cm, 1972, Acervo Museu Afro Brasil.....	58
Figura 23. Objeto Emblemático 12, Rubem Valentim, fotografia da escultura, técnica mista, 280 x 120 x 61 cm, 1969.....	60
Figura 24. Relevô Emblema N. 9, Rubem Valentim, fotografia da pintura, acrílica sobre madeira, 100 x 150 cm, 1977.....	61
Figura 25. Mural no edifício da Secretaria de Fazenda do DF, Rubem Valentim, fotografia da escultura, escultura em mármore branco, dimensão não conhecida, 1972.....	62
Figura 26. Três Orixás, Djanira da Motta, fotografia da pintura, Óleo sobre tela, 130 x 195 cm, 1966.....	64
Figura 27. Candomblé, Djanira da Motta, fotografia da pintura, tempera sobre madeira, 242,80 x 250 cm, 1957.....	65
Figura 28. Compilado das imagens produzidas para presente pesquisa, Vitor Marquez, pintura digital, 21,29 x 11,28 cm, 2022.....	70
Figura 29. Exu, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	71
Figura 30. Bombogila (pombogira), Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	73
Figura 31. Malandro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	75

Figura 32. Baiano, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	78.
Figura 33. Boiadeiro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	81
Figura 34. Exu Mirim, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	83
Figura 35. Erê, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.....	85
Figura 36. Cabocla, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.....	88
Figura 37. Preto Velho, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.....	90
Figura 38. Cigana, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.....	92
Figura 39. Marinheiro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. MACUMBA: SAPIÊNCIA PLANTADA EM TERRA BRASILEIRA.....	12
1.1 – Memórias, acontecimentos e conhecimentos.....	12
1.2 De mim, da macumba para a Arte.....	14
1.2.1 Ângulos de um Terreiro.....	14
1.2.2 Rito.....	19
1.2.3 A Pele que me Queima.....	25
1.3 Conhecendo as macumbas.....	32
1.4 Ritos.....	34
1.4.1 Jurema (catimbó).....	34
1.4.2 Tambor de Mina.....	35
1.4.3 Omolokô.....	36
1.4.4 Candomblé.....	37
1.4.5 Umbanda.....	38
1.4.6 Quimbanda.....	39
1.4.7 Batuque Gaúcho.....	39
1.4.8 Terecô.....	40
2. ARTISTAS QUE FLORESCEM NA MACUMBA.....	41
2.1 Pierre Verger.....	42
2.2 Carybé.....	48
2.3 Mestre Didi.....	54
2.4 Rubem Valentim.....	59
2.5 Djanira da Motta.....	63
3. ENTIDADES ESPIRITUAIS DE PÉ NO CHÃO.....	66
3.1 – O que são as entidades.....	66
3.2 – Abrindo os trabalhos.....	68
3.2.1 – Exus.....	71
3.2.2 – Bombogilas (pombogira).....	73
3.2.3 – Malandros/Malandras.....	75
3.2.4 – Baianos/Rendeiras/Cangaceiros.....	78
3.2.5 – Boiadeiros.....	81

3.2.6 – Exus Mirim.....	83
3.2.7 – Erês.....	85
3.2.8 – Caboclos, Caboclas.....	88
3.2.9 – Pretos velhos, Pretas velhas.....	90
3.2.10 – Ciganas, Ciganos.....	92
3.2.11 – Marinheiros.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Não foi por acaso a escolha do tema dessa pesquisa. Afinal, todo o contexto aqui trabalhado inicia-se quando, pela primeira vez, piso em um terreiro de Umbanda. Daquele dia em diante a macumba sempre esteve presente em minha vida, às vezes de maneira mais branda, outras de forma mais intensas, nem sempre trazendo apenas alegria e paz. No entanto, sempre me mostrando que a vida espiritual e pessoal tem responsabilidades a serem cumpridas e que tudo há consequências, sejam boas ou ruins.

Acredito na cultura “macumbística” — se assim posso me expressar — pois, com ela, grande parte das pessoas marginalizadas no Brasil tiveram um ponto de resistência e de apoio. E, não se tratando apenas de religiões, todo o contexto desses rituais intitulados como macumba popularmente surgem com a “criação” do Brasil. Em conjunto com o país, as macumbas se impregnam de diferentes rituais indígenas, africanos e católicos, carregando em si a essência do Brasil, se moldando de região para região e mostrando a cultura de um povo em conjunto com um trabalho espiritual.

A presente pesquisa, portanto, se inicia com a macumba na minha vida pessoal e perpassa uma investigação sobre a Macumba, abrindo uma apresentação para três trabalhos produzidos por mim ao logo da minha formação. Em seguida, caímos na Macumba como cultura e religião, sua formação no Brasil, os problemas sofridos ao longo dos anos e como a enxergamos hoje, desenvolvendo um contexto histórico e social sobre os cultos nacionais que se afiliam ao termo – e não são poucos –, colocando em evidência uma cultura brasileira que, ao meu ver, é pouco conhecida no país de forma popular.

O trabalho tem o olhar ligado a um conceito artístico que faz a conexão com artistas brasileiros, internacionais e com minhas próprias obras, sejam elas feitas em conjunto com outros trabalhos ou de formas isoladas durante todos os períodos presentes no Curso de Artes Visuais, na Universidade Federal de Uberlândia, situada na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais, Brasil. A presente pesquisa foi, portanto, organizada em três capítulos: o primeiro capítulo é intitulado “Macumba: Sapiência Plantada Em Terra Brasileira”, e versa sobre o conceito geral da macumba no Brasil, fazendo uma passagem rápida por alguns contextos históricos desde a chegada, pluralização e mudanças dos rituais Africanos em terras Brasileiras. Inicia-se com a minha identidade enquanto formando em Artes Visuais e a trajetória percorrida até o momento dentre os rituais afro-brasileiros, passando pela cultura da macumba de um modo geral. E, então, se encontra com a apresentação e análise de três trabalhos de minha autoria,

executados durante a trajetória do curso. Em seguida, caminho para a pesquisa entre os cultos afro-brasileiros mais populares, colocando em evidência suas formações, sincretismos, trabalhos, características regionais e nacionais, tendo um foco na história e caminhos desses rituais.

O segundo capítulo, “Artistas Que Florescem Na Macumba”, tem sua visão voltada para artistas que participaram diretamente com as suas obras nesse contexto religioso, artistas como Rubem Valentim, Carybé, Djanira da Motta, Mestre Didi e Pierre Verger. Foi feita a análise de obras e a história dos artistas visuais, vinculada com a macumba, trazendo o contexto para dentro do trabalho. Mostrando também a importância de cada artista tanto para a resistência e crescimento das casas de religiões afro-brasileiras, quanto para a arte brasileira, principalmente moderna e contemporânea.

Por fim, o terceiro capítulo “Entidades Espirituais de Pé no Chão” traz, através da apresentação e análise das minhas obras criadas para a presente pesquisa, pinturas digitais de entidades espirituais dos cultos afro-brasileiros. São entidades próprias dos nossos rituais, trazendo uma mistura de culturas para dentro das religiões. As pinturas estão apresentadas de forma a conter uma análise imagética, do contexto em que cada imagem e personagem pintada se relaciona e se encaixa dentro dos rituais.

A macumba vista de forma popular, assim como a arte, é muito plural, cheia de criações, mudanças, crenças, culturas e resistências. Nessa pesquisa, procuro trazer uma liberdade de conceitos, em conjunto com a arte, sobre a história e importância dos rituais brasileiros que, por sua vez, seguem com uma mistura forte de religiões afros, rituais indígenas, catolicismo e em alguns casos, até mesmo o espiritismo. Dessa forma, é possível mostrar a importância dessa pluralidade para o Brasil, tanto de forma espiritual, para os que creem, quanto de forma cultural e histórica, para o país.

1. MACUMBA: SAPIÊNCIA PLANTADA EM TERRA BRASILEIRA

1.1 – Memórias, acontecimentos e conhecimentos

Se quando criança, com meus nove anos de idade, eu não tivesse visto aquele homem no banheiro, se eu não brincasse em casa com outras crianças, se aquela mulher não passasse tantas noites me dando “boa noite” ao pé da minha cama, eu não estaria aqui fazendo esse trabalho em específico. Mas, por que essas pessoas foram tão importantes para essa escrita?

Porque ninguém ao meu redor as conheciam, eram pessoas que apenas eu via e me relacionava e aquilo nada de estranho me parecia, até o homem no banheiro aparecer.

A visão daquele homem me assustou muito, por um momento estava pulando na cama de minha mãe e, ao ter uma sensação de estar sendo observado, olho para trás e vejo um homem. Pelo que me lembro, ele estava todo de preto e me olhava, parado, como se estivesse me observando. Com o coração saindo pela boca com o susto, e como toda criança assustada, gritei pela minha mãe. Ela prontamente me pegou em seus braços e me levou até o banheiro, pedindo para que o homem não se mostrasse mais para mim. Depois daquele dia, por alguns anos, aquilo ainda me assustava.

Lembro que meus pais frequentavam um centro espírita no bairro Martins, na cidade de Uberlândia, e ali começaram a me levar. Passava por alguns processos dentro da casa espírita, mas não gostava de frequentar aquele lugar. Embora me sentisse bem, era tudo muito branco e parado, com algumas pessoas mais velhas em volta de uma mesa. O tempo foi passando e era me passado estudos com livros do autor e educador Allan Kardec, aquilo não se encaixava, era tanta teoria para algo não científico, tanta certeza de assuntos tão incertos para nós.

Com o passar dos anos, minha família começou a frequentar uma casa em que corre gira¹ de Umbanda², no bairro Roosevelt, também em Uberlândia. Era uma casa simples, onde trabalhava e morava uma senhora chamada Dalva. Ali foi o meu primeiro contato com as entidades da macumba. Comecei a frequentar, pois achava mais interessante e tinha maior contato com o que se diz espiritual, falava-se mais e ouvia-se mais, era um bate-boca com os espíritos. Tudo foi acontecendo aos poucos, depois que tive o primeiro “choque”. Após algum tempo, fui para uma casa de Omolokô³, também no bairro Martins, na mesma cidade. Começo, então, a me desenvolver dentro daquelas tradições.

Para um melhor entendimento, coloco a Macumba nesse trabalho como uma cultura que se fez a partir de outras culturas. No Brasil, a Macumba é vista como qualquer religião, culto e ritual que envolve ritos afro-brasileiros, ameríndios e espíritos específicos dessa cultura, os quais serão abordados no Capítulo 3 – Entidades Espirituais de Pé no Chão, do presente trabalho.

Sabe-se que a origem da palavra “macumba” é controversa. Contudo, é possível verificar que algumas definições para esta palavra ficaram restritas ao dicionário, isto é, não representaram um uso corrente desta palavra, em

¹ Correr gira ou fazer um gira é um modo de falar dentro das macumbas para quando se vai fazer um ritual.

² Religião desenvolvida no Capítulo 1 “Macumba: Sapiência Plantada em Terra Brasileira”.

³ Religião desenvolvida no Capítulo 1 “Macumba: Sapiência Plantada em Terra Brasileira”.

especial, nos espaços de construção e legitimação das formas de conhecimento como jornais e textos acadêmicos. Em Roger Bastide, por exemplo, a palavra macumba aparece como sinônimo de agrupamento de pessoas num ritual de origem africana; uma transformação do candomblé ou mesmo uma perda dos valores tradicionais ao culto dos orixás. O conjunto de saberes e práticas que compõe este ritual foram identificados pelo antropólogo, de modo diferente do termo dicionarizado. Isto não necessariamente reduz o símbolo a qual a palavra está atrelada, mas objetiva, ao mesmo tempo em que omite algo (AMORIM, 2015, P.6).

Sobre esse assunto, Amorim afirma que a Macumba se moldou em seu significado de acordo com os anos e o que era considerado Macumba também, tendo em vista que, quando os rituais afro-brasileiros e ameríndios se misturaram com cultos espíritas kardecistas⁴, passou a se ter um aceitamento melhor pela elite brasileira.

Assim, apresento o resumo do meu início com a Macumba. Entre tais fatos apresentados, existiram alguns caminhos errados e outros certos, mas todos sempre sendo levados a um mesmo destino: a macumba. Posso dizer que tais rituais e tais entidades vêm fazendo parte da minha vida desde muito cedo, apesar de nem sempre eu ter aceito como algo bom, ou que quisesse fazer parte. Atualmente, sigo pesquisando e conectando o assunto dentro do que temos em Artes Visuais.

1.2 De mim, da macumba para a Arte

Situo aqui nesse espaço trabalhos nos quais trouxe a temática macumba para formas de expressões artísticas ao longo do curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. São quatro trabalhos, feitos em diferentes disciplinas, tentando expressar momentos, encantamentos e magias de cultos afro-brasileiro que estive presente ao longo desses anos.

1.2.1 Ângulos de um Terreiro

Ângulos de um Terreiro foi o meu primeiro trabalho de pintura, no curso de Artes Visuais, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, com a orientação do Professor Rodrigo Freitas. São três pinturas fotográficas de acrílico sobre tela, retratando um terreiro de umbanda

⁴ Doutrina espiritualista e reencarnacionista estabelecida na França em meados do século XIX pelo autor e educador Allan Kardec.

em Uberlândia - MG. Com o objetivo de mostrar por diferentes visões as paredes e objetos que se encontram no local ritualístico do terreiro.

Esse trabalho começou a ser feito com o intuito de mostrar maneiras diferentes de se ver as religiões nascidas no Brasil, saindo um pouco da parte espiritual e mostrando a parte material e terrena. Esse foi um dos trabalhos que gostei de criar, principalmente pela forma que o professor trabalhou comigo para a execução desse pequeno projeto. Com as três telas, dei início a uma sequência de trabalhos carregando o tema macumba em algum aspecto.

As Obras – Ângulos de Um Terreiro (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) – têm início em uma segunda-feira à noite quando fomos para o terreiro da Dona Dalva, o mesmo terreiro que cito no começo desse capítulo. Estávamos eu e mais uma colega do curso de Jornalismo, que me acompanhou para a execução das fotos enquanto eu atuava como intermediário entre ela e o terreiro. Foram tiradas várias fotos da gira, do salão e dos objetos. Entre os diferentes registros, selecionei três deles. Em todos, se encontram objetos e materiais usados nos encantamentos do terreiro: guias para proteção, instrumentos para defumação do ambiente, imagens de orixás, estátuas de entidades, velas, fogo, flores. Pequenos pedaços de magia representados através de fotografias e posteriormente através de pinturas.

Figura 1 Ângulos de um Terreiro, Vitor Marquez, fotografia da pintura 1, pintura acrílica sobre tela, 50x70cm, 2018



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 2 Ângulos de um Terreiro, Vitor Marquez, fotografia da pintura 2, pintura acrílica sobre tela, 80x60cm, 2018



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 3 Ângulos de um Terreiro, Vitor Marquez, fotografia da pintura 3, pintura acrílica sobre tela, 80x60cm, 2018



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Esse trabalho foi de grande importância pessoal, sendo a representação de um lugar que por muitos anos frequentei e fui bem acolhido, que se mostrou uma parte muito importante da minha vida. Além disso, esses são exemplos de manifestações artísticas que realizei na graduação, e que me gerou um contentamento pessoal com a finalização. Infelizmente, as três obras foram expostas em uma casa de eventos e nunca devolvidas.

O objetivo principal do trabalho foi a apresentação de um terreiro de modo a sair das ritualísticas, se voltando ao terreno e objetos lá presentes, criando conexões entre os ritos e a matéria, e usando como ponte as pinturas.

1.2.2 Rito

O trabalho intitulado "Rito" foi feito a partir da fumaça e do fogo de velas no papel. Desse modo, os desenhos surgiram de forma natural, pois mesmo tentando controlar as marcas deixadas pelo fogo, a fumaça ainda possuía sua liberdade sobre a matéria usada, criando manchas no papel.

As características pictóricas da fumaça sucederam na organicidade dos grafismos, os quais podem ser associados, figurativamente, tanto a órgãos quanto a explosões. O fogo — elemento muito utilizado em rituais sagrados — tem papel crucial na motivação criativa, visto que é símbolo de expansão, calor, luta e dominação, ao mesmo tempo que simboliza elevação espiritual e purificação.

Para além disso, a obra denota as relações pessoais e como lidamos com as mesmas: de forma impulsiva, explosiva e fora de controle. O intuito da série é traçar um paralelo entre a obra e pulsões sexuais, afetivas e emotivas capazes de nos imbuir à sentimentos e emoções ambíguas. Em meio a essas relações, ateamos e somos atirados ao nosso próprio fogo, o que pode desencadear sensações positivas ou negativas, bem como a natureza humana volátil e díspar.

A aproximação da Macumba com esse trabalho se dá quando eu coloco dois elementos – vela e fogo – como criadores da obra (Figuras 1,2,3,4,5,6). Junto com esses elementos, e o título da obra, tem-se a similaridade de cultos e encantamentos, do uso dos materiais com a relação humana – dentro de um terreiro ou fora dele – colocando a “magia” do elemento fogo em comparação com as nossas vidas e emulando o que se acontece em um terreiro, com o uso de elementos da natureza para dentro do ser humano, de forma espiritual. Nesse contexto especificamente: o uso do fogo como elemento a se caracterizar conceitos e emoções humanas.

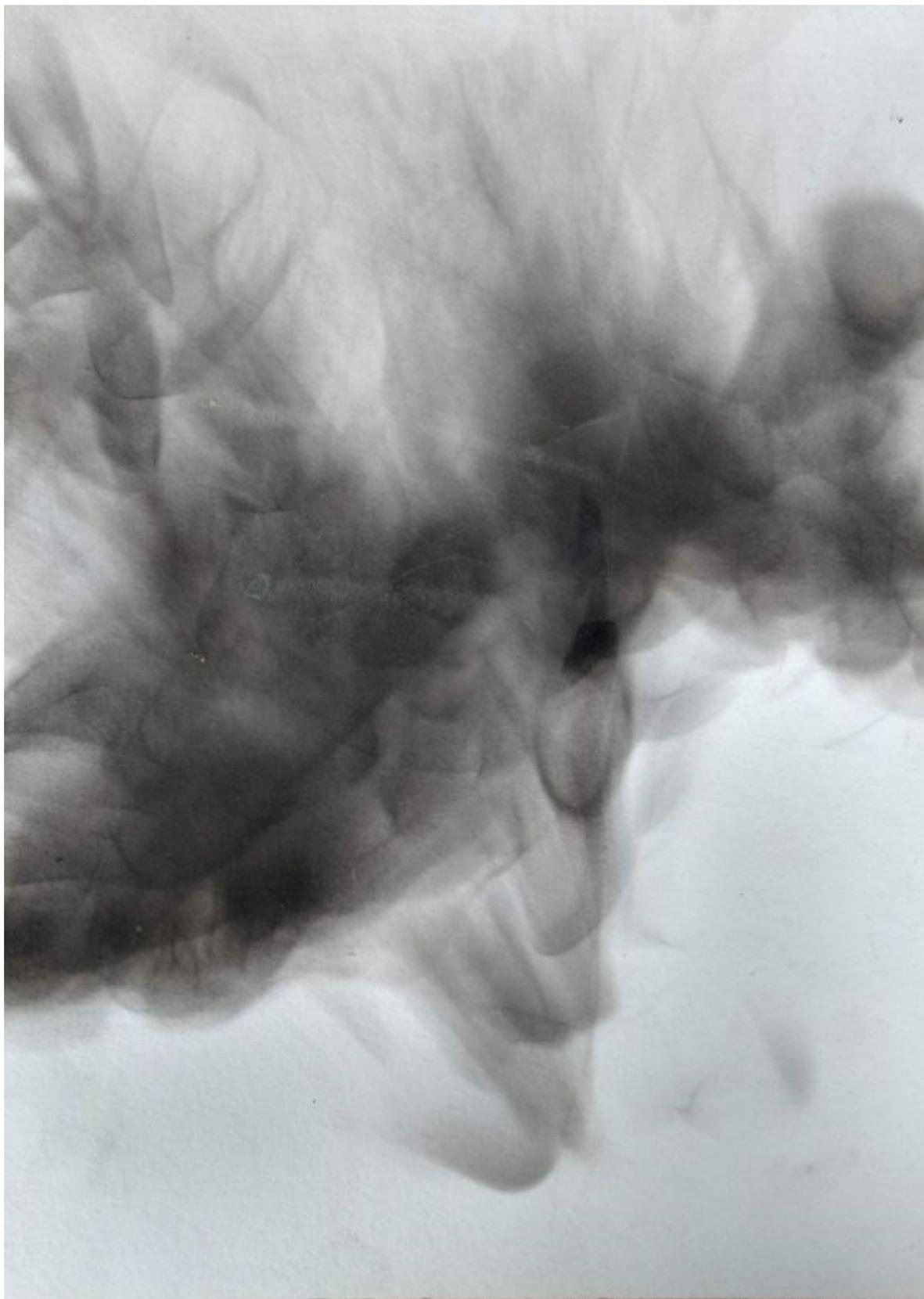
Afinal, na macumba não se separa as emoções e sentimentos carnis da parte espiritual, tudo está ligado, assim se caminha como um todo.

Figura 4 Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 1, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019



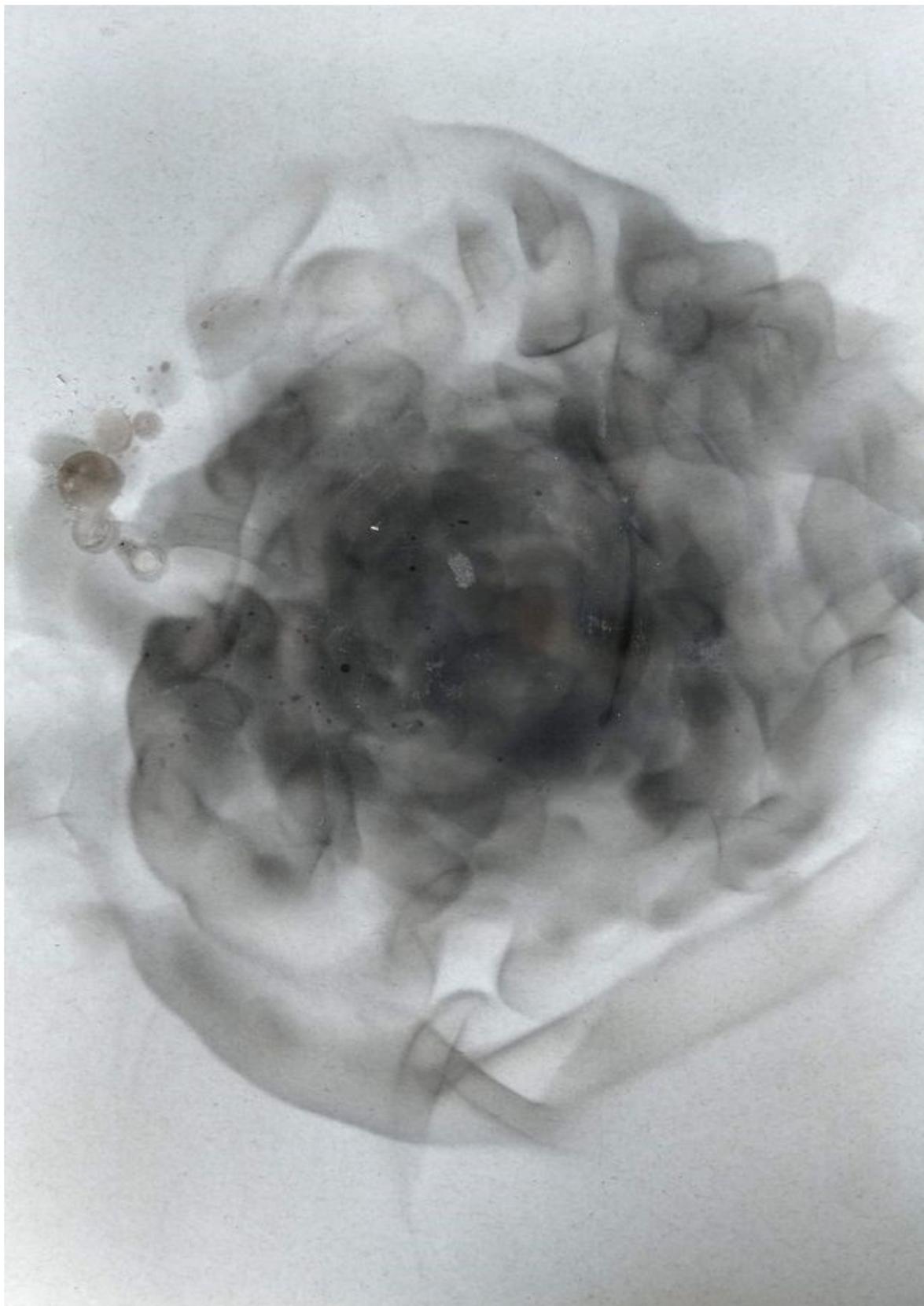
Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 5 Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 2, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 6 Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 3, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 7 Rito, Vitor Marquez, fotografia desenho 4, fumaça sobre papel, 21x29,7cm, 2019



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Foram feitos quatro desenhos, todos usando a chama das velas para criar as linhas. Percebe-se que o fogo, apesar de controlado, quando em contato com o papel cria linhas próprias, deixando ali marcas naturais, fazendo com que cada obra seja única, imageticamente e sensitivamente.

1.2.3 A pele que me queima

Esse trabalho tem início a partir de uma perspectiva interior sagrada, uma energia trans-feminina, que não está ligada a gênero ou a sexualidade. Suas ligações são, portanto, com as transformações e transmutações dessa energia em nossos corpos, corpos e corpos. Essa energia está ligada diretamente àquelas cultuadas na Macumba brasileira, conhecidas como Bombogila⁵.

Almeja elucidar, metaforicamente, o fogo que há dentro de todos nós, um fogo que em alguns é apenas uma faísca, em outros um incêndio, onde se queima mais do que o necessário. Um fogo que “transborda” além da boca e a tentativa de ameniza-lo é constante. Apesar do calor dessa chama nos manter vivos e quentes, ela pode nos queimar deixando marcas e até mesmo ofuscar nossos olhos com tamanho brilho. As fotografias trazem essa interação entre o fogo e o corpo, entre o calor que sentimos e o calor que passamos, entre o fogo que nos queima, que tentamos apagar, que nos incendeia e o fogo com que queimamos uns aos outros.

A ideia prática do trabalho acontece quando penso nessa interação entre o corpo e o fogo, em que a única fresta do corpo é por meio das chamas e do calor de uma ou duas velas. Há o foco específico para a “carne”, onde os rastros mostram a pele quente bem próxima do desejo que o fogo transmite, interagindo um com o outro e aproximando a relação entre corpo e fogo.

As obras carregam em si, por meio de fotografias a aproximação entre a sensualidade do fogo e do corpo, essa “dança” entre duas belezas: a humana e a chama de um corpo em combustão. Faz-se assim uma analogia entre a chama que queima dentro de nós junto com a carne. Mostra que como seres humanos nos queimamos, nos aquecemos e mergulhamos dentro de chamas que nos atraem.

⁵ Entidade presente nas macumbas que será aprofundada no Capítulo 3 “Entidades Espirituais de Pé no Chão”.

Figura 8 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 1, fotografia, 29,7x42cm, 2020.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 9 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 2, fotografia, 29,7x42cm,
2020



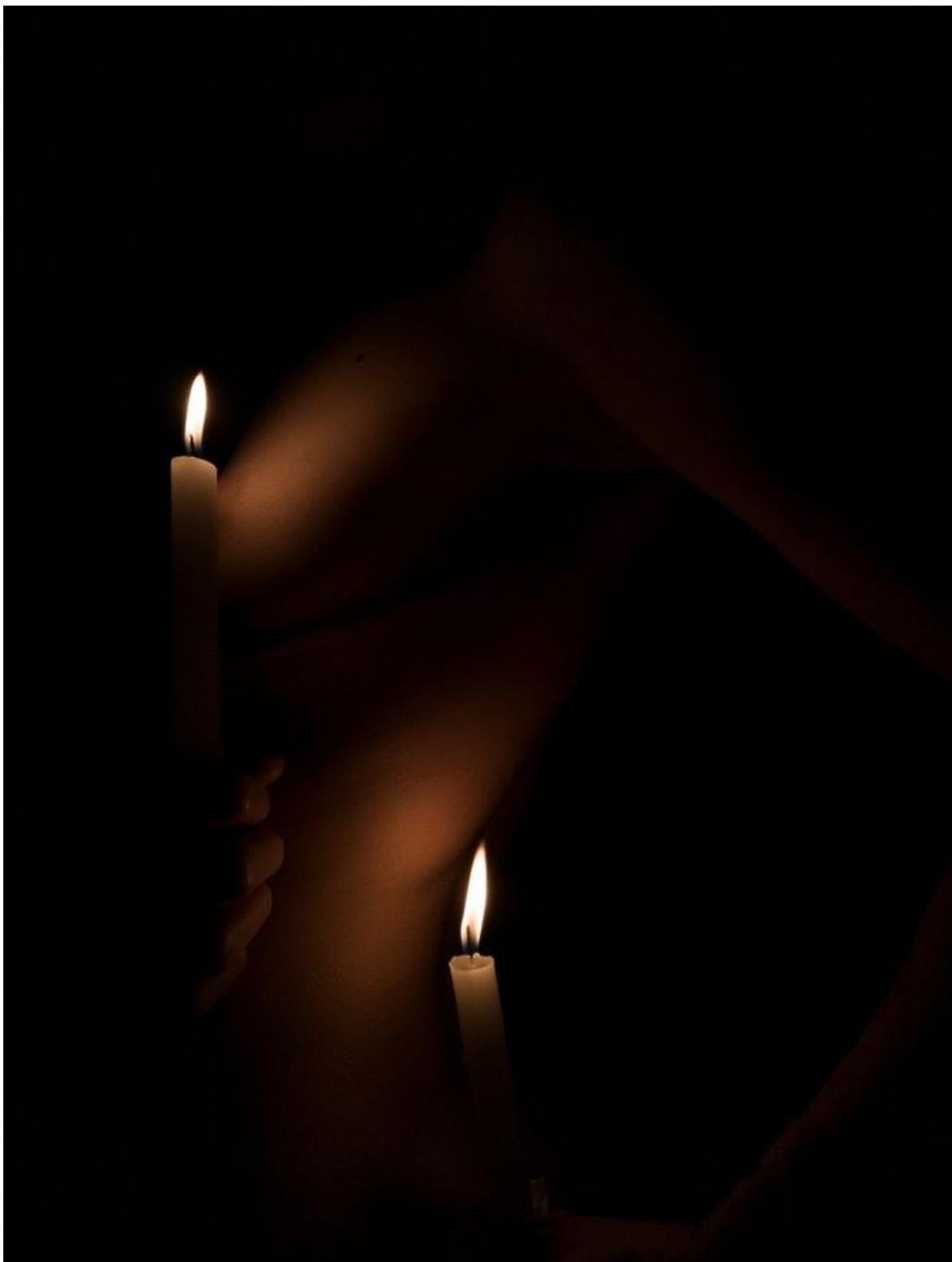
Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 10 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 3, fotografia, 29,7x42cm, 2020



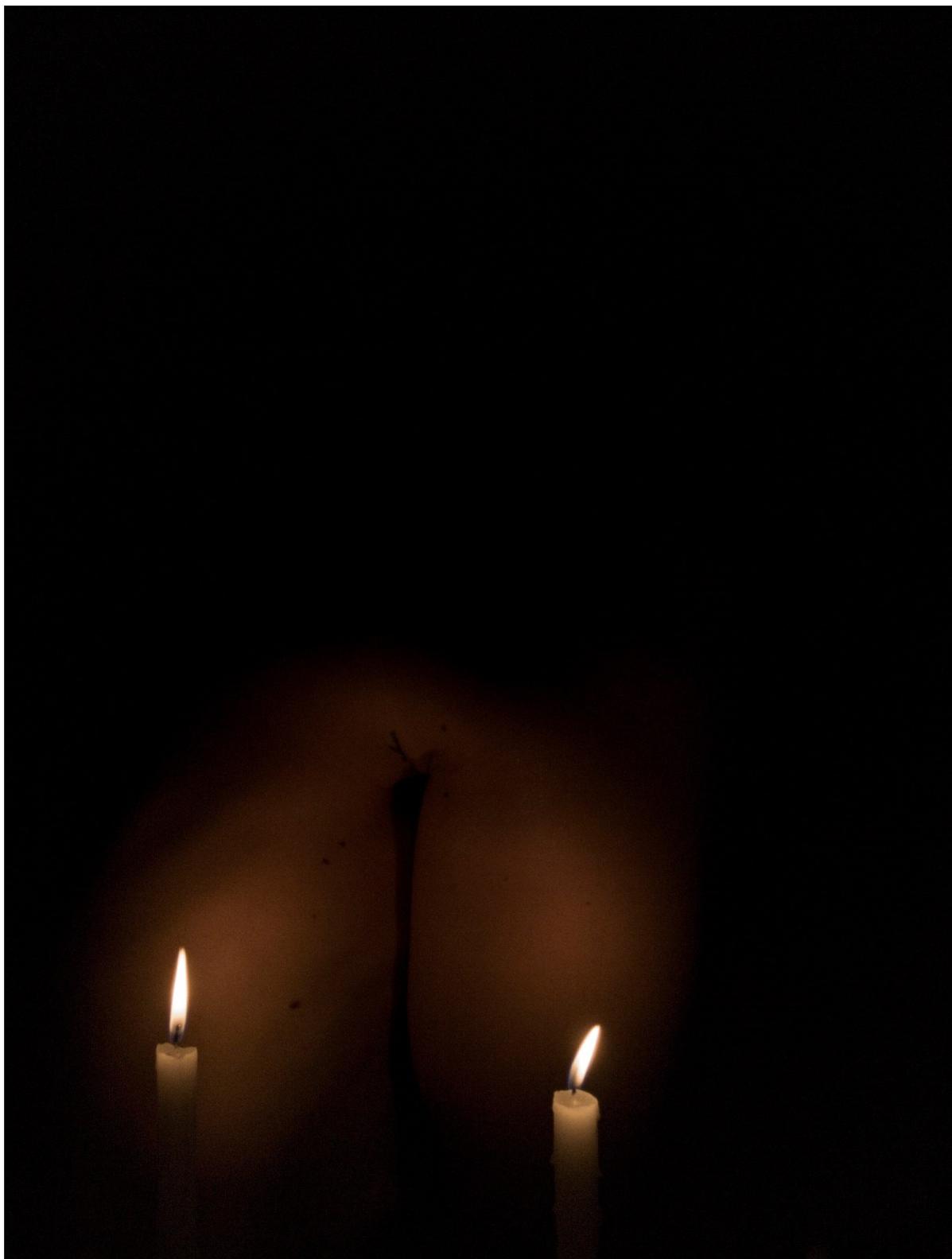
Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 11 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 4, fotografia, 29,7x42cm, 2020



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 12 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 5, fotografia, 29,7x42cm,
2020



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Figura 13 A pele que me queima, Vitor Marquez, fotografia 6, fotografia, 29,7x42cm,
2020



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Pessoalmente, esse trabalho foi satisfatório esteticamente e expressivamente, sendo fotografias feitas a partir de um celular Motorola G7 Plus, dentro de um quarto, com minha atual parceira e namorada, em um momento de pandemia global criada pela doença COVID-19⁶, tudo isso afetou de alguma forma a produção e o resultado dessas obras.

1.3 Conhecendo as macumbas

No Brasil, há muitos anos, foi plantada uma semente. Quem a plantou não sabia como essa semente germinaria, o que ela se tornaria ou como mantê-la viva. Mas, com todo o sofrimento e sangue que escorre pelo nosso solo, essa semente foi ficando mais forte e criando raízes. Quem plantou essa semente foram os Orixás, Voduns, encantados, os ancestrais de todo um povo. Com o desabrochamento dessa semente e o crescimento de uma árvore — uma nova vida aqui no Brasil — europeus não contentes com a força daquela planta, tentaram cortá-la a todo custo, mas as sementes já tinham se espalhado pelo Brasil inteiro. Nasceu, então, a Macumba brasileira: uma mistura de culturas, línguas e ancestralidade, com sua pajelança, batuque, guias, terços, caminhos, encruzilhadas, fogo, água, canto, gargalhadas, choros e festas. Cultos cheios de magias, encantamentos, feitiços, proteção, caridade e resistência.

Com os cultos afros misturados aos cultos indígenas e católicos, surgiram as entidades espirituais, seres que já foram vivos e por algum motivo voltam a terra para ter uma conexão conosco, seres humanos encarnados. Essa conexão é feita por ancestralidade espiritual. Aqui, na Terra, eles fazem seus trabalhos e suas mandingas junto com quem está com eles, que é o que esse trabalho busca representar, as entidades espirituais da macumba brasileira.

Para o entendimento completo desse trabalho, precisamos explicar sobre a Macumba no Brasil e como ela está presente em todo o país, de norte a sul. Macumba ou Makumba pode ser entendido de diferentes maneiras: como um instrumento musical, uma árvore, antigo ritual afro-brasileiro e até mesmo como uma maneira pejorativa de se referir as religiões brasileiras, como foi colocado no início do capítulo. A macumba é, portanto, algo que assim como a arte se moldou com o tempo e se transformou com ele. Na atualidade, macumba é cultura brasileira, é o artesanato feito dentro dos terreiros, a poesia cantada em forma de oração, a festa de rua invocando uma divindade, o Olodum, o sambódromo, a capoeira, as comidas regionais, o copo

⁶ Doença infecciosa causada pelo coronavírus SARS-CoV-2.

de cerveja, a dose de cachaça, o cigarro acendido. Macumba são as encruzilhadas, o axé, a ancestralidade de um povo e de uma terra.

No Brasil, macumba excede o conceito de religião e transita para um conceito cultural. No país onde 56,1% das pessoas se consideram negras/pardas, de acordo com o PNAD-2019, tendo como reflexão que esse número passa da metade da população mesmo após tentativas de branqueamento populacional no século XIX, podemos entender que o Brasil carrega uma grande carga de cultura e tradição Africana.

Nessas tradições, nos encontramos com diversos rituais africanos, de diferentes domínios e povos, os quais – muitas vezes rivais – se misturavam aqui. Assim, começa o início das macumbas, no país que mais trouxe negros escravizados e onde houve um extermínio da população indígena originária, no país do samba e do preconceito. Assim, nasce uma cultura de corpos reprimidos, como coloca Antônio Simas de maneira lúdica:

Na fartura ou na escassez nossos brados e tambores irão ecoar, somos parte de uma experiencia em transe. Os barris que cruzaram o mar, as sucupiras que aforaram, as esquinas dobradas, as pedras miúdas, as poesias enfeitadas de boca em boca, o coral que cruza a estrada noite afora, todas estas formas e muitas outras não citadas são experiencias de transe. É no alinhave das sabedorias de uma “ciência” encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifesta-las, que mergulhamos. É nas perspectivas dos modos de sentir/fazer/pensar das múltiplas presenças, culturas, gramaticas e educações das macumbas que trançaremos nossas esteiras e nos colocaremos para espisar o cair da tarde.
(SIMAS, RUFINO, 2018, p.5)

Olhemos para o sincretismo religioso das religiões afro-brasileiras e tenhamos em mente que esse sincretismo não se inicia no Brasil, e sim na África, onde os povos travavam guerras entre si com domínios de territórios e, conseqüentemente, o domínio das tradições religiosas. Quando há o tráfico de pessoas da África para o Brasil, vemos a imposição e a reafirmação do cristianismo – também já vinda do continente africano – e junto com as diversas culturas indígenas, temos a mistura de diversos cultos, diversos rituais a serem seguidos, mas com uma proibição por parte dos europeus. Então, para tais ritualistas funcionarem, há uma grande mistura em diversos pontos do país, fazendo assim com que a diversidade de religiões de matriz africana e afro-ameríndia seja ampla.

A macumba, em um primeiro momento, seria aquilo que apresenta as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo.

Encruzada a esta perspectiva está a macumba com uma potência híbrida que escorre para um não civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando. Como signo ambivalente que é, desliza e encontra frestas nos limites do poder, como potência do corpo que carrega em si parte possível de coexistência e de interpenetração.

O alinhave de ensaios que deflagram a amarração de uma epistemologia das macumbas só é possível se escrito por uma caneta que é pomba que risca o fundamento da magia, mas é também faca de ponta que rasga, pontilha e desenha novas cissuras. No campo de mandinga são estas as estripulias de nossa malta.

(SIMAS, RUFINO, 2018, p.11)

Com toda essa diversidade, o Brasil se encanta, se transforma em casas de Orixás⁷, Voduns⁸ e Nkisis⁹. Onde mata é morada de ancestrais, das encruzilhadas se escutam gargalhadas, na rua se vê a malandragem, lugar no qual rainhas, reis, princesas e mestres se transformam na natureza. Nos sertões, vemos homens valentes levando boiadas, no pé da gameleira encontramos um velho preto pitando seu fumo, nas praias crianças levadas correndo e por aqui as curas são feitas através de baforadas no cachimbo e no charuto, com benzedoiras, ramos de ervas passadas pelo corpo e rezas cantadas. Em casa de encanto os atabaques falam, os ancestrais escutam, as almas ajudam e a macumba cobra. Quem não pode com a mandinga, não carrega patuá.

1.4 RITOS

Os ritos “macumbísticos” – se assim posso me referir – são cerimônias, cultos e giras voltadas para as divindades das mitologias africanas e entidades espirituais brasileiras ou encontrados nas religiões do Brasil. Logo, é, nesse texto, a ação entre o ser e a espiritualidade ligada a certas religiões. Passaremos por uma pequena análise de cada culto nacional ligado a macumba que consegui encontrar em meio a tanta pluralidade espiritual no Brasil.

1.4.1 Jurema (catimbó)

A Jurema – nomeada também de Catimbó (palavra de origem tupi guarani, que significa “fumaça no mato”) – é uma religião brasileira voltada para a cura, que surgiu no norte e nordeste

⁷ Divindades da mitologia africana iorubá que se popularizaram no Brasil.

⁸ Designação genérica, no Brasil, das divindades do panteão jeje (ewe e fon, falantes da língua gbe) que, nas Américas, foram parcialmente sincretizados com orixás iorubás.

⁹ Divindades do panteão linguístico Bantu (centro e sul do continente africano).

do país e, assim como grande parte das religiões brasileiras, recebe influências de outros cultos, sendo os principais o catolicismo e os cultos indígenas. Possui esse nome em razão de uma árvore sagrada para o culto, a jurema, da qual os juremeiros/as (ou catimbozeiros) fazem uso de uma forma específica. Da casca e da raiz da árvore é feito uma bebida, cujos ingredientes são conhecidos apenas por quem as produz nas casas de jurema, bebida essa que é usada no culto por certas pessoas e tem o seu poder espiritual ligado à religião, também usam a casca para fumar nos cachimbos – muito usado no culto – e fazer banhos para os médiuns da religião.

Esse culto recebe muita influência afro-ameríndia. Trabalha com ervas medicinais, instrumentos sagrados indígenas, cachimbos com muita pajelança e está muito ligada a natureza, sendo a árvore Jurema a sua maior conexão com a mata e com o mundo espiritual. Tratando-se da influência africana, contém alguns ritos que se assemelham às religiões mais puxadas para o culto afro com uma influência de bruxaria europeia e também da religião católica, tendo Jesus Cristo, santos católicos, terço, água benta e rezas.

Nessa religião, temos a presença da incorporação de espíritos ancestrais em reuniões, as giras, conhecidos em diversas religiões afro-brasileiras e brasileiras, e que no catimbó são designados como espíritos encantados e, quando descem à terra, como Mestres, trazendo aos seus médiuns ensino sobre causas espirituais e terrenas. As reuniões são feitas de forma alegre e trazendo a festividade para dentro do culto, a incorporação e o contato com os espíritos, são partes fundamentais para a religião, assim como as rezas, os cantos e as ervas.

1.4.2 Tambor de Mina

O culto dos Voduns chega ao Maranhão trazido pelos negros escravizados procedentes do antigo reino do Dahomé (atual Benin), pois a Costa da África Ocidental onde se localizava o referido reino era chamada de Costa dos Escravos e também de Costa da Mina. Os principais grupos étnicos que construíram a ilha de São Luís foram os Dje-dje e os Anagonus, além de um contingente enorme de outras etnias já precariamente instaladas no Maranhão. (CENTRINY, 2017, p.117)

Tambor de Mina é uma religião vinda do continente África, mas também muito adaptada em terras brasileiras, bastante cultuada nos estados Maranhão e Amazônia. Veio para o Brasil junto com as mulheres Jeje e se misturou com os cultos Nagôs e com outras religiões, havendo diferenças de uma casa para outra. Tem mistérios de cultos indígenas, católicos e até mesmo

com cultos de outras regiões africanas. Na religião cultua-se principalmente os Voduns, mas também os Orixás, Entidades espirituais e Encantados.

As religiões afro-brasileiras caracterizam-se pela presença constante de festas. O transe, as iniciações, as comemorações anuais das divindades, as obrigações do calendário da cada casa, são assinaladas com festas, toques, danças, cânticos e oferendas de alimentos especiais. Em São Luís, cada grupo afro religioso, realiza anualmente pelo menos cerca de uma dezena de festas, algumas maiores, chegando a durar uma semana ou mais, outras com um, dois, ou três dias de duração. É comum que os participantes destas religiões, assistam festas em sua casa e em uma rede de outras casas amigas. Assim o ano se caracteriza, para o povo de santo, por uma sucessão de festas. (FERRETTI, 2011, p.242)

O culto se faz também com uma gira, cheia de musicalidade e danças, em que são usados alguns instrumentos de percussão para a invocação de espíritos junto dos médiuns, vestidos com as indumentárias próprias de cada orixá e as suas guias (grandes colares feitos de miçanga, cristais e conchas), tendo assim as incorporações. Uma das diferenças do Tambor de Mina para outras principais religiões afro-brasileiras é que os Voduns e Orixás incorporados conversam e falam normalmente. Em cultos específicos utiliza-se ervas, frutas, grãos, óleos e animais, com o objetivo de estabelecer uma comunicação entre o sagrado e o profano, promovendo a limpeza espiritual e troca aos Orixás/Voduns, como agradecimento e situações específicas da ritualística.

1.4.3 Omolokô

O Omolokô é uma religião brasileira que traz os traços ritualísticos dos povos da região de Lunda – leste de Angola – denominados de kiokos, esses povos se expandiram até o noroeste de Zâmbia e, ao longo dos anos, começaram a ser chamados de lunda-kioko. No Brasil, o culto do Omolokô não tem uma origem específica, se revelando através de Maria Batayo por volta de 1867 e aparecendo através do povo Mina-gegê (mina-jeje) – século XIX - no Maranhão, quando Oscarina Sani Adió, João de mina, tio Bacayodé e tio Erepê vão para o Rio de Janeiro e se iniciam na nação Lunda-kioko – Omolokô. Todos esses eram zeladores de santo no Maranhão e, um dia, iniciaram na religião Tancredo da Silva Pinto, uma das maiores influências para o Omolokô e para a Umbanda no Brasil.

Como todas as religiões da matriz africana no Brasil, o Omolokô também recebeu influências de outros cultos, já em seu país de origem e influências regionais no Brasil também.

Na África, assim como em qualquer continente, povos mais influentes dominavam à força outros povos e junto com essa dominação havia uma imposição religiosa. No Brasil, os africanos vieram à força e de uma maneira desumana, com uma grande mistura de línguas, etnias, religiões e costumes, e aqui, comunicando entre si, a combinação em meio às diferentes culturas se fez necessária, sendo também influenciados e/ou impostos pelo catolicismo.

Nos dias atuais, o Omolokô cultua as divindades Orixás, havendo uma mistura com outros cultos que trabalham com entidades espirituais. Portanto, em um terreiro da religião, cultua-se as divindades e as entidades, assim como as outras religiões citadas nessa monografia. A gira, nesse rito, é feita com atabaques, palmas, canções, defumações e incorporações entre os trabalhadores da casa, nas reuniões atende-se qualquer pessoa que busque um auxílio espiritual. Além das giras, há cultos fechados e específicos para as pessoas que fazem parte do Abassá – do terreiro – tendo ali um ritual mais específico para os Orixás e Exu.

Exu entidade – entidade que leva o nome do Orixá Esú – no Omolokô tem grande importância, sendo dividido em Exu Ganga e Exu Escora. O Ganga é o que incorpora em seu médium durante as giras para realizar os trabalhos pessoais no salão, e o Escora é uma entidade chefe, mais forte.

1.4.4 Candomblé

O culto Candomblé, atualmente se divide em quatro nações, que são: *Bantu*, *Jeje*, *Efon* e *Ketu*. Cada uma dessas nações se origina de uma região em específico do continente África, e nelas são cultuadas divindades como Orixás, Voduns e Nkisi. No Brasil, pode haver uma mistura ou um sincretismo dessas divindades em um terreiro de candomblé.

Os candomblés pertencem a "nações" diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: Angola, Congo, Gêge (isto é, Ewe), Nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala yoruba, da Costa dos Escravos), Quêto (ou Ketu), Ijêxa (ou Ijesha). É possível distinguir estas "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. Todavia, a influência dos Yoruba domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica. (BASTIDE, 1958, p.17)

Esse culto nasce no Nordeste e se espalha por todo o Brasil, como uma das religiões de Matriz africana de maior nome no país, ao longo do tempo teve mudanças em suas casas. Na

tradição da religião, não há o culto às Entidades Espirituais pintadas e expostas nessa monografia, mas, com a mistura de ritos brasileiros, algumas casas de Candomblé tocam e trabalham para tais entidades que serão apresentadas no Capítulo 3.

O ritual tem seu espaço na história brasileira como uma das primeiras religiões afro-brasileiras a ser consagrada, com suas tradições, roupas de Baiana, guias, músicas, tambores, danças, festas. O Candomblé, portanto, carrega consigo uma enorme resistência e cultura tradicional brasileira.

1.4.5 Umbanda

A Umbanda, em especial, é uma religião que atualmente se encontra “embranquecida”, vista como um culto de matriz africana, e encontra-se em algumas literaturas que o culto foi “fundado” a partir de um centro espírita Kardecista, por um médium chamado Zélio Fernandino em 1908, e assim começam as mudanças da Umbanda e seu embranquecimento.

Há indícios de rituais similares e umbandistas no Brasil antes da data de 1908, mas como no país existe um apagamento histórico e cultural preto, muitas dessas histórias, princípios e tradições foram perdidos, a começar pela queima dos arquivos da escravidão por Rui Barbosa em 1891.

Na teoria, a religião tende a cultuar divindades africanas e entidades espirituais antepassadas, com seus traços africanos, com o tambor, a musicalidade, as danças, oferendas, comidas típicas, tendo como cultura a participação de espíritos antepassados entre as reuniões, banhos de ervas, defumações, etc.

A Umbanda desta última fase encontrou-se cada vez menos negra, no sentido africano do termo, embora recorresse à cultura dravídica como elemento formal, importando traços e formas rituais da Índia para mascarar práticas afro-brasileiras e kardecistas. A estrutura dos rituais viu-se, assim, bastante modificada. Os curandeiros e profetas quase desapareceram, com suas adivinhações, mensagens e farmácia tradicional. A prática dos passes permaneceu, com os banhos-de-erva e as fórmulas das rezadeiras.
(Barbosa, 2008, p.18)

A esse respeito, encontramos uma religião que passou por um branqueamento, com uma mistura de culturas orientais, cristianismo, kardecismo e que perdeu – em meio a tanta mistura – muitos dos seus conceitos afro-brasileiros, sua cultura preta e tradicional. Vemos muitos terreiros se colocando como “Umbanda Branca”, nos quais a oferenda para Orixá não pode ter

o corte de um animal para alimentar a casa. Existem terreiros que fogem dessa linha e resgatam tradições do culto afro-brasileiro, mas o caminho da Umbanda é plural no quesito cultura e religiões, sendo afetada por diversas delas.

1.4.6 Quimbanda (kimbanda)

A palavra Quimbanda é brasileira e tem sua origem da palavra originária do Quimbundo “Kimbanda”, seu significado é ligado a sacerdote, médico, curandeiro. O culto Quimbanda é também um culto brasileiro, que diferente da maioria dos outros cultos afro-brasileiros, não se cultua Orixás, Voduns ou Nkisi. Seus rituais são diretamente ligados a entidades espirituais, tendo como principais Exu e Pombogira, mas estando presentes no ritual também pretos velhos quimbandeiros, caboclos quimbandeiros, entre outras. Seus trabalhos são feitos a partir dessas entidades, tendo, em uma casa de Quimbanda, uma entidade Exu denominada como chefe.

Apesar de Exu ser um Orixá, há presente nas macumbas brasileiras a entidade Exu, que não necessariamente está ligada ao Orixá, mas ao espírito que, por denominação histórica nossa, carregasse o mesmo nome da divindade.

Essa religião tem suas dificuldades a serem tratadas, por encontrar-se diversas literaturas com diferentes afirmações a seu respeito e por ter no Brasil diferentes vertentes de Quimbandas. O ponto principal, porém, que toda casa de Quimbanda possui é o culto ao Exu, sendo o principal centro da religião.

1.4.7 Batuque Gaúcho

Esse culto de nação tem suas origens vindas do continente africano e, assim como praticamente todos os outros cultos afro-brasileiros, há o cruzamento entre nações africanas e esse sincretismo. O Batuque Gaúcho nasce no Rio Grande do Sul, com os negros que estavam ali naquela região, e atualmente pode ter algumas diferenças de um terreiro para o outro devido aos sincretismos das próprias religiões da África. Não se sabe ao certo a data do primeiro terreiro de Batuque Gaúcho.

A religião nesse trabalho segue uma linha parecida com o Candomblé, tendo em seu culto as divindades Orixás, Voduns ou Nkisi. As entidades espirituais aqui pintadas não pertencem a essa cultura, mas com a grande mistura dos rituais afro-brasileiros, algumas casas

de Batuque Gaúcho tocam separado para as entidades aqui citadas no Capítulo 3 - Entidades espirituais de pé no chão.

Seus ritos seguem com a tradição de servir os Orixás, cantar para eles, dançar com eles e se comunicar com eles, trazendo uma ancestralidade da terra e do espírito. O que vejo como algo interessante, é a similaridade do Batuque Gaúcho com o Candomblé da Bahia, apesar de serem ritualísticas diferentes, vê-se em dois extremos opostos do país, tradições e misturas similares com a mesma intenção, cultuar divindades de nações africanas com todo o respeito a quem já pisou nessas terras.

1.4.8 Terecô (tambor da mata)

O Terecô é um culto afro brasileiro, que junto com o Tambor de Mina, tem suas raízes africanas do povo Bantu e suas raízes brasileiras do Maranhão. O nome Terecô significa na linguagem Bantu celebrar ou comemorar com os tambores. O culto iniciou-se pela mistura de Africanos que chegaram ao Maranhão e, no município de Codó, fugiram das fazendas que trabalhavam como escravos e fundaram um quilombo, conhecido como Quilombo Santo Antônio dos Pretos. Nessa comunidade, dentro das matas, criou-se o Terecô e, de boca em boca, aquele ritual foi se consolidando.

Antigos zeladores da religião contam que nas matas onde se girava o Terecô, só entrava quem os espíritos encantados deixavam, era algo fechado e, como religião afro-brasileira ameríndia, elementos indígenas e católicos foram incorporados juntamente com os elementos de nação. Atualmente, a religião tem uma forte influência católica em suas datas e sincretismos, tendo imagens de Santos, Orixás, Voduns, Encantados, Caboclos e Boiadeiros nas casas onde o tambor do culto canta.

Légua é ao mesmo tempo a expressão do medo e da coragem. Dessa forma, talvez, por Legbá não ter encontrado um culto específico dentro da Casa das Minas, o mesmo teria fugido e se transformado na figura de Légua e feito da própria Mata sua moradia.

Desta forma, as semelhanças entre Légua e Legbá só tendem a crescer. Por meio de aparições tanto nos terreiros de Terecô, quanto nos terreiros de Tambor de Mina (exceção da Casa das Minas), estas duas entidades, que por vezes aparecem apenas em uma parcela da multiplicidade das narrativas encontradas nos terreiros, têm a capacidade de narrar aquilo que querem narrar, e não aquilo que se é pedido.

O conhecimento da Mata nos revela outra característica importante das relações entre o tambor de Mina e o Terecô: tanto o Caboclo Légua Boji Bua,

e o Vodum Legbá, aparentemente esquecido, são forças responsáveis pela aproximação entre estas duas religiões, na qual também aproximam ancestralidades quase que equidistantes, a indígena e a africana. Isto nos revela um conceito ainda em construção que se trata de um cosmo encantaria pensada a partir da experiência dentro dos rituais do Terecô e do Tambor de Mina, em que seus iniciados costumam falar de “Encruzamento”, entrecruzando saberes africanos e saberes desta terra que já estava habitada. (SARAIVA, 2017, p.17)

No Terecô, diferente de algumas religiões afro-brasileiras, não se trabalha com Exu divindade, Exu entidade e nem *Legbá* – divindade dos cultos de nações Voduns - o que mais se aproxima no culto é o *Légua Boji Buá* que é considerado o patrono do Terecô, tendo suas características designadas como brincalhão e bagunceiro.

A religião é uma variante do Tambor de Mina, quando surgiu cultuava apenas os Voduns, mesmas divindades cultuadas pelo Tambor de Mina. Atualmente, as duas religiões fazem um sincretismo muito forte entre os Voduns e Orixás, como já citado, e também há um sincretismo imagético entre essas divindades e os santos da igreja Católica. Uma santa de muita importância na religião é a Santa Barbara, tendo seu sincretismo dentro das casas com *Oyá*.

Todas religiões nesse capítulo mencionadas são de grande importância para esse trabalho, pois elas são a base para essa pesquisa, para o conceito de macumba no Brasil de modo popular e onde as entidades espirituais – das quais foram produzidas onze pinturas digitais presentes no Capítulo 3 “Entidades Espirituais de Pé no Chão” – se encontram nos diversos rituais sincretizados pelo país.

2. ARTISTAS QUE FLORESCEM NA MACUMBA

Neste capítulo abordo cinco artistas visuais, cujas obras estão ligadas às religiões afro-brasileiras, são eles: Pierre Verger, Carybé, Mestre Didi, Rubem Valentim e Djanira da Motta. Ressalvo aqui a importância de todos os outros artistas que caminham sobre esse tema e não estão presentes na pesquisa, alguns como: José Adário dos Santos, Caetano Dias, Maria Auxiliadora, Antônio Obá, Emanuel Araújo entre muitos outros que, assim como a macumba, utilizam de poéticas como simbolismo, como deixado por Pedro Ivo:

Nós somos, desta feita, o *curimbeiro* da *escripintura* sagrada de uma Umbanda poética. Se macumba é “a terra dos poetas dos feitiços” (SIMAS &

RUFINO, 2018, p.5) *curimbeiro* é o poeta dessa terra, desse lugar, que cria e recria corpos com a palavra cantada. Ainda importa destacar que o nome curimba procede, provavelmente, do *quimbundo kuimba*, correspondente ao *Umbundo okuimba*, cantar. (LOPES, 2003, p.88). Assim, a Macumba Pictórica é um espaço poético onde a primazia dos símbolos umbandísticos dançam ao som do canto, da oração afro: o espaço onde a palavra é a metáfora do corpo negro inventado que canta saberes. (Cipriano, 2020, p.149)

A abordagem a esses artistas se dá com uma breve biografia fazendo a conexão entre suas vidas, a macumba e a arte, logo após faço uma breve análise de suas obras e o tema abordado por elas. Crio caminhos e por eles transito entre a importância desses artistas para essa pesquisa, para a cultura e história brasileira e para as próprias religiões. Entre estas análises, há dois artistas internacionais que se mudaram para o Brasil e outros três nacionais, com obras da década de 1950 até a década de 1990.

2.1 Pierre Verger

Quando se estabelece uma relação entre Arte e cultos afros no Brasil, creio que o artista que mais obteve sucesso foi o fotógrafo Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996). Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês, Pierre Verger passou grandes anos de sua vida no Brasil, mais precisamente em Salvador, na Bahia. Pierre construiu uma obra escrita e imagética sobre as culturas afro-baianas com o olhar voltado ao Candomblé, religião que se tornou seu principal interesse.

Nasceu em Paris, capital francesa, aos 32 anos aprendeu a fotografar e por 14 anos consecutivos viveu ao redor do mundo fotografando para grandes empresas e revistas. Em 1946, Pierre Verger foi parar na Bahia, lugar ao qual se afetuou e conheceu o Candomblé. Verger acreditou que aquela religião era a fonte de vitalidade do povo Baiano e se tornou um estudioso do culto aos Orixás. Em 1948, devido aos seus estudos aos cultos afro-brasileiros, ele conseguiu uma bolsa para estudar rituais africanos em suas origens, e então partiu em uma viagem para o continente África. (Fundação Pierre Verger, 2022)

Na região de Benin, Verger foi iniciado para o culto aos Orixás se tornando Babalorixá¹⁰, e de volta ao Brasil, criou mais uma ponte entre Bahia e África, trazendo

¹⁰ No Brasil é o sacerdote principal, chefe espiritual e administrador de um candomblé, de um xangô, omolokô ou de alguns centros de umbanda, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto; é o mediador por excelência entre os homens e os orixás; alufá, pai de santo, pai de terreiro.

mensagens do Rei da região em que se encontrava, em Benin para a Sacerdote do terreiro de candomblé ao qual fazia parte. As viagens de ida e volta de Verger para África e Brasil foram contrastantes, ficou conhecido assim como “um mensageiro entre dois mundos”. Pierre Verger não tinha a intenção de publicar os resultados vividos em suas viagens entre Brasil e África, mas o financiador de suas viagens, o Instituto Francês de África Negra, o solicitou uma pesquisa sobre tais estudos.

Verger fez um trabalho com fotografias em que compara os rituais afro-brasileiros e africanos, mostrando a forte conexão entre Bahia e o continente africano, na religião, mas também na alimentação e nos rituais. Após sua primeira pesquisa, Pierre Verger escreve um livro intitulado “Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos dos séculos XVII a XIX”, obra completa na qual faz um estudo histórico do comércio de pessoas entre Benin e a Bahia dos séculos XVII a XIX. (Pierre Fatumbi Verger - Um mensageiro entre dois mundos, documentário, 1998).

Figura 14 Xangô – Ifanhin (Benin), Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1950



Fonte:<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20341/xango-ifanhin-benin>>. Acesso em: 14 mar. 2022

Na imagem acima, cópia da foto de Pierre Verger, temos a captura fotográfica de um homem em um ritual para o Òrìsà¹¹ Xangô em Benin – África, Orixá cujo o próprio Verger foi iniciado como filho de santo. Sua vestimenta se torna específica e diferente quando comparada com as outras pessoas da foto, mostrando que a mesma faz parte do ritual. A obra se destaca por ter uma grande movimentação e a “saia” chama atenção com o seu movimento, fazendo parte da dança junto com o corpo em destaque. Mesmo que a imagem seja em preto e branco, podemos ver que há uma possível presença de cores atribuídas a vestimenta.

A ligação dessa foto com o Brasil é algo muito grande, analisando a quantidade de negros que vieram para terras brasileiras, é de muita beleza a incorporação das tradições na nossa cultura, mesmo que de forma tão resistente.

¹¹ Orixá na linguagem lorubá.

Figura 15 Pai Balbino de Xangô, Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1972 – 1973.



Fonte:< salvadordabahia.com/roteirospierre-verger-pela-cidade >. Acesso em: 14 mar. 2022

Nessa imagem, temos o Babalorixá Pai Balbino de Xangô em um ritual em Salvador, Bahia, em um transe com a presença de Xangô. Temos também uma imagem com bastante movimento, reparamos isso em suas vestimentas. Comparando as duas imagens aqui postas, temos uma grande similaridade de rito, ligado a dança e ao modo como as fotografias foram feitas e ao mesmo tempo suas divergências, como as roupas. Traduz, portanto, a representação de uma cultura Brasileira tão forte e tão antiga vinda de outro continente diretamente para a nossa terra. Essa comparação é colocada pelo próprio VERGER (1992).

[...] os ritmos batidos para Xangô são os mesmos. São ritmos vivos e guerreiros, chamados tonibobé e alujá, e são acompanhados pelo ruído dos

“xerés”, agitados em uníssono. “No decurso de suas danças, Xangô brande orgulhosamente seu “oxé”, e assim que a cadência se acelera ele faz o gesto de quem vai pegar um “laba” imaginário, as pedras de raio, e lançá-las sobre a terra. O simbolismo de sua dança deixa, a seguir, aparecer seu lado licencioso e atrevido. (...) Na Bahia, diz-se que existem doze Xangôs: Dada, Oba Afonjá, Obalubé, Ogodô, Oba Kossô, Jakutá, Aganju, Baru, Oranian, Airá Intilé, Airá Igbonam, e Aira Adjaosi. (...) Os Airas seriam Xangôs muito velhos, sempre vestidos de branco e usando contas azuis (segi) em lugar de corais vermelhos, como os outros Xangôs. Ao que parece, teriam vindo da região de Savê. Xangô foi sincretizado com São Jerônimo no Brasil (...) (VERGER, 1992, p.140)

É importante salientar que tanto nessa fotografia, quanto na “Figura 16 Xangô - Ifanhin (Benin), 1950” a presença de movimento é de grande importância para o entendimento contextual dela mesma, pois Orixá é movimento e mudança, é energia da natureza e, tanto na África como no Brasil, tais divindades apresentam suas energias nos terreiros em forma de movimento de corpos, da dança, parte de grande importância nos candomblés. Essas capturas através de uma lente refletem a presença de uma divindade em meio a humanos, a energia que transforma o mundo em meio a homens de pé no chão.

Figura 16 Festa do Bonfim, Pierre Verger, reprodução fotografia, dimensão não reconhecida, 1959.



Fonte:< revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/04/5-fotos-que-retratam-o-trabalho-antropologico-do-fotografo-pierre-verger.html >. Acesso em: 14 mar. 2022

Vemos nessa fotografia a presença de várias mulheres, todas elas negras e vestindo branco, com guias no pescoço e adereços diversos. A mulher central da foto, parece ser a mais velha, as outras a sua volta estão carregando grandes vasos de flores em suas cabeças ou ombros e, pela luz que vemos na imagem, percebe-se um sol forte, transparecendo a sensação de calor.

Percebemos pelo título da obra “Festa do Bonfim” que essas mulheres, com suas guias de Orixás no pescoço estão participando de uma festa religiosa de cunho católico, na qual é

feita uma devoção ao Senhor do Bonfim, uma representação de Jesus Cristo em terras brasileiras. Atinge-se por meio dessa obra a pluralização de tradições e culturas juntas no Brasil e a importância de cada uma na história dos brasileiros.

As Obras de Pierre Verger interagem muito com o meu trabalho, principalmente no conceito histórico. Verger teve uma grande participação no estudo histórico sobre a escravidão no Brasil e sobre a cultura afro-brasileira encontrada na Bahia, suas fotografias fizeram uma ponte entre Brasil e África. O documentário sobre Pierre, “Um Mensageiro Entre Dois Mundos”, foi o contato inicial que tive entre a pesquisa, arte e macumba, auxiliando no nascimento desse meu trabalho. Seu impacto visual nas pinturas que venho a analisar no próximo capítulo, talvez, não seja estético, mas conceitual na obra como um todo.

1.2 Carybé

Em conformidade com MATILDE MATOS (1911-1997), Hector Julio Paride Bernabó conhecido artisticamente pelo nome Carybé, nasceu no dia 9 de fevereiro de 191, na Argentina, em um subúrbio de Buenos Aires chamado Lanus. No ano 1920, se mudou com a sua família para a cidade do Rio de Janeiro no bairro Bonsucesso e aos 19 anos retornou para a Argentina. Aprendeu a desenhar em casa com seus irmãos mais velhos que já estavam ligados ao desenho, à pintura e à escultura. Aos 21 anos, Carybé inicia seus próprios desenhos, sendo muito influenciado pelas obras de Grosz, e devagar, começa a desenvolver a sua linguagem artística. Em 1938, Hector Julio Paride Bernabó conhece a Bahia pela primeira vez e, em 1950, ele retorna para ficar, começando assim seu movimento artístico pelo Brasil, como colocado por MATILDE MATOS (2003).

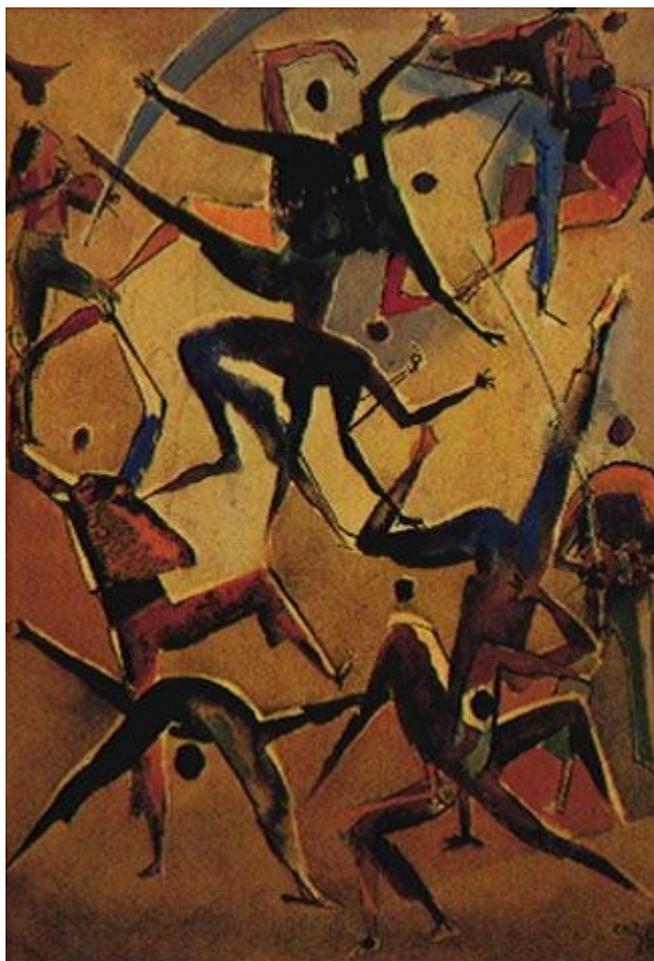
Em 1951 Odorico Tavares publicava reportagem na revista O Cruzeiro, com fotos de Pierre Verger, intitulada “Revolução na Bahia – O Movimento que Renovou as Artes Plásticas Brasileiras”, e o crítico de arte Geraldo Ferraz, no Correio da Manhã, falava do grande movimento artístico baiano, liderado por Mário Cravo, com Carybé, Jenner Augusto, Genaro, Carlos Bastos, Poty, Rubem Valentim, Maria Célia Amado, destacando os grandes murais que começavam a enfeitar os novos prédios, e a arquitetura e murais do Hotel da Bahia — fulcro do histórico movimento que introduziu o modernismo na Bahia no começo dos anos 50, quando os artistas da famosa Geração 45 ali se reuniam.

(MATOS, 2003, p.391)

Carybé, com um homem Argentino, se torna um artista importante para a cultura brasileira e para o modernismo. Centrado por MARCELO MENDES CHAVES (2012) em sua tese de doutorado, a partir da década de 1950 Carybé se dedicou à temática afro-brasileira em

suas obras artísticas, firmou-se presidencialmente em Salvador, tornou-se Ogã¹² do Ilê¹³ Axé Opô Afonjá e aprofundou-se nas pesquisas etnológicas sobre o Candomblé. Sua estética artística sofreu uma grande transformação, sobretudo sobre os valores da cultura africana com a sua miscigenação na Bahia, fazendo assim com que seu estilo fosse reestruturado.

Figura 17 Capoeira, Carybé, fotografia da pintura, técnica não reconhecida, 40x55cm, 1981.



Fonte:< <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4425/capoeira>>. Acesso em: 14 mar. 2022

Nessa obra, o artista procura retratar em uma pintura a diversidade de movimentos da luta capoeira – expressão cultural e luta afro-brasileira que além de ser uma luta, pode vim a ser arte, música e cultura popular. Observa-se onze fugiras humanas na imagem, todas em movimentos que lembram uma dança, havendo um contato corporal entre as figuras, há também

¹² Cargo ligado as religiões afro-brasileiras.

¹³ Casa de Candomblé

a presença de duas pessoas tocando berimbau, localizadas à margem da obra, trazendo um contexto de musicalidade para a pintura. Não foi identificado o material e técnica usada para tal obra.

Resolvi trazer essa obra para dentro do trabalho, apesar de não estar ligada diretamente as religiões afro-brasileiras, mas tendo a capoeira ligada diretamente à cultura afro-brasileira, suas musicalidades e seus conceitos tradicionais acabam fazendo parte dos cultos afro-brasileiros também.

Figura 18 Orixá, Carybé, fotografia da pintura, óleo sobre tela, 93x74cm, data não conhecida.



Fonte: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PPeAcU/>>. Acesso em: 14 mar. 2022

Na obra Orixá, temos uma concentração de várias mulheres com suas roupas de baianas, todas coloridas e estampadas, como em todas as obras de Carybé aqui analisadas, a proposta de movimentação na pintura toma partido da tela, trazendo para o quadro junto com as cores uma harmonia e a sensação de felicidade. As pinceladas, em alguns pontos, são bem marcadas, em outros, há uma certa suavidade, não escondendo que a obra foi feita a partir de pincel e tinta, a luz da paisagem vai diminuindo ao fundo da obra tendo como foco principal a mulher que se apresenta no meio da tela em primeiro plano.

No centro da tela, em primeiro plano, uma mulher se destaca das outras, essa em questão usa um adereço diferente na cabeça, sendo ele branco com dourado, usa um lenço no pescoço e segura um espelho na mão esquerda, refletindo essa cor dourada. Esses adereços e a cor a eles associada remetem a Oxum, Orixá feminina que no Brasil é representada como a rainha da água

doce, dona dos rios e das cachoeiras, considerada a senhora da beleza, da fertilidade e do dinheiro.

Há um rio que tem o seu nome e deságua na Lagoa de Olobá próximo ao Golfo de Guiné, depois do território de Ijexá. Os africanos iorubás fizeram de suas lindas mulheres os mais belos rios da África: Oiá na Nigéria e o Rio Oxum, em Oxogbo, a morada mais bela de Iyabá¹⁴.
(GONÇALVES, 2009, p.4)

Há uma grande popularidade atribuída a Oxum, uma Orixá cheia de doçura, encanto, feminilidade, porem também se revela como guerreira e lutadora. As religiões de matriz africana apresentam divindades com personalidades próprias e essenciais para seu contexto individual de luta e conquistas (GONÇALVES, 2009).

¹⁴ Cada um dos orixás femininos dos cultos afro-brasileiros.

Figura 19 Candomblé, Carybé, fotografia da pintura, óleo sobre hardboard, 130x75cm, 1968.



Fonte:< <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8784/candomble>>. Acesso em: 14 mar. 2022

A pintura Candomblé de Carybé foi feita em óleo sobre hardboard, uma placa de fibra. Tem em sua composição cores mais frias com pouca presença de cores quentes e baixa saturação. Uma composição bem cheia, onde têm-se a presença de figuras humanas espalhadas por toda a tela, algumas em pé e outras deitadas, todas negras vestidas de roupas de baiana. No centro da tela, temos a presença de uma pessoa que pelas vestes e corpo, nos lembra uma mulher, e devido a cor do vestido faz uma associação a Oxum. No fundo da tela, ao lado direito, tem-se uma figura humana de cor preta com cores azul, branco e verde, e em sua mão, um pequeno arco com uma flexa, que faz referência ao Orixá Oxossi ou Logun Edé. A presença de luz e sombra são marcantes e bem definidos na obra.

Paralelamente às obras, levando a cultura afro-brasileira para um contexto de aceitação nacional, (CARMO, 2017) afirma a dificuldade da aceitação do candomblé como um tesouro nacional, principalmente pelos negros que relutam em frequentar terreiros de macumba, e junto a essa não aceitação, temos como exemplo Carybé, homem branco e Argentino e Pierre Verger, francês, fazendo parte de toda essa cultura e estabelecendo seus lugares perante a arte ligada a religiões afro-brasileiras.

Os negros brasileiros ainda têm dificuldade em aceitar o candomblé como um valioso tesouro espiritual. Muitos relutam em frequentar um terreiro, porque acham que se forem vistos frequentando uma "macumba", poderão sofrer prejuízos em sua imagem pública.

Outros até aceitam consultar pais e mães de santo, mas apenas para se beneficiarem dos aspectos mágicos do culto, para aderir benefícios de ebós e despachos. Mas fazem isso sob o mais absoluto sigilo.

É claro que esses negros assim envergonhados de sua ancestralidade estão sendo coerentes com o massacre cultural que sofreram durante mais de 300 anos. Os negros foram sistematicamente humilhados pela elite branca brasileira, sua cultura e seu modo de vida foram desprezados, suas divindades foram associadas a demônio, e seus guias espirituais foram estigmatizados como "sem luz".

(CARMO, 2017, p.6)

O que pode-se interpretar da obra *Candomblé* de Carybé é a presença ritualística do próprio culto candomblé, onde temos a presença da dança, das roupas e a influência imagética da representação de alguns Orixás. O pintor nos apresenta, portanto, a interpretação artística de uma cultura brasileira tão rica e que sofre tanto preconceito.

Carybé se encontra nas minhas obras artísticas apresentadas no capítulo 3, interferindo de forma inspiratória sobre as questões imagéticas expressadas nas pinturas. Percebe-se que, tanto nas obras de Carybé quanto nas minhas, há uma busca pelo movimento, trazendo assim o conceito da energia transmitida pelas divindades e entidades para a pintura em si. Algo que me atrai muito nas obras do artista é a forma como se coloca a luz e a sombra, dando destaque a certas figuras, o que foi essencial para a criação das minhas obras.

2.3 Mestre Didi

Reproduzindo Edileuza Penha (2008), em seu artigo sobre a ancestralidade africana do artista, Deoscoredes Maximiliano dos Santos (1917–2013), conhecido artisticamente como Mestre Didi, é filho de Arsênio dos Santos, um grande alfaiate do Estado da Bahia, e Maria Bibiana do Espírito Santo, uma das Ialorixás¹⁵ no Ilê Axé Opô Afonjá na Bahia – o mesmo terreiro que Pierre Verger e Carybé faziam parte. Mestre Didi é considerado um dos escritores e artistas plásticos mais importantes da tradição Nagô¹⁶, cruzando caminhos com Pierre Verger e Carybé. Edileuza Penha escreve sobre uma dessas vivências:

¹⁵ No Brasil é a designação para uma sacerdotisa de um terreiro de candomblé ou de algumas outras casas de macumba.

¹⁶ Designação no Brasil para os povos que se comunicavam com o dialeto lorubá.

Por intermédio da Universidade Federal da Bahia e do seu Núcleo CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia), em 1967, Mestre Didi e sua mulher Juana Elbein dos Santos, junto com o fotógrafo Pierre Verger, receberam uma bolsa de estudos da UNESCO (Organismo das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), para fazer uma pesquisa comparada entre a arte sacra da África Ocidental no Brasil, na Nigéria e em Daomé, atual República do Benin. (PENHA, 2008, p.2)

Nessa viagem citada, seguindo a historicidade do texto, Deoscoredes dos Santos confirmou suas origens: sua família era descendente da tradicional família Asipa, - o que ouvira desde criança – originária de Oyo e Ketu, importantes cidades do império Ioruba. Ressalta-se que sua Tataravó foi uma das fundadoras da primeira casa de tradição nagô no Brasil, o Ilê Ase Aira Intile, depois Ilê Iya Nassô.

Encontra-se Mestre Didi como referência nas minhas obras artísticas apresentadas no capítulo 3, interferindo de uma forma pessoal e não imagética. Como o artista trabalha com esculturas voltadas para a cultura religiosa Nagô, entidades espirituais que dialogam entre esse presente trabalho não fazem parte de seu repertório, assim como a pintura de um modo geral também não. No entanto, como um dos principais artistas na cultura afro-brasileira, seus trabalhos escultóricos e pesquisas interferiram nos meus conceitos religiosos. Entende-se que, no Brasil, por mais que haja uma separação dos cultos dentro das casas de Macumba, há uma mistura entre culturas afros, por consequência, não se fala de entidades da macumba sem ao menos citar de alguma forma as divindades, sejam elas Orixás, Nkisis ou Voduns. As obras de Mestre Didi são muito próximas com o que temos de tradicionalidade brasileira ligada a cultura nagô e aos Orixás.

Figura 20 Ibiri – emblema de Nanã, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 50 x 11 x 9 cm, 1991, Acervo Museu Afro Brasil.



Fonte:< <https://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade-1807-a-1408/>>.

Acesso em: 14 mar. 2022

Segundo Fernanda Freitas e Araújo Simões (2013), na obra “Ibiri – Emblema de Nanã”, observamos que o objeto é feito com nervuras de palmeiras, unidas por tiras de couro ornamentados com sementes, contas e búzios. É um atributo da Orixá Nanã.

Orixá Nanã é associada aos nascimentos, agricultura, poços, lama e morte, também, considerada a orixá da criação, por isso suas associações com nascimentos. A lama e a morte representam os mistérios da origem da vida, uma vez que a lama seria a terra úmida, onde a vida surge, e é o local onde os mortos, como o próprio nome diz, são enterrados. Cada material, tem um significado: as nervuras de palmeiras representam os espíritos da terra e dos ancestrais, os búzios simbolizam os seres humanos...
(FREITAS E SIMÕES, 2013, p.117)

Esse é um elemento significativo dentro dos cultos a Orixás, tradicionalmente foi trazido para o Brasil junto com os africanos, e atualmente nas religiões que cultuam Orixás há vários simbolismos para a representação da força e energia de cada um.

Figura 21 Sasara ati ado meji– xaxara com duas cabaças, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 66 x 25 x 10 cm, 1991, Acervo Museu Afro Brasil



Fonte:< <https://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade-1807-a-1408/>>.

Acesso em: 14 mar. 2022

De acordo com Freitas e Simões (2013), a obra SASARA ATI ADO MEJI– XAXARA COM DUAS CABAÇAS é inspirada no atributo do orixá Obaluaiê, o Xaxará – um objeto ritualístico – quando consagrado dentro das religiões, deve conter dentro das cabeças (cabaças) ervas medicinais atribuídas ao orixá. Essa escultura é composta de nervuras de folhas de palmeira (símbolo coletivo dos ancestrais) atadas em feixes, adornada com fibra vegetal e coberta com decorações de búzios e contas. Possui duas cabaças, uma de cada lado, também adornadas com fibra vegetal e búzios.

Obaluaiê dentro dos cultos afro-brasileiros é o Orixá filho de Nanã e Ihe é encarregado o poder de curar, mas também de causar doenças. O simbolismo da obra reflete muito ao imaginário do Orixá imageticamente, sendo fortemente ligada a uma arte menos ocidental, na qual a representação de uma figura se faz menos perceptível.

Figura 22 Exu Amuniwa – Orixá Exu com sua cabeça, Mestre Didi, fotografia da escultura, técnica mista, 175 x 50 x 18 cm, 1972, Acervo Museu Afro Brasil.



Fonte:< <http://copec.eu/congresses/wcca2013/proc/works/44.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022

Fernanda Freitas e Araújo Simões alegam que na Obra Exu Amuniwa podemos notar a diferença entre as outras obras do artista com relação ao material e à estética, feita com argila vermelha e pintada de preto, um material importante nas sociedades Nagô para a representação de Exu. Em sua cabeça há uma forma pontiaguda, na mão esquerda segura uma cabaça e na direita um bastão, objeto representativo do falo. O simbolismo fálico relacionado a Exu, segundo Luz citado por (Freitas e Simões, 2013, p.178):

Tem relação a alguns aspectos e funções desse orixá: “o útero, a relação sexual, a interação com o sêmen com o óvulo, a placenta fecundada, a circulação sanguínea e de outras substâncias, a fala [...]”

Paralelamente, temos nas religiões afro-brasileiras Exu Orixá conhecido como o dono dos caminhos, senhor da fertilidade, mensageiro divino, o guardião da ordem e da desordem. Exu é quem faz o mundo funcionar. Deixo aqui um antigo ditado Iorubá, traduzido para o português, que explica muito sobre o Orixá de maneira poética: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Exu é a mudança do passado, presente e futuro.

Percebe-se nas esculturas de Mestre Didi que a presença de cores faz parte e é importante para as obras como um todo, assim como nas pinturas que apresentarei no Capítulo

3 - Entidades Espirituais de Pé no Chão, as cores são representatividades culturais das divindades e das entidades presentes nas macumbas.

2.4 Rubem Valentim

Rubem Valentim (1922 – 1991) nasceu na cidade de Salvador e como colocado por Cristiane Araújo Vieira (2019), em seu artigo “Origem e Deslocamentos: A Trajetória de Rubem Valentim”, foi o primeiro de seis filhos de uma família humilde. Sua mãe, uma mulher católica, passou esse gosto a ele e o ensinou a montar presépios. Seu pai o levava quando ainda garoto a importantes casas de Candomblé na Bahia, a religiosidade o atraía bastante. Valentim se interessava muito pelos Santos católicos, mas o Candomblé estava presente em sua vida, como citado por (Pedrosa e Oliva, 2018, p. 143) no texto de Cristiano Araújo Vieira (2019): “Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vêm do meu lado místico religioso”.

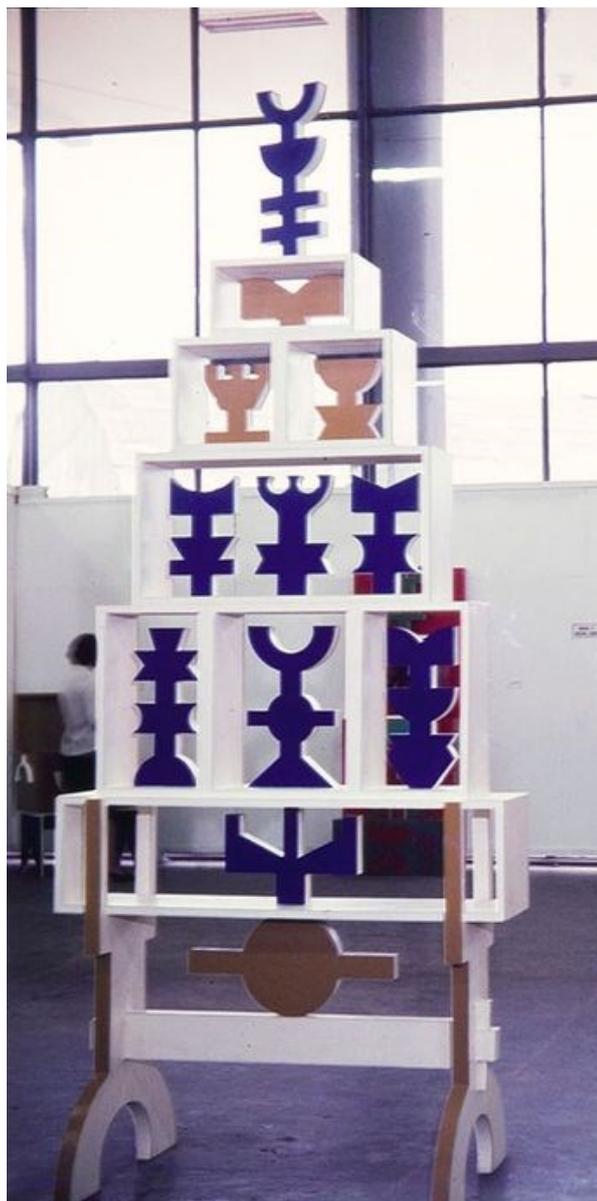
Valentim cursou odontologia pela Universidade Federal da Bahia, mas não seguiu sua carreira profissional nesse caminho, quando ainda jovem decidiu seguir carreira artística e teve seus estudos voltados à arte moderna. Os anos entre 1954 e 1957 foram os mais produtivos pictoricamente, quando fez suas primeiras exposições individuais: uma no Palácio Rio Branco e outra na Galeria Oxumarê. No período de 1958, Valentim já estava bem integrado ao ambiente artístico baiano e frequentava o terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá* junto com outros artistas e intelectuais que moravam na Bahia.

Retomando suas memórias da infância, Valentim prossegue na busca por uma religiosidade de matriz africana, fazendo a interseção entre vida e arte, pois a partir de 1955, aparecem nas primeiras pinturas abstratas do artista os símbolos referentes as ferramentas de orixás como: os ferros de Ossaim com o pássaro em cima, os ferros de Ogum, o paxorô de Oxalá, o sol de Omolú e a meia lua de Iemanjá.
(VIEIRA, 2019, p.7)

A partir desse momento de referências ao sagrado de matriz africana, reflete-se o vínculo de Valentim com a arte moderna brasileira na tentativa de conciliar a arte plástica com o conteúdo da cultura brasileira, fazendo com que suas obras caminhem no tempo histórico do país. A vinculação de Rubem Valentim com essa pesquisa, se dá pela perspectiva imposta em

suas obras e a sua busca por um reconhecimento cultural e religioso, integrado aos seus padrões estéticos.

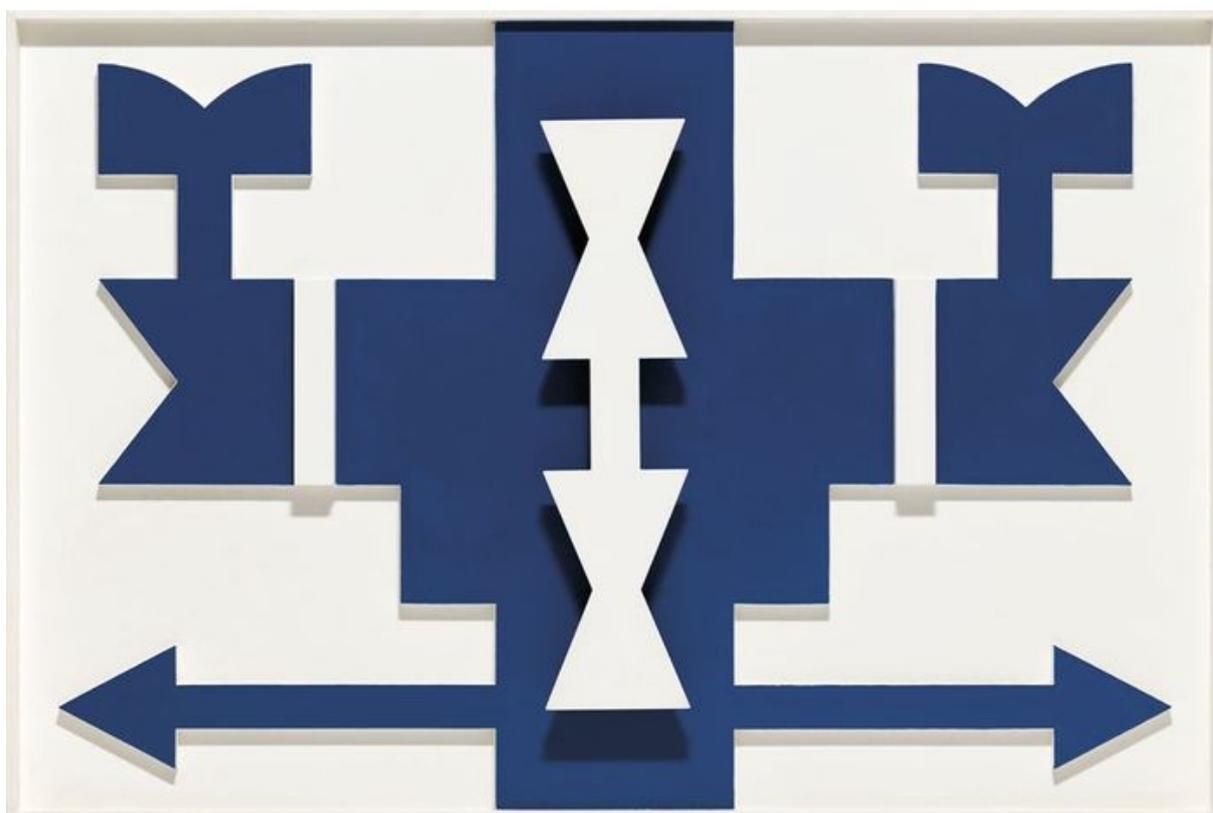
Figura 23 Objeto Emblemático 12, Rubem Valentim, fotografia da escultura, técnica mista, 280 x 120 x 61 cm, 1969.



Fonte: Bienal São Paulo 2013

No artigo de Leticia Paz e Marinilse Netto para a revista *Apotheke* em 2021, a obra Objeto Emblemático 12 é uma representação do *congá*¹⁷ do Ilé Asè Aféfé T'Oyá. O *congá* é utilizado para canalizar as energias do terreiro para que os rituais possam acontecer de maneira limpa. Em cada nível do altar vemos a representação de um Orixá de uma forma simétrica e diferente de uma representação tradicional vista nos terreiros.

Figura 24 Relevo Emblema N. 9, Rubem Valentim, fotografia da pintura, acrílica sobre madeira, 100 x 150 cm, 1977.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4927/relevo-emblema-9> >. Acesso em: 14 mar. 2022

Difícil analisar as obras de Rubens Valentim, pois particularmente não são obras que me agradam muito nas questões visuais, mas a similaridade pictórica dessas pinturas e esculturas com a arte computacional é grande, e pela forma como a cor é colocada e sua simetria, assemelha-se a imagens vetoriais¹⁸. Suas obras parecem carimbadas de maneira perfeita.

¹⁷ Palavra de origem Africana, no Brasil seu as para denominar o altar dos terreiros de religiões afro-brasileiras.

¹⁸ Imagens formuladas através do computador a partir de fórmulas matemáticas as quais fazem com que a imagem não possua pixel.

Figura 25 Mural no edifício da Secretaria de Fazenda do DF, Rubem Valentim, fotografia da escultura, escultura em mármore branco, dimensão não conhecida, 1972.



Fonte: < <https://arteforadomuseu.com.br/mural-no-edificio-da-secretaria-de-fazenda-do-df/>>. Acesso em: 14 mar. 2022

Em 1972, Rubem Valentim faz um mural em mármore, em Brasília, e segundo Herkenhoff (1996), citado no texto de Renata Homem (2014), as obras de Valentim não buscam uma representatividade nostálgica ou melancólica do passado africano, mas sim a reafirmação da herança africana no Brasil com reivindicações aos direitos religiosos e reconhecimento cultural.

Herkenhoff explica que a teogonia ¹⁹do artista se apresenta na forma escrita, simbólica, e não na representação figurativa dos orixás. Neste sentido, os orixás de Valentim eram diferentes dos orixás dos artistas cubanos Wifredo Lam e Cárdenas, que, envoltos numa atmosfera de magia, tiveram sua condição religiosa tratada como surrealismo pelo etnocentrismo europeu. (HOMEM, 2014, p.47)

Dentro desta ótica colocada por Renata Homem, a representação dos Orixás nas obras de Valentim é não figurativa, pois o artista utiliza de padrões e formas geométricas para a representatividade das divindades. Sendo diferente do trabalho pictórico que apresento no capítulo seguinte, em que personifico em pintura digital espíritos presentes nas macumbas, trazendo uma interpretação imagética o mais próximo do material e lúdico, deixando claro os traços de pinturas digitais.

¹⁹ Conjunto de deidades cujo culto fundamenta a organização de um povo pagão.

Rubem Valentim enquanto homem preto, teve sua vida genuinamente afro-brasileira e se mostra como exemplo do sincretismo brasileiro, com sua infância ligada a tradições católicas e em sua vida adulta, um frequentador do Candomblé. Foram situações a serem refletidas dentro de suas obras, de uma brincadeira de fazer presépios a mais tarde vim a recriar altares de ritualísticas afro-brasileiras.

2.5 Djanira da Motta

Djanira da Motta (1914 – 1979), como descrito por Graziela Naclério (2017), é natural da cidade de Avaré, em São Paulo. Filha de Oscar Paiva, dentista itinerante descendente de indígenas, e Pia Job Paiva, então com 16 anos, proveniente de família imigrante austríaca. Depois de quatro anos juntos, seus pais se separaram, sua mãe voltou a morar com os pais e Oscar deixou a filha pequena aos cuidados de amigos. Aos 10 anos, sua avó materna foi buscá-la e, em 1932, Djanira foi para a Capital Paulista com poucos recursos financeiros em busca de mudar sua vida. Em pouco tempo adoeceu e, no hospital, teve seu contato com os pincéis pela primeira vez, pintando uma representação de cristo.

Já curada, mudou-se para o Rio de Janeiro. Por recomendação médica, foi morar em Santa Teresa devido ao ar puro que o bairro localizado no alto do morro proporcionava. Por coincidência, o local era frequentado por artistas e intelectuais nacionais e estrangeiros refugiados da guerra. E assim, ela passou a conviver como escritor Carlos Scliar, o crítico de arte Rubem Navarra, além dos pintores Aldemir Martins e o húngaro Arpád Szenes e esposa, a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva³, dentre outros. Arpád e Maria Helena eram ligados aos núcleos de vanguarda em Paris e se fixaram no Brasil, permanecendo por um bom tempo. (FORTE, 2017, p.2).

Escolhi Djanira para compor essa pesquisa por ser uma mulher Católica a ponto de se converter em freira ao fim de sua vida, pintou passagens bíblicas, procissões, festas católicas e colecionava santos católicos. Mas, em 1957, ela produz a obra “Candomblé” e, em 1966, uma obra chama “Três Orixás” em homenagem há 3 divindades da matriz africana, sendo elas Oxalá, Oxum e Iansã. Em tempos onde os próprios cultos às divindades africanas eram proibidos, uma mulher brasileira, católica, criada na mistura que é o Brasil, se coloca em prol da cultura brasileira que sofre tentativas de ser apagada. Ao longo de sua carreira, Djanira produz outras obras ligadas aos cultos afros, sendo uma delas colocada, em 2019, no Palácio do Planalto e retirada logo após, em 2020, como uma forma de ataque às religiões de matriz africana.

Figura 26 Três Orixás, Djanira da Motta, fotografia da pintura, Óleo sobre tela, 130 x 195 cm, 1966.



Fonte: < <https://artsandculture.google.com/asset/tr%C3%AAs-orix%C3%A1s-djanira/tgE1E5ChXFmSsw?hl=pt-br> >. Acesso em: 14 mar. 2022

Na imagem acima, temos a construção dos três Orixás citados, estando posicionados: Oxalá no meio, Iansã a esquerda e Oxum a direita. Atrás da representação dos Orixás, há duas pessoas tocando atabaque, instrumento utilizado nos rituais de macumba, e formas geométricas que se contrapõem por trás das figuras centrais. As cores dos Orixás são vinculadas às cores utilizadas dentro dos terreiros e suas roupas também.

Figura 27 Candomblé, Djanira da Motta, fotografia da pintura, tempera sobre madeira, 242,80 x 250 cm, 1957.



Fonte: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66522/candomble> >. Acesso em: 14 mar. 2022

Djanira pinta em sua obra *Candomblé* o que seria um rito ligado aos Orixás, acredito que os Orixás representados pela pintora em sua tela são: Oxalá, Exu ou Ogum, Iansã, Xangô e Omolu. Esses tomam a frente na pintura, atrás temos pessoas tocando atabaques e ao fundo há a representação de uma cidade colorida e barcos. A pintura traz uma ideia de noite, como se o culto estivesse ocorrendo no meio da rua em conjunto com a cidade.

A artista faz com que suas pinturas sejam bem demarcadas em relação às cores, utilizando de pigmentos bem chapados. A perceptiva da imagem se faz, portanto, através dos pontos de referência, já que na obra não há o conceito de luz e sombra tão expostos. As misturas de cores nessa presente imagem são grandes, mas vemos que segue o mesmo conceito tradicional das cores dos Orixás, e suas representatividades.

3. ENTIDADES ESPIRITUAIS DE PÉ NO CHÃO

O capítulo 3 dessa pesquisa é direcionado à minha produção plástica, na qual foram produzidas onze pinturas digitais ligadas ao culto dos espíritos encontrados nos terreiros de macumba. As pinturas foram feitas a partir do programa *Photoshop* por meio de uma mesa de desenho digital.

Entidades espirituais são espíritos desencarnados que utilizam de rituais terrenos para fazer um trabalho espiritual. Essa é uma das definições para ilustrar o que são as entidades espirituais da macumba brasileira, mas que está muito além disso, pois a história brasileira está presente nessas entidades. Pegamos, como exemplo, os Caboclos – no significado da palavra, caboclo é o filho de indígena com o homem branco –, historicamente na macumba é a presença de uma parte da mata brasileira dentro do terreiro. Temos também os Baianos, entidades ligadas aos nativos da Bahia, estado onde se concentrou a cultura afro-brasileira, onde o candomblé tem sua força e por assim segue.

Os espíritos da macumba estão carregados de histórias, culturas e sabedoria, basta entender a forma como os rituais são feitos, desde a oração cristã, ao tambor que chama as divindades, é tudo do nosso Brasil, um grande aglomerado de diferentes informações, que se tornou único. Partiremos, então, para um contexto cultural e pictórico sobre as entidades espirituais da macumba brasileira.

3.1. O que são as entidades

No capítulo constante em SLS, Wirtz faz a importante advertência de que entidades espirituais podem infundir-se em objetos, corpos, lugares, eventos, falas e sonhos sem que suas presenças, necessariamente, corporifiquem-se ou tomem uma forma material. Com efeito, não é nada supérfluo perguntar se objetos, artefatos e ícones podem ser, simultaneamente, materiais e imateriais (cf. Espírito Santo e Tassi 2013: 13). Em contextos nos quais a iconografia de entidades espirituais é restrita, como ocorre no caso de encantados no Tambor de Mina do Maranhão, descrito por Cunha em SLS, a materialização de entidades se dá em canções, linguagens verbalizadas e sonhos. Ao mesmo tempo, o universo onírico, no qual existem redes sociais preexistentes, parece ser mais do que um espaço de experiência no qual encantados se materializam: poder-se-ia dizer, na esteira de Tim Ingold (2011), que tais seres habitam esse e outros espaços, precipitando efeitos no transitar de pajés entre o “mundo de cá” e o “mundo de lá”.

(MELLO, 2016, p.217).

Na citação acima, mostra-se um conceito de entidades espirituais ligadas a corpos, objetos, lugares, falas e sonhos, colocando que as mesmas devem tomar uma forma material. São seres que habitam um outro espaço, diferente do que nos encontramos, propagando efeitos ao transitar entre o corpo carnal do médium.

Esse contato com espíritos é presente em diversos rituais espalhados pelo mundo, algo que vem de civilizações antigas anteriores a Cristo. Inclusive, no berço do mundo, que é o continente africano, houve e ainda há diversos rituais que cultuam espíritos de ancestrais, entre outros. No Brasil, há múltiplas religiões com seus ritos ligados aos espíritos, os cultos nacionais, citados no capítulo 1 (1.3. Ritos) e outras como o espiritismo, vertentes do catolicismo, cultos ameríndios, cultos ligados a bruxaria europeia e até mesmo religiões evangélicas.

Na macumba brasileira, esses espíritos recebem nomes. Nas religiões mais puxadas para a matriz africana, se referem aos espíritos como Egúns, linguagem vinda dos povos Iorubás (Yorubás). Todo espírito de alguém que veio a falecer se torna Egún e, aqui no Brasil, eles vêm trabalhar dentro dos cultos afro-brasileiros, normalmente, denominados como Entidades Espirituais.

Dentro dos diversos rituais da macumba, as entidades espirituais recebem o mesmo nome, mantendo respectivamente cada linha de trabalho com uma nomenclatura. Então, entre essas entidades, temos: Exus, Bombogila (pombogira), Malandragem, Baianos e Baianas, Cangaceiros, Boiadeiros, Exu Mirim, Erê, Caboclos, Pretos Velhos, Pretas Velhas, Ciganos, Marinheiros. Essas entidades são comuns em diversos terreiros de religiões afro-brasileiras espalhados pelo Brasil, são espíritos desencanados que tem uma ligação com a terra ou com o próprio médium que os recebe para os rituais.

3.2. Abrindo os trabalhos

Na macumba, chama-se espíritos e energias maiores para os rituais, normalmente, esse chamado é feito por meio da música, com os atabaques e canções tradicionais dentro das religiões ligadas às próprias entidades, e com essas entidades e divindades dançamos, conversamos, rimos, choramos, pedimos e ouvimos. Desde divindades do panteão Africano como os Orixás, Voduns, Nkisis, Baculos, como os mestres da jurema e as entidades que vêm

à Terra para trabalhar de forma espiritual, todas são zeladas e respeitadas dentro dos terreiros brasileiros, uma cultura muito bonita de se ver e participar.

As entidades espirituais em específico, normalmente, são as que nós – seguidores dessas crenças – temos mais proximidade, por serem humanos desencarnados com uma grande proximidade com a nossa realidade. Trabalham nos terreiros e na vida terrena, cuidam da saúde dos frequentadores com o uso de ervas, limpezas energéticas, fazem suas mandingas e feitiços, aconselham, ajudam a lidar com vícios, a entender sobre caminhos e protegem os que fazem parte de sua família espiritual. Em sua maioria, são muito queridos pelos cultos brasileiros.

Como já foi sinalizado anteriormente que as pinturas elaboradas nessa pesquisa possuem como motivação poética representações desse universo de crenças aqui mencionados, foi trabalhado em cima das criações de pinturas representando os seres espirituais nas religiões brasileiras, espíritos que de alguma maneira tem uma ligação conosco, seres humanos, sendo eles já encarnados na terra em algum momento e, atualmente, nos ajudando de um plano diferente do que vemos no nosso planeta. A ideia de trazer imagens ligadas as religiões afro-brasileiras visa mostrar a cultura dos cultos e as suas misturas, que sempre sofreram no Brasil.

As pinturas aqui apresentadas foram feitas digitalmente pelo programa *Photoshop* de um *notebook* e um *tablet*, criadas a partir de imagens descritas pelos médiuns, por contextos característicos e históricos a que eles carregam. A ideia de usar uma técnica digital para a produção do trabalho veio junto com o momento em que estávamos inseridos – tendo em consideração que esse trabalho teve seu início em 2021 – as universidades estavam de portas fechadas para aulas devido a pandemia do COVID-19²⁰. Então, em busca de diversificar a forma como produzo pintura, fiz alguns experimentos e a pintura digital se encaixou.

Paralelamente, esse trabalho reflete a construção de uma ótica entre pintura digital e macumba, um conceito de histórias do passado em uma cultura mais brasileira impossível e arte visual, no qual caminho entre os ritualísticos da macumba e a visualidade estética geral de espíritos, de corpos já mortos, mas, ao mesmo tempo, vivos intimamente em uma cultura dentro dos terreiros brasileiros, nas ruas, nos sertões, nas cidades e onde mais for possível.

As produções artísticas que fiz na presente pesquisa e outras citadas no capítulo 1, caminham entre vivências e escolhas pessoais que se relacionam com o tema principal – as entidades espirituais. Tendo contato direto, ao longo dos últimos 12 anos da minha vida, com essas entidades citadas e pintadas neste capítulo, me sinto confortável em produzir um material

²⁰ Infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global.

que esteja ligado há essa cultura. Comecei a me relacionar com essa temática por volta dos meus 13 anos de idade, a aproximação entre minha pessoa e as religiões afro-brasileiras vem crescendo a cada dia, logo, a produção desse trabalho se tornou algo muito importante pessoalmente.

Na imagem abaixo (Figura 28), mostro desde já o conjunto das imagens produzidas nessa pesquisa e posteriormente, comentarei cada uma delas.

Figura 28 Compilado das imagens produzidas para presente pesquisa, Vitor Marquez, pintura digital, 21,29 x 11,28 cm, 2022.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

3.2.1 Exus

Figura 29 Exu, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Essa pintura em si carrega cores mais escuras, fazendo a representatividade da entidade, um homem sentado em seu trono, com ossos em volta, segurando seu cajado adornado por um crânio no topo, fazendo uma alusão ao Exu Caveira, entidade da qual eu gosto bastante. Vemos esse homem iluminado por uma luz amarela - buscando a luminosidade do fogo – em um ambiente bem escuro.

A entidade mais conhecida das macumbas brasileiras, tem seu nome similar à de um Orixá, mas não necessariamente estão ligados nos cultos. Confundidas erroneamente com “demônios” por crenças cristãs e com espíritos não evoluídos pelo espiritismo Kardecista, Exus catiços, Exus gangas e também conhecidos como Povos de rua, são entidades espirituais vistas de uma forma muito próxima ao terreno. Conhecidas por cuidar dos cemitérios e das encruzilhadas, fazem cobranças espirituais, trabalham com feitiços, ajudam os que pedem ajuda, e podem vim a derrubar quem não cumpre com seus acordos ou estiver com intuito de prejudicar o próximo ou a si mesmo.

Sua representatividade dentro das macumbas é grande, podemos colocar que Exu como espírito é a entidade que está sempre conosco em terra, é quem nos defende e quem nos cobra e não se caminha sem Exu, pois é ele quem abre as portas. Exu é muito amado, respeitado por alguns, temido ou ignorado por outros, não é tão simples entender Exu, mas é fácil entender o motivo de ser a entidade mais conhecida fora da macumba.

3.2.2 – Bombogila (pombogira)

Figura 30 Bombogila (pombogira), Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

A pintura se apresenta com uma mulher de poder, com roupas mais antigas sentada em um banco, as cores vermelha e preto são representações visuais dessa entidade, assim como do Exu. Carrega, na imagem, um tridente na mão esquerda e um cigarro na direita, fazendo conexões com os elementos usados no culto e nas representações dessas entidades. São representadas como amigas e companheiras nos rituais, principalmente das mulheres, e assim como na pintura, onde busco um conceito natural de beleza, as Pombogiras buscam isso para as mulheres que passam por ela.

As entidades conhecidas como Bombogiras – muita das vezes seu nome é pronunciado como Pombo Gira - tem sua nomenclatura vinda de uma divindade *N'kisi*, divindade masculina muito similar ao Orixá Exu, mas nas giras de macumba Bombogila vem como representação da mulher, carregando em si histórias e forças femininas. Tem seus trabalhos dentro de um terreiro similar aos trabalhos de Exu, mas se diferencia na energia, tendo em vista que carrega uma energia mais feminina, não no sentido feminino imposto pelo social, mas um feminino espiritual, tendo ali uma conexão maior com algumas mulheres ou homens.

De acordo com (BARROS E BAIRRÃO, 2015 p.133), ao se pensar em mulher na Umbanda, a entidade Pombogira surge em primeiro lugar. Aqui faço a minha mudança, ao se pensar em mulher na Macumba, a Pombogira é a que vem na frente. É a personificação da força, seja ela transexual ou cisgênero, faço esse adendo colocando a macumba como religiões no Brasil que são aceitos dentro de seus rituais pessoas que se identificam LGBTQIA+.

É necessário colocar que não se encontra nas casas de Macumba qualquer hierarquia ou subordinação entre homens e mulheres, seja espiritualmente ou nas relações humanas. O que se encontra são diferenças de cargos, principalmente nas casas mais afro, onde homens tem certos cargos dentro da religião e a mulher tem outros.

3.2.3 Malandro, Malandra

Figura 31 Malandro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Na pintura acima, vemos um homem negro, bem vestido, com um terno de linho branco, sapatos brancos, gravata vermelha, bengala vermelha e branca e um chapéu panamá. Percebe-se também o padrão no chão, fazendo uma interação com o “Calçadão” no Rio de Janeiro. Há uma certa movimentação na imagem e sua pose remete a uma dança, um gingado. Obra inspirada na malandragem carioca, nos boêmios e sambistas do Rio de Janeiro.

A falange dos Malandros e Malandras nas macumbas vem de uma tradição nordestina e começou no rito do Catimbó com “seu” Zé Pelintra. Como dito por (SIMAS, 2019, p.18), Zé Pelintra se refere a um homem nascido em Pernambuco na Vila do Cabo Santo Agostinho, nomeado de José de Aguiar, morou em Recife, na Rua da Amargura, próximo a zona boêmia da cidade. Se apaixonou perdidamente por uma mulher chamada Maria Luziara e, por não ser correspondido, Zé teria percorrido os sertões e as praias nordestinas para esquecer o infortúnio. Ainda hoje, os terreiros cantam o desamor e a sua sina: “Na rua da Amargura / aonde seu Zé Pelintra morava / ele chorava por uma mulher / chorava por uma mulher / que não lhe amava”.

Em meio a sua peregrinação, José de Aguiar se iniciou no culto da Jurema Sagrada, se tornando, portanto, um juremeiro. Há histórias de que ele não morreu e tornou-se um encantando, mas logo após deixar seu corpo humano, Zé de Aguiar incorporou no juremeiro José Gomes da Silva e disse que era Zé Pelintra, Príncipe da Jurema e Mestre do Chapéu de Couro.

Nos Catimbós nordestinos, Zé Pelintra se apresenta com bengala, cachimbo, roupas brancas e um lenço vermelho no pescoço. Ao chegar no Rio de Janeiro – RJ, pela ida dos Nordestinos ao Sudeste do Brasil na primeira metade do Sec. XX, seu Zé se transformou, e assim surge o Malandro Carioca. Continuando na literatura de (SIMAS, 2019, P.18), há contos que Zé Pelintra foi morar na Lapa, e em um dia de boemia acabou sendo morto em uma briga de faca no morro de Santa Tereza, assim, se apresentou nas macumbas cariocas como malandro Zé Pelintra, trocando suas vestes para o terno de linho branco, gravata vermelha e chapéu panamá. Seu Zé, como é chamado carinhosamente nos terreiros, se adaptou a uma realidade diferente, essa história é retratada também em um ponto muito cantado nos terreiros: “O Zé, quando vem de Alagoas / Toma cuidado com o balanço da canoa. / Ô Zé, faça tudo que quiser / Só não maltrate o amor dessa mulher.”

Nasce assim uma nova falange de Entidades nas Macumbas, os malandros e malandras, conhecidos por se adaptarem em várias ocasiões, por estarem tanto ao lado de Exus/Pombogiras quanto ao lado de Pretos velhos, logo outros espíritos começaram a vim trabalhar nessa mesma falange, como Maria Navalha, entre outros.

Abro aqui um parágrafo para fazer uma análise sobre a história do Zé Pelintra nas macumbas e João Francisco dos Santos - reconhecido como Madame Satã. A fim de compreender como esses elementos estão unidos, cito (ALÓS, 2008) em seu artigo para a Revista Gênero. Peres coloca que Madame Satã nasceu no ano de 1900, negro pernambucano, foi um dos incontáveis nordestinos a migrarem para o sudeste, especificamente, Rio de Janeiro. Na Lapa, João Francisco fez história e ali se reinventou perante as insubordinações de códigos raciais e sexuais da primeira metade do Século XX.

O malandro, preto, pobre e identificado sexualmente e afetivamente como LGBTQIA+, deu origem a um personagem pessoal que é reconhecido como um dos mais famosos personagens urbanos cariocas: Madame Satã. Tal personagem, se assim devo dizer, tem grande influência em narrativas que deslocam as convecções formais de binarismo. Vejo Madame Satã em uma legítima malandragem, pernambucano, vivendo na boemia do Rio de Janeiro de forma marginal, capoeirista e impondo valores humanos sobre vivências marginais, afetivas, racistas e transexuais. Sem dúvidas, uma das maiores representações da malandragem brasileira.

3.2.4 Baiano, Rendeira, Cangaceiro

Figura 32 Baiano, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Ao olharmos essa pintura, vemos um homem com vestes típicas de um cangaceiro, roupas e utensílios de couro, com uma espingarda nas mãos e um facão na cintura. Observa-se um detalhe em sua boca, um cigarro de palha – feito de fumo de corda – côcos aos seus pés e uma cachaça, elementos que fazem menção à entidade Baiano, cangaceiro ou rendeiras na macumba.

Faço um adendo neste parágrafo para aludir aos Cangaceiros e Rendeiras, eles trabalham nas linhas dos Baianos e Boiadeiros e são representatividades enormes do nosso Brasil, principalmente na região nordeste de um modo geral, por isso estão sendo representados juntos. Nos terreiros, assim como os Baianos, são espíritos que costumam trabalhar com os elementos de: fumo, cachaça, côco e alguns, até mesmo, com um facão sem corte.

A Bahia tem uma grande importância dentro dos cultos Afro-brasileiros, sendo o estado mãe do Candomblé e onde se tem, como colocado por (RIBEIRO, 2005, p.2), a estimativa geral de um milhão e trezentos mil de escravos africanos desembarcados na região, do século XVI até 1850. O estado mais negro do Brasil, carrega em si uma grande história, fazendo parte, mesmo que de forma indireta, de todas as Macumbas espalhadas pelo Brasil.

Nas macumbas, há o costume de cultuar entidades ligadas a figuras nacionais, comumente seguindo padrões, como pretos já escravizados, mulheres em épocas mais misóginas do que a atual e associadas à marginalização ou condições subalternas. Como colocado por André Ricardo:

A umbanda caracterizou-se por cultuar figuras nacionais associadas à natureza, à marginalidade, à condição subalterna em relação ao padrão branco ocidental. O nordestino é o “subalterno” da metrópole, o tipo social “inferior” e “atrasado”, e por isso objeto de ridicularização, mas também de admiração, pois igualmente representa aquele que resiste firmemente diante das adversidades. O baiano representa a força do fragilizado, o que sofreu e aprendeu na “escola da vida” e, portanto, pode ajudar. O reconhecido caráter de bravura e irreverência do nordestino migrante parece ser responsável pelo fato de os baianos terem se tornado uma entidade de grande frequência e importância nas giras paulistas nos últimos anos. (SOUZA, 2003, p.03)

A partir do discurso apresentado evidencia-se que o nome Baiano na macumba tomou o lugar não só das narrativas da Bahia, mas também da região nordeste próxima ao estado em um antigo Brasil, entrando nessa categoria as mulheres nordestinas e os Cangaceiros. Troquemos, nesse texto citado, a palavra umbanda por Macumba, e teremos um sentido mais amplo, já que os cultos às entidades brasileiras não se iniciaram na umbanda. Assim,

percebemos que processos culturais, migratórios e sociais afetam esses rituais. A forma como essa entidade se apresenta nos terreiros urbanos, está ligada ao processo migratório do nordestino para o sudeste, trazendo consigo sua cultura, ritos e ancestrais.

3.2.5 Boiadeiro

Figura 33 Boiadeiro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

A pintura se assemelha com a anterior no quesito de vestes e personalidade. Vemos um homem, montado em seu cavalo, com roupas campestres e um chapéu. Em uma das mãos o Boiadeiro carrega um berrante, levando-o até a boca, e com a outra mão domina a rédea presa ao cavalo. A luz expressa na pintura digital, traz a ideia de sol forte, como uma grande luminosidade de um campo aberto.

Em conformidade com (BARROS, 2013, p.9), os Boiadeiros tem sua representação nos trabalhadores de zonas rurais: vaqueiros, laçadores, peões de boiada, posseiros, capatazes, cangaceiros e violeiros. Tem proximidade com os Baianos, pois podem ter uma história similar, ambos são entidades que podem ter vivido nos sertões nordestinos, podendo também ser conhecido como “caboclos sertanejos” ou “caboclos de couro”.

Particularmente, tive apenas uma chance de vê-los em um trabalho de macumba no terreiro, um Boiadeiro que vim a incorporar e, junto dos Baianos, fizeram a casa ficar toda agitada e quente. Voltando para o lado espiritual, posso dizer que a diferença dessas entidades, tanto os Boiadeiros quanto os Baianos, Rendeiras e Cangaceiros, são grandes comparadas com outras entidades, sua presença é de muita alegria, simplicidade e calor, mas logo podem se tornar sérios e bravos.

3.2.6 Exu Mirim

Figura 34 Exu Mirim, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Vemos na pintura digital acima, uma criança preta sentada, olhando fixamente para frente com vestes e adereços vermelhos, brancos e pretos, cores ligadas diretamente a Exu. A criança está sozinha, em um ambiente de fundo escuro dando a noção de pouca luz. A sua frente há um copo de vidro, dando a entender, de acordo com a cultura dos rituais, que há cachaça nesse copo.

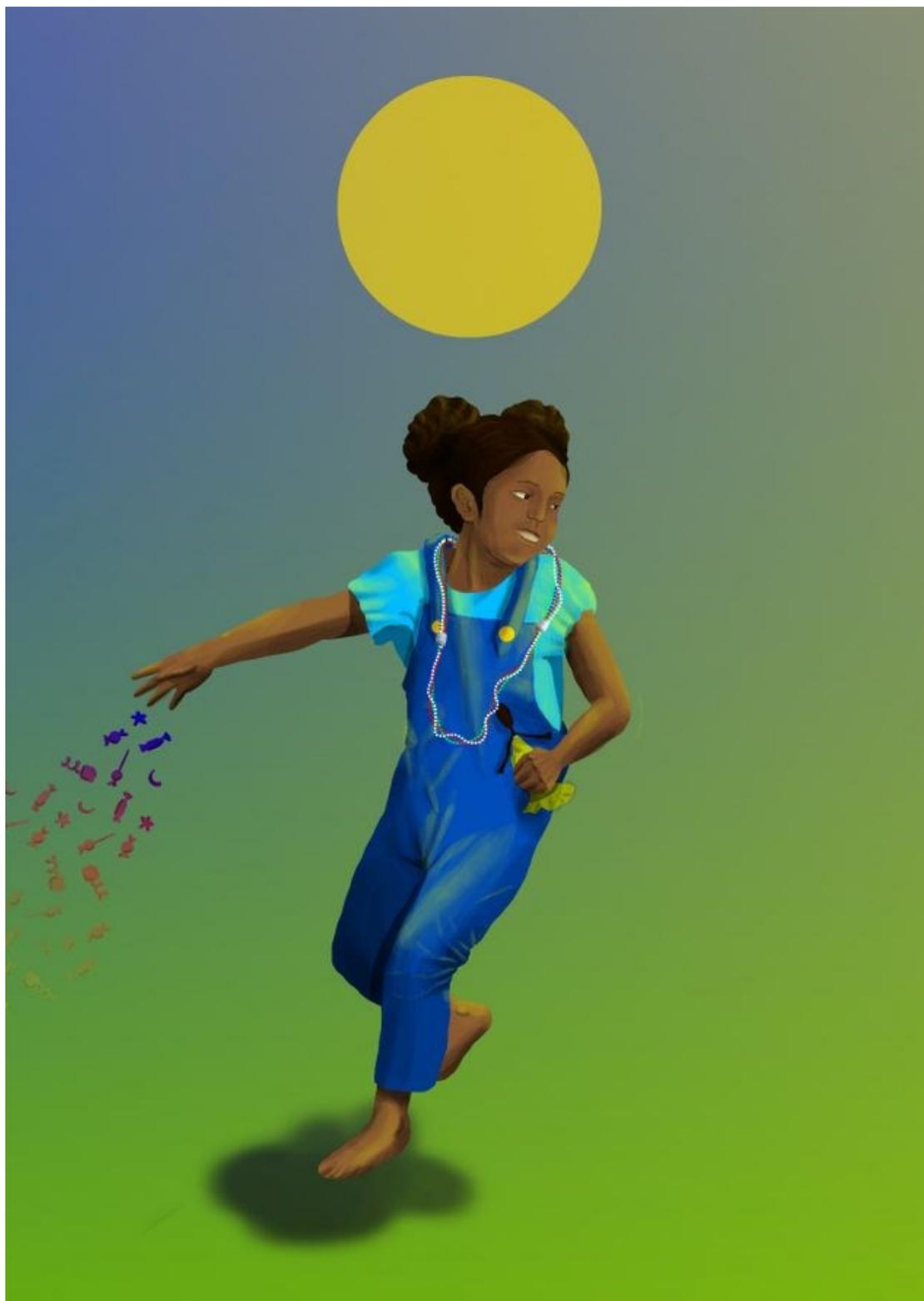
Os Exu mirins são considerados Exus “crianças”, conhecidos também como crianças de rua, são entidades espirituais também marginalizadas que representam em suas histórias crianças que sofreram abuso sexual, miséria, fome, agressão, contato com drogas e qualquer outro problema possível que uma criança abandonada possa sofrer nesse mundo, como colocado por (Barros, 2010, p. 182):

Interessante afirmar que a fala destas “entidades” tendem a caracterizar a representação que os exus-mirins trazem em relação aos meninos de rua da sociedade mais ampla: a sua “invisibilidade” associada ao universo da revolta. Esta “invisibilidade”, tal como na sociedade real, impede a identificação destas personagens como indivíduos: são simplesmente crianças, pobres, mais escuras do que a classe média, em andrajos e vista como “perigosas”. Mostram que estes “meninos” vão para a rua em busca de dinheiro, para suplementar a renda familiar ou para apenas obter dinheiro para seu consumo. Um outro elemento que fica evidente na fala destas duas “entidades” se refere à violência doméstica, o que nisto aumentaria a probabilidade de que crianças e adolescentes saiam de casa para ficar na rua e, o que é pior, para viver na rua.

A partir do discurso apresentado, evidencia-se que são espíritos que sofreram uma série de abusos quando crianças encarnadas, criaram dentro de si uma grande revolta e depois de desencarnados, alguns se encontram nos rituais de macumba. Nas giras onde são incorporados, costumam passar mais “medo” do que os próprios Exus, com algumas falas violentas em seus vocabulários. Apesar de serem “crianças”, trabalham com cachaça e cigarro, mas também gostam de refrigerante e chocolate. Em seu trabalho nos rituais, são bons em lidar com vícios em drogas, desfazer feitiços espirituais e proteger a pessoa que lhe pede proteção. Mas há também uma crença, dentro de muitos terreiros, de que Exu Mirim é um espírito que não foi encarnado em terra, por isso quando vem ao ritual, se caracteriza como criança.

3.2.7 Erê

Figura 35 Erê, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Busco ilustrar na pintura a representatividade de uma criança brasileira feliz, tendo em vista que a felicidade é uma característica dos Erês. A escolha das cores para essa obra em questão foi mais diversificada, colocando um ar de alegria e diversidade. Vemos na imagem acima, uma criança correndo com sua guia no pescoço, trazendo a macumba para dentro do conceito imagético. Há doces sendo jogados pela criança em sua mão direita e na mão esquerda segura uma boneca Abayomi – brinquedo que era feito por mulheres negras escravizadas para suas filhas em meio às viagens marítimas entre África e América do sul, são bonecas de tecido, sem nenhum tipo de costura.

Acima da Erê, temos a representação do sol – da luz – pois diferente de muitas entidades da macumba, os Erês têm mais afinidade com a luz do dia, tendo suas comemorações feitas nesse horário. Dentro dessa ótica, Monera Barroso Freitas destaca:

Destaco aqui uma distinção que me fora apontada por meus interlocutores que, ao me falarem sobre as ibejadas, faziam questão de diferenciá-las dos erês. Estes seriam as entidades infantis do candomblé e se distinguem dos orixás não só pelo comportamento de criança, mas pela fala; são os erês quem dão os recados, já que Orixás não falam. Há também a distinção entre um estado de transe e uma entidade: a beijada, como dito anteriormente, está entre outras divindades do panteão umbandista; já os erês não seriam orixás, mas um estado (de transe) intermediário – depois que o orixá deixa o corpo do iniciado e antes de que o filho de santo retome sua consciência, surge (ou desce) o erê. Como a energia do orixá é extremamente forte, seria muito impactante recebê-la e imediatamente depois voltar a si. O erê é, então, chamado para dissipar as energias com as quais os filhos de santo não saberiam – ou não teriam como lidar (SERRA, 1978).
(FREITAS, 2019, p.3)

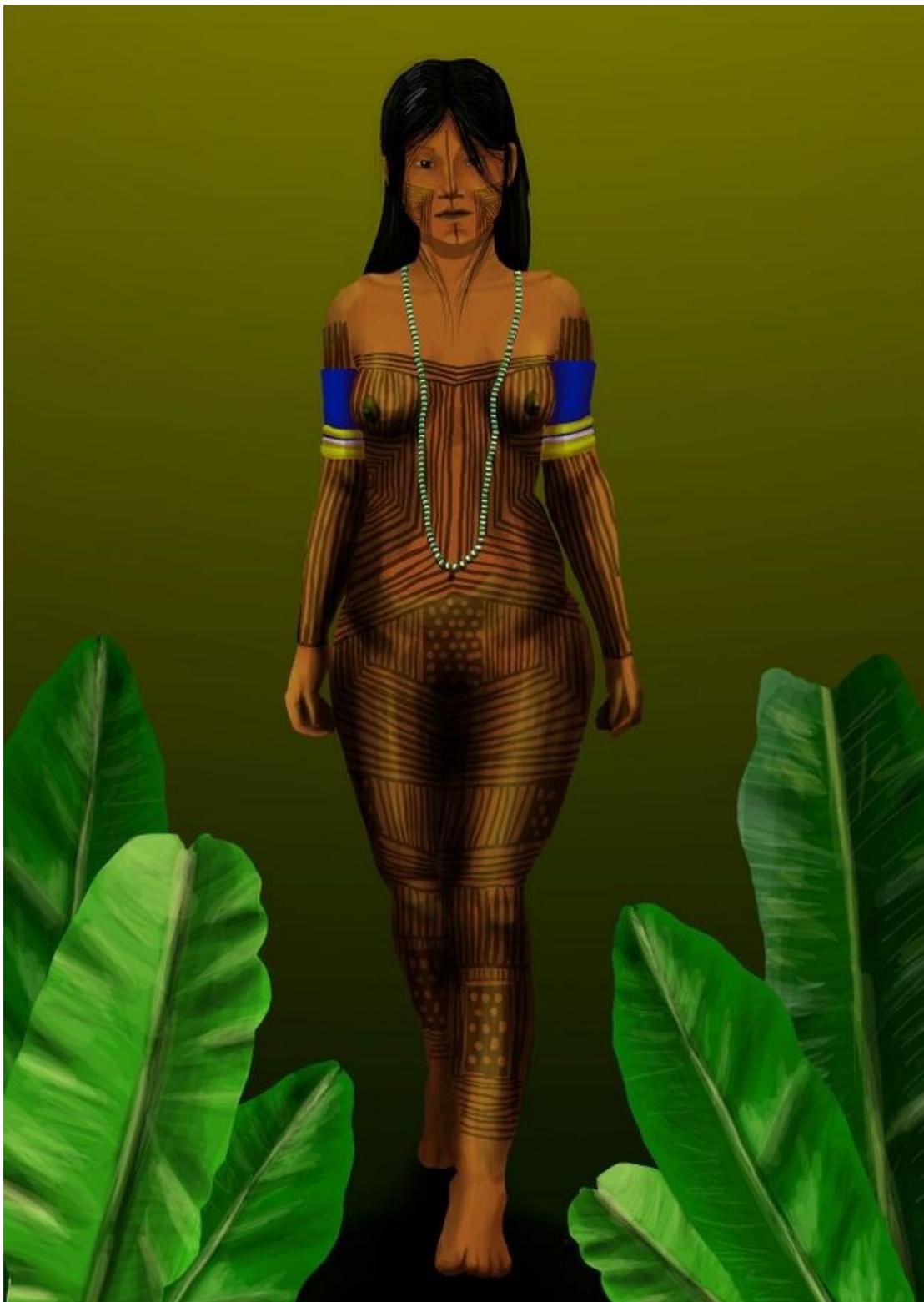
Pode-se afirmar que, em razão ao texto citado acima, os Erês são as entidades mais próximas aos Orixás e fazem uma ligação entre nós e as divindades. São espíritos de crianças e amplamente conhecidos no Brasil, sendo culturalmente ligados a São Cosme e Damião, sempre vemos nos terreiros festas para Erês nas datas dos Santos referidos. Nas macumbas, vemos os Erês como entidades e, temos os Ibejis, cultuados pela macumba como divindades. Segundo (RIBEIRO, 1957, p.131), existe um bem caracterizado culto aos gêmeos (chamados Ibeji e Hoho), seres da floresta e grandes conhecedores de magia, cultuados principalmente na Nigéria Ocidental e no Reino do Daomé²¹.

²¹ O Reino do Daomé, onde é hoje o Benim, foi um reino africano (localizado na área do atual país de Benim) que existiu entre 1600 e 1904

Nas macumbas brasileiras, vemos uma mistura entre Ibeji e Erê, as vezes sendo cultuados juntos por algumas casas ou em culto separado por outras, mas as comemorações são feitas de formas similares, com bastante doces e a chegada de espíritos de crianças no terreiro.

3.2.8 Caboclo, cabocla

Figura 36 Cabocla, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

A pintura acima foi feita com inspiração nas mulheres Indígenas Brasileiras Kayapós, por motivo estético de suas pinturas corporais tradicionais. Tento buscar, por meio da pintura, uma ancestralidade do Brasil de um modo geral, onde a mesma tem sido deixada de lado em várias questões políticas, sociais e ambientais. Vemos uma mulher Kayapó, com suas pinturas tradicionais, e uma guia no pescoço, essa guia remete a Oxóssi – Orixá das matas – fazendo essa ligação entre indígenas, macumba e Yoruba, o que vemos nos terreiros de macumba. Tem-se o fundo de cor terrosa, e folhas em primeiro plano, buscando incorporar a natureza à pintura.

Os Caboclos e Caboclas na macumba são conhecidos como povo da mata, entidades que tiveram conexões e foram ligados com a natureza. São uma das entidades chefes da macumba, vários terreiros carregam nomes de caboclos, por serem as entidades que normalmente comandam uma casa de macumba. São entidades sérias, as vezes bravas, que tem um trabalho espiritual a cumprir na terra.

Curam, aconselham, resolvem problemas espirituais e carnisais, se referem ao trabalho na religião como uma missão espiritual, assim como todas as outras entidade, e acompanham seus filhos – médium que trabalha com o Caboclo (MIRIAM C. M. RABELO, CLARA FLAKSMAN, 2020). Em algumas casas, temos uma mescla entre Caboclos e Boiadeiros, na qual a entidade trabalha nas duas linhas de forma similar, em conformidade com Landes:

Esse templo é protegido por Jesus e Oxalá e pertence ao Bom Jesus da Lapa. É uma casa dos espíritos caboclos, os antigos índios brasileiros, e não vem dos africanos iorubá ou do Congo. Os antigos índios da mata mandam os espíritos deles nos guiar, e alguns espíritos de índios mortos há centenas de anos. Salvamos primeiro os deuses iorubá nas nossas festas porque não podemos deixá-los de lado; mas depois salvamos os caboclos porque foram os primeiros donos da terra em que vivemos. Foram os donos e, portanto, agora são os nossos guias, vagando no ar e na terra. Eles nos protegem.
(LANDES, 2002, p. 232)

Essas entidades estão ligadas historicamente com o Brasil, carregam em seu nome Caboclo - filho de pais de etnias diferentes, sendo um indígena e outro branco, e que tem a pele acobreada e os cabelos negros e lisos – um fardo bastante pesado, de uma mistura entre brancos e índios, uma história que carrega muitos abusos sexuais e violência. Mas, na macumba, o sentido desses seres vai além dessa carga, como povos da mata, carregam em sua egrégora, ancestrais da terra brasileira.

3.2.9 Preto velho, preta velha

Figura 37 Preto Velho, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Observamos, na pintura acima, um homem velho, preto, com sua barba e cabelos brancos, sentado em um tronco de madeira. Suas roupas foram inspiradas nas vestes de negros escravos representados em antigas pinturas, tais como as de Jean Baptiste Debret. Em seu pescoço, há uma guia preta e branca, que são as cores ligadas a esta entidade nas macumbas, uma bengala de madeira escorada em seu corpo e um cachimbo na sua boca. Todas essas características são do imaginário preto velho. Vemos um olhar cansado do personagem na obra e seus pés descalços tocam o chão, há uma luz que vem de trás para frente em relação ao seu corpo, luz que remete ao sol do fim de tarde, em tom mais alaranjado e não tão claro.

Os pretos velhos, pretas velhas ou “nêga” velha como são conhecidos nos terreiros, são espíritos que, na história das macumbas, tem seu passado ligado à escravidão no Brasil. Antigos negros escravizados que se tornaram participantes das Macumbas. Quando incorporados, o médium tende a se curvar, ficando em uma posição de velho que teve seu corpo maltratado pelo tempo e, durante todo o trabalho no terreiro, o médium permanece naquela posição, em conformidade com Minaldo Vilela Marques.

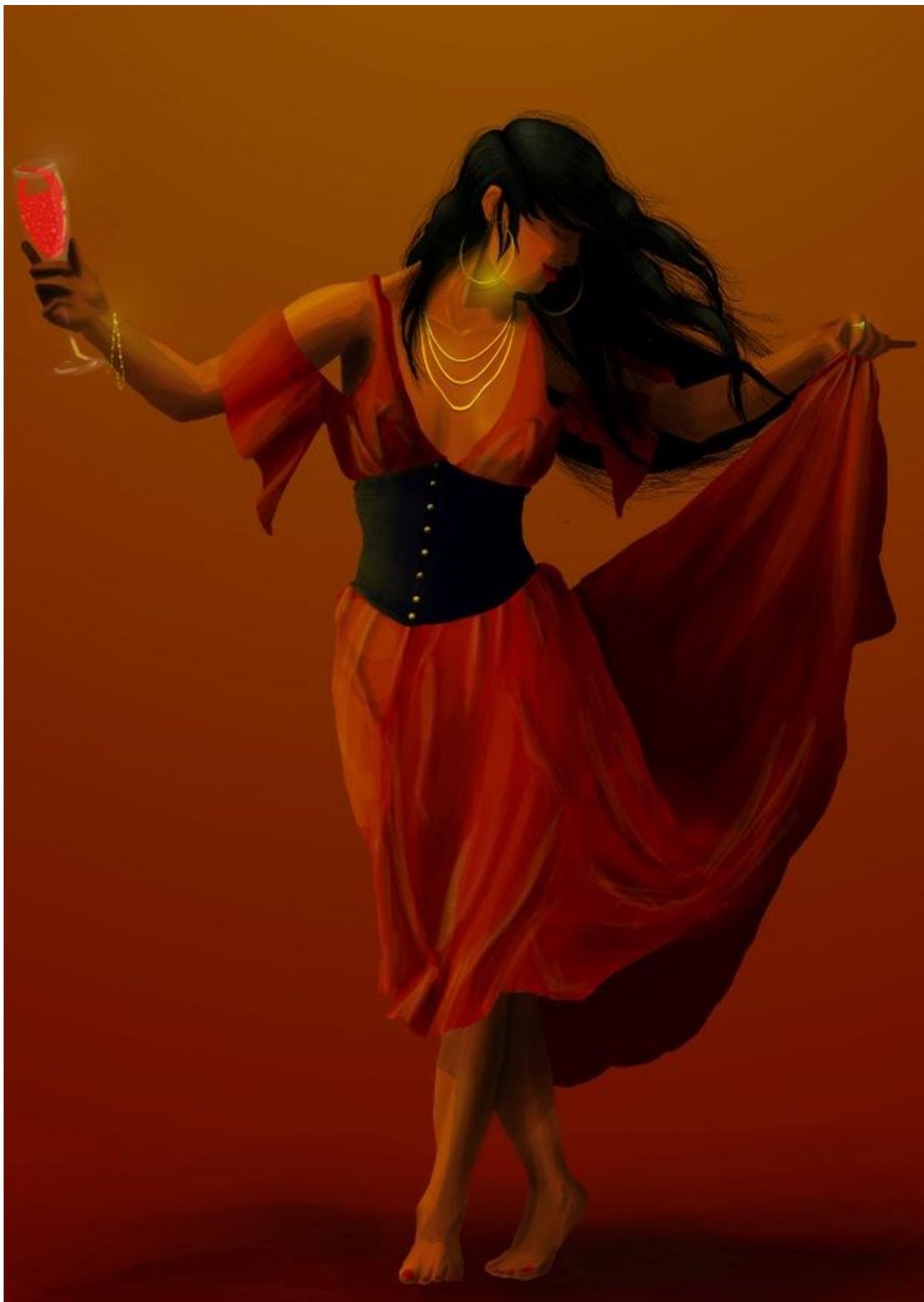
Em deferência à idade dos pretos-velhos lhes é oferecido sempre um banquinho onde eles podem repousar da fadiga espiritual; ficam assim sentados, fumando calmamente o cachimbo que tanto apreciam. Falam com uma voz rouca, mas suave, cheia de afeição, o que transmite uma sensação de segurança e familiaridade àqueles que vêm consultá-los.
(MARQUES, 2002, p.49).

Essa entidade é conhecida dentro dos terreiros pela sua sabedoria, humildade, paciência, fé e cura. Tem sua cura ligada às plantas, conhecidos por benzerem os filhos com folhas de arruda, quando incorporados é normal vê-los bebendo café e fumando um cachimbo para defumar o ambiente e a pessoa na qual está aconselhando, por vezes usam o terço católico como ferramenta de trabalho e rezam para Cristo.

Com o embranquecimento dos cultos afro-brasileiros, tem-se, em alguns terreiros, a ideia de que o preto velho precisa estar sempre curvado, humilde, que fala baixo e fica em seu canto, mas é uma forma – mesmo sem intenção - de posicionar o negro em um lugar de mais baixo, apesar de ser uma das entidades mais respeitadas dentro das macumbas, em algumas casas ainda há essa questão.

3.2.10 Cigano, cigana

Figura 38 Cigana, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Na pintura, vemos uma mulher usando um longo vestido vermelho e segurando uma taça de espumante na mão direita, já em sua mão esquerda levanta a barra de sua roupa. Há uma sensação de movimento corporal, como se ela estivesse dançando. A presença reluzente de ouro no colar, pulseira, brinco e anel, remete à caracterização das ciganas dentro das macumbas.

As ciganas ou ciganos são entidades representativas de andarilhos, nômades, ciganos, geralmente espíritos vindos da Índia, Espanha, Portugal, Marrocos, entre vários outros países. Essas entidades nem sempre estão presentes nas giras, mas quando trabalham na macumba são alegres, festeiros e falam alto. Esse aspecto foi observado no estudo de Sullivan Charles Barros.

Os ciganos agregam a categoria tipo da marginalização histórica: andarilhos, nômades, estrangeiros, estranhos, hereges, errantes, malditos, embusteiros, ociosos, bárbaros... e paradoxalmente são também vistos como bons músicos, dançarinos, bons amantes, mestres das artes da adivinhação, alegres e, principalmente, senhores da própria liberdade...
(BARROS, 2013, p.11)

Normalmente, há mais a presença de Ciganas nas giras e são bastante confundidas com Exus e pombo giras, pois ambas entidades trabalham tanto com o bem quanto com o mal e sofrem dos mesmos preconceitos. As roupas representativas são vestidos grandes e vermelhos, camisas, lenços, leques, punhais, brincos, pulseiras e colares. São entidades ligadas ao ouro, dinheiro e ao material, mas de forma a conciliar com o espiritual (BARROS, 2013).

3.2.11 Marinheiro

Figura 39 Marinheiro, Vitor Marquez, pintura digital, 21 x 29,7 cm, 2022.



Fonte: Acervo Pessoal do Artista

Na pintura do Marinheiro, vemos um homem com seus pés descalços no chão, roupas simples, chapéu de palha e um cigarro também de palha em sua boca. Em seu ombro, sendo segurado por seu braço esquerdo, temos um cabo de madeira, no qual ele carrega todos os seus peixes ao voltar de uma pescaria e, em sua mão direita, há uma guia com as cores representativas da Orixá Iemanjá. As cores da obra remetem ao mar, trazendo uma calma, mesmo o mar podendo ser algo muito forte fisicamente e simbolicamente. É colocado por (BARBOSA e BAIRRÃO, 2008, p.228) o pertencimento de marinheiros dentro dos cultos:

Os marinheiros são considerados espíritos de homens que morreram no mar e vêm cambaleando, pelo balanço das ondas ou por estarem bêbados. Presentificam-se no corpo por uma movimentação típica de um homem que parece não ter equilíbrio e dá passos desajeitadamente, para não cair. Caminham perdendo e recuperando o equilíbrio a todo o momento. Dão passos rápidos de forma a alcançar o corpo que já fora previamente lançado a outro ponto, sem o deslocamento das pernas. Parecem lançar o peso do corpo (principalmente pelo tronco) para fora de seu ponto de equilíbrio e, para não cair, “correm” a fim de alcançar onde o tronco está.

A entidade retoma a histórias de pescadores brasileiros, homens que morreram no mar e quando incorporados no médium, andam como se estivessem na canoa em meio a ondas, um andar similar com um bêbado, indo para frente e para trás ao mesmo tempo. Em uma gira, bebem pinga ou cerveja, fumam cigarros de palha e ajudam muito na cura de doenças, principalmente psicológicas (NEGRÃO, 1996).

No Brasil, em seu extenso litoral é comum cidades com homens marinheiros, principalmente em um tempo mais antigo. Segundo (JEHA, 2015, p.79) em “A cidade-encruzilhada: o Rio de Janeiro dos marinheiros, século XIX”, marinheiros eram homens marginalizados e frequentemente presos por brigas, porres, “andar fora de horas”, portar armas proibidas, e até por assassinato, citando em seu texto o caso do alagoano José da Cunha, primeiro-marinheiro da Armada Nacional e Imperial, que matou seu “camarada” Rufino José dentro da fragata Príncipe Imperial.

O marujo lidava o tempo todo com a corda bamba da contenção e a explosão de desejo. A maioria atravessava a encruzilhada portuária e seguia a vida. Mas um grupo menor ficava “prisoneiro da passagem”: mortos, condenados, deprimidos, alcoólatras e tantas outras condições-limite. Faziam parte do que as elites convencionaram chamar de “classes perigosas” no século XIX: carimbo em indivíduos, das classes populares com a pecha de suspeitos permanentes e, portanto, mais suscetíveis às forças policiais e à sua narrativa

estigmatizante. Sim, os marujos bebem, procuram prostitutas, se metem em confusão. Mas esta é uma das faces de suas vidas. Há muitas outras. (JEHA, 2015, p.80)

São vistos como Entidades controversas dentro da macumba, assim como Exus, Pombogiras, Ciganos e até mesmo as divindades Orixás. Estão ligados à marginalização, a crimes, prostituição e outras atitudes ligadas ao que entendemos como fora do correto, mas por esse mesmo motivo, o Marinheiro e outras entidades de esquerda²² são considerados espíritos que geram mudanças, que ajudam a sair de situações onde já não se vê mais caminho a ser seguido.

As cores trabalhadas nas pinturas estão de acordo com cada indivíduo e suas peculiaridades, sendo representados como figuras humanas ou místicas. Há, nas pinturas, uma tentativa de criar um lado místico e desconhecido, usando um degradê de cores ao fundo das imagens. A luz, na maior parte das pinturas, mesmo que clara, traz a impressão de escuridão, de um espaço ainda não identificado e, junto com esses elementos, a personificação das entidades foi pintada em busca de mostrar um movimento sutil. A pintura retrata um sentido de as figuras ali expostas estarem vindo de algum outro lugar e fazendo esse encontro entre o espiritual e o carnal.

A escolha de trazer o espiritual das macumbas como figuras humanas retoma a aproximação que essas entidades tem com os frequentadores de tais rituais, suas histórias já vividas em terra e seus conselhos para quem procura. Há também, em cada pintura, um objeto iconográfico usado para caracterizar materialmente cada entidade, esse objeto pode ser visto como um chapéu, charuto, bebida, cigarro, entre outros. São representatividades materiais usadas pelas próprias entidades dentro dos terreiros para materialização do espírito e como ferramentas de trabalho. Um exemplo é o uso do cachimbo para o Preto Velho, que se utiliza do fumo para defumar o ambiente e quem está sendo atendido, nos terreiros nenhuma dessas ferramentas são usadas de forma recreativa no ritual e sim com um objetivo específico.

Minha escolha de produção em cima das entidades espirituais e não das divindades, como os Orixás, foi feita por motivo de aproximação pessoal e por encontrar diversos trabalhos ligados aos Orixás, como visto no capítulo 2, mas a macumba brasileira em sua pluralidade se move por diversos caminhos e, por meio dessa pesquisa, começo a pensar por outras encruzilhadas. Apresento, nesse trabalho, um pouco da explicação de preconceitos, medos e

²² Entidades espirituais das macumbas que tem sua história ligada a marginalização e espiritualmente fazem um trabalho mais “sujo”.

não aceitação em relação à macumba e sua forma de se perpetuar perante o social, levando-a para um lado mais figurativo e, se posso dizer, até mais real. Assentando a cultura brasileira, de um modo geral e amplo, dentro do contexto e realidade da macumba, como essas religiões se criaram dentro de um país tão grande, suas semelhanças, diferenças e a ligação entre arte e essa cultura tão vasta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei essa pesquisa, antes de ter um projeto ou um caminho definido a seguir, tinha apenas o intuito de misturar pintura e algumas iconografias presentes no universo da macumba, processos que estão de forma constante caminhando sobre minha vivência atual. De uma maneira corrida, comecei a apresentar propostas ligadas ao tema. Devido às mudanças apresentadas pela Universidade Federal de Uberlândia nos períodos letivos em resposta a pandemia da doença COVID-19 em 2020 e 2021, o tempo para pensar e executar o trabalho fora reduzido, mas os pontos e as linhas foram se encaixando. Cheguei ao final desse trabalho, juntamente com o final do curso, me encontrando um tanto quanto artista e pesquisador, e não imaginei que meu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais fosse me satisfazer dessa forma.

Por conseguinte, a concepção desse trabalho se fez de forma natural, com a criação de várias camadas que, ao se encontrarem, formaram essa pesquisa, em conjunto com onze pinturas realizadas por meio de programa digital, como já mencionado nos capítulos anteriores. Busquei em momentos pessoais, sentimentos fortes vivenciados em rituais de minha crença, curiosidades sobre uma cultura tão grande e, em conjunto com a pintura, fotografia, desenho e com obras de outros artistas fiz essa pesquisa. Pensando sobre macumba e arte, transitei por diversos caminhos, talvez não tão poéticos como gostaria, mas sempre buscando analisar tais conceitos. Visitei terreiros, participei de rituais, pedi ajuda, dei ajuda, pinte e pesquisei a ponto de transbordar sentimentos por essa cultura brasileira em meu trabalho.

Após o desenvolvimento dessa monografia, podem-se estabelecer algumas conclusões sobre a macumba, preconceitos e cultura brasileira. A partir do primeiro Capítulo, “Macumba: Sapiência Plantada em Terra Brasileira”, infere-se que uma grande parte da cultura de diferentes regiões da África está inserida no Brasil de um grande caráter, através da música, comida, roupas e dialetos com todas essas características presentes dentro das macumbas, seguem preservadas da melhor maneira possível dentro dos terreiros. Passamos por um apagamento

histórico, branqueamento e uma ocidentalização dessas culturas, onde cria-se, junto com essas ferramentas de desprezo à descendência negra brasileira, o sincretismo religioso que seria quase inevitável de acontecer olhando de um ponto amplo e historicista.

Diante disso, essa pesquisa caminhou como forma de valorização da cultura brasileira de uma maneira verdadeira e resistente, usando-se de criações artísticas para a elaboração de tais convicções. A partir dos discursos apresentados no Capítulo 2 “Artistas que Florescem na Macumba”, evidencia-se a importância da arte criada a partir do tema e algumas respostas obtidas através das obras e histórias dos artistas. Temos as fotografias de Pierre Verger, que se tornou um pesquisador, tendo feito livros importantes para o acervo histórico do Brasil em relação à conexão do país com a África e foi o artista que me despertou o interesse por essa relação entre arte e macumba. Todos os artistas colocados na pesquisa, Mestre Didi, Djanira, Carybé, Rubem Valentim e Verger foram de grande importância, tanto para referência pictórica – dando uma atenção maior ao Carybé – quanto por referências históricas, sincretistas e por um grande respeito pela estrada de tais nas religiões brasileiras.

No Capítulo 3 “Entidades Espirituais de Pé no Chão”, voltado para a minha produção plástica, escolhi o total de onze pinturas que foram executadas com técnicas de pintura digital. A escolha de onze entidades espirituais a serem pintadas foi feita pela popularidade das mesmas, tendo em vistas que tais entidades escolhidas estão presentes em muitos terreiros pelo Brasil. Mas, com a diversidade de religiões e culturas espalhadas pelo país, há várias outras entidades, como no Tambor de Mina, que é conhecido no meio religioso pelas entidades “encantadas”, podendo se ter nobres, turcos, entre outras.

No começo do desenvolvimento do trabalho, o intuito era executar tais obras com a pintura tradicional em tela, pincéis e tinta acrílica, mas, com o desenvolvimento do mesmo, a mudança da produção foi feita para técnicas de pintura digital, algo que era um tanto quanto novo para mim.

Meu primeiro contato com a técnica de pintura digital foi em um trabalho feito na matéria “Tópicos Especiais em Pintura: Processos e experimentações” com o professor Rodrigo Freitas Rodrigues, tendo um resultado não muito satisfatório. Logo após esse primeiro contato, fui me desenvolvendo tecnicamente e, por meio da matéria “Tópicos Especiais em Desenho: Ilustrações e Narrativas”, criei um trabalho com o professor Fábio Fonseca que, tecnicamente, me agradou bastante. Após esses contatos, a escolha pela técnica na presente pesquisa veio de uma maneira um pouco mais simples, ainda que a facilidade com a técnica tradicional fosse maior. O contato real com a tinta, o processo palpável, as marcas e texturas criadas, tudo isso

se perde em meio à pintura digital, mas abre-se portas para outras possibilidades pitorescas, facilidades de preenchimentos, trabalhar com camadas, concertar erros, simular diferentes técnicas tradicionais de uma pintura física.

Sendo assim, a relação com essa pesquisa e a macumba foi criada em um formato muito pessoal, tendo em vista que a minha afinidade com tais entidades pintadas se desenvolveu ao longo de anos dentro de terreiros, fazendo com que o trabalho carregue uma historicidade pessoal, um pedaço das minhas vivências. Frente a tal temática, consegui executar as obras de maneira a me contentar no sentido estético e iconograficamente, nas representações dos corpos perante histórias regionais brasileiras, dos objetos pintados junto as figuras humanas, trazendo uma materialidade para o tema espiritual.

Para muitas pessoas, esse espaço temático sobre o qual a pesquisa caminhou pode ser considerado distante, mas dentre um dos objetivos do trabalho, demonstrar o quão perto a macumba está refletindo, estando impregnada dentro da cultura em todos os cantos possíveis do Brasil, na música, na dança, na transexualidade, nas festas, comidas, sentimentos, costumes e onde mais se fala em brasilidade terá ali um pedaço de macumba, um feitiço cantado, um *patuá*²³, uma comida ou qualquer representação que seja, era o intuito esperado dessa pesquisa.

²³ Amuleto sagrado utilizado nas religiões afro-brasileias.

REFERÊNCIAS

- ALOES, Anselmo Peres. **Madame Satã e a encenação do feminino: impasses de um malandro travestido de vermelho.** Revista Gênero, 2008.
- AMORIM, Marcos Paulo. **Macumba no imaginário brasileiro: a construção de uma palavra.** Disponível em: http://www.fespsp.org.br/seminario2013/artigos/IIseminarioPesquisa_MarcosAmorim.pdf. Acesso em: 15 dez. 2015.
- BARBOSA, Wilson do Nascimento. **Da `Nbandla à Umbanda: Transformações na Cultura Afro-Brasileira.** Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 1, junho 2008.
- BARROS, Mariana Leal de; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. **Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher"?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 126-145, 2015.
- BARROS, Sullivan Charles. **As entidades 'brasileiras' da umbanda e as faces inconfessas do brasil.** In: xxvii simpósio nacional de história, conhecimento histórico e dialogo social, Natal - RN, 2013.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia (rito nagô).** Brasileira, 1961.
- CARMO, João. **O que é Candomblé.** Brasiliense, 2017.
- CENTRINY, Cicero. **MINA NÃO É ETNIA E, SIM, PALAVRA PORTUGUESA.** Revista Calundu, v. 1, n. 2, 2017.
- CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano.** 2012 Dissertação - Universidade de São Paulo.
- DE FREITAS, Morena Barroso Martins. **Doces de Crianças.** Equatorial—Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 6, n. 11, p. 1-19, 2019.
- DE LUCA, Taissa Tavernard. **Dom Manoel (O Venturoso): o rei expansionista do tambor de Mina Amazônico.** Estudos de Religião, v. 29, n. 2, p. 194-220, 2015.
- DE SOUZA, André Ricardo. **O culto dos baianos da Umbanda.** TRAVESSIA - Revista do migrante, n. 46, p. 31-37, 2003.
- FERRETTI, Mundicarmo. **Pajelança e cultos afro brasileiros em terreiros maranhenses.** Revista Pós Ciências Sociais, v. 8, n. 16, 2011.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Comida ritual em festas de Tambor de Mina no Maranhão. Horizonte:** revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 9, n. 21, p. 242-267, 2011.

FORTE, Graziela Naclério. Djanira da Motta e Silva. **Modernista de cenas e costumes brasileiros.** Revista Novos Rumos, 2017.

GIUMBELLI, Emerson Alessandro; ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **O Enigma da Quimbanda:** Formas de existência e de exposição de uma modalidade religiosa afro-brasileira no Rio Grande do Sul. Revista Antropologia, São Paulo, v. 64, n. 2, 2021.

GUERRA, Fernando. **Tem sertanejo na umbanda de boiadeiro:** inserção, ressignificação e adaptabilidade de novas entidades ao panteão umbandista. Revista Três Pontos, 2015.

HOMEM, Renata. **Arte e fé:** sincretismo afro-brasileiro. Revista Kaypunku/Volumen, 2014.

INOCÊNCIO, Pedro Ivo Cipriano. **Macumba pictórica.** Revista Espaço Acadêmico, 2020.

JEHA, Silvana. **A Cidade-encruzilhada:** o Rio de Janeiro dos marinheiros, século XIX. Revista Do Arquivo Geral Da Cidade Do Rio de Janeiro, 2015.

LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MARQUES, Minaldo Vilela. **Umbanda:** integração e legitimação. 2002.

MATOS, Matilde. **A Bahia vista por Carybé (1911-1997).** 2003.

MELLO, Marcelo Moura. **Entidades espirituais:** materializações, histórias e os índices de suas presenças. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia, 2016. Etnográfica.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada:** formação do campo umbandista em São Paulo. Edusp, 1996.

NUNES, Marcus Vinicius de Souza; ANDRADE, Joachim. **Batuque afro-gaúcho e (in) visibilidade identitária.** Revista Relicário, Uberlândia, v. 5, n. 10, 2018.

RIBEIRO, Alexandre Vieira. **Estimativas sobre o volume do tráfico transatlântico de escravos para a bahia, 1582-1851.** In: anpuh – xxiii simpósio nacional de história, Londrina, 2005.

RIBEIRO, René. **Significado sócio cultural das cerimônias de ibeji.** Revista de Antropologia, v. 5, n. 2, 1957.

SARAIVA, Luís Augusto Ferreira. **De vodum a caboclo: trajetória de legbá no terreiro de tambor de mina e terecô**. Revista Calundu, v. 1, n. 1, 2017.

SILVA, Gilberto Antônio. **Nos caminhos do Omolokô**. Data não conhecida

SILVA, Gilberto Antônio. **Omolokô: Uma Nação**. Editora Cone, 2010.

SILVA, Natália Fernanda Freitas da; SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **Mestre Didi: Um estudo sobre arte e cultura afro-brasileira**. In: proceedings of world congress on communication and arts. 2013.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. José Olympio, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula Editorial, 2019.

SOUZA, Edileuza Penha de. **A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra Brasileira**. Texto apresentado, n. 9, p. 89-102, 2008.

VASCONCELOS, Sérgio Douets; LIMA, Cláudia Rocha. **A cultura iorubá e a sua influência na construção das religiões de matriz africana no Brasil**. Estudos de religião, v. 29, 2015, p. 179-193.

VERGER, Fatumbi Pierre. **Orixás - Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo**. 4 ed. São Paulo: Editora Corrupio Edições e Promoções Culturais LTDA, 1992.

CANDOMBLÉ: Retratos da Fé. TV Cultura, 2019. Documentário.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER **Pierre Verger**. Disponível em: <<https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

HISTORIANDO: **O Candomblé**. QG do ENEM. 2018. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7enrB65eve4&t=802s>>. Acesso em: 20 out. 2021.

PIERRE Fatumbi Verger. **Mensageiro entre Dois Mundos**. Lula Buarque de Hollanda. Brasil, 1998. Documentário.