

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**CLAUDIO FRANCISCO FERREIRA DA SILVA**

**A ARTE DE TATTI MORENO NA PRAÇA DOS ORIXÁS:  
UM ESTUDO ICONOGRÁFICO**

Brasília  
2023

CLAUDIO FRANCISCO FERREIRA DA SILVA

**A ARTE DE TATTI MORENO NA PRAÇA DOS ORIXÁS:  
UM ESTUDO ICONOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientador: Prof. .Me. Daniel Fernandes B. de Oliveira

Brasília  
2023

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

SILVA, Cláudio Francisco Ferreira da.

A arte de Tatti Moreno na Praça dos Orixás: um estudo iconográfico / Cláudio Francisco Ferreira da Silva – Brasília: UnB / 2023.

147.:il

Orientador: Prof. Me.Daniel Fernandes B. de Oliveira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Departamento de Artes Visuais. 2023.

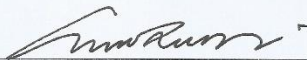
Bibliografia: f.: 132

1.Arte sacra. 2. Iconografia/iconologia. 3. Praça dos Orixás. 4. Orixás. 5.Tatti Moreno. 6. Brasília/DF – trabalho de conclusão de curso. I. OLIVEIRA, Daniel Fernandes B. II. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. III. Título.

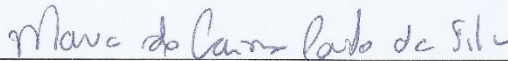
Brasília, 20 de julho de 2023

**Ata de realização de banca de defesa de trabalho de conclusão de curso**

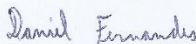
No dia 20 de julho de 2023, às 16h00, reuniu-se no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília a banca examinadora do trabalho de conclusão do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, da estudante Cláudio Francisco Ferreira da Silva. Após a apresentação pelo estudante, seguida das devidas arguições, a banca examinadora deliberou pela aprovação, com a menção SS.



Prof. Dr. Antonio Rodrigues da Silva Filho  
(Banca Avaliadora)



Profa. Dr. Maria do Carmo Couto da Silva  
(Banca Avaliadora)



Prof. Ms. Daniel Fernandes de Oliveira  
Orientador

para: Bernardo Scartezini  
(*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Ao Claudius Portela, pela confiança em nosso trabalho.

Ao Professor Me. Daniel Fernandes B. de Oliveira, meu orientador.

Ao Instituto de Artes e ao Departamento de Artes Visuais.

Aos participantes da Banca de Defesa: Prof. Dr. Antônio Rodrigues da Silva Filho e Profa: Dra: Maria do Carmo Couto da Silva

Um agradecimento especial à Yfá-Derô, pela generosidade em nos receber.

Aos templos e terreiros: Aos templos e terreiros: *Ile Egungun Okutaloyá, Templo Ìyá Àgbà, Templo de Orixá Ifá Aje, Ilê Ijo Égbé Ayè Òtúrádí, Ilê Axé Bara Leji, Seara Espírita Luz da Verdade Cabocla Jurema, Tenda de Umbanda Ogum Rompe Mato, Ilê Odé Axé Opô Inle e Ilê Asé Sangonyi Osá Esú.*

À (o) Márcia Maria Ferreira da Silva (minha eterna professora!), Maria Fofa, Nise Machado e Melo, Gabriel Pinheiro, Eduardo Palandi, Emília Soares, Amanda Araújo, Dr. Andrey Rosenthal Schlee (IPHAN), Thiago Perpétuo (IPHAN-DF), Bete Morais, Juca, Alexandre de Almeida, Vitor Frederico (D.A. Press)

Aos narradores: Claudius Portela, Yfá-Derô, Ojé Ori Ijobá, Ifá Aje Sówúmin e Pai Carlos.

À Biblioteca Central da Universidade de Brasília, Correio Brasiliense (D.A. Press / Diários Associados), acervo pessoal de Yfá-Derô, SEDUHe Biblioteca do Templo de Xangô Obalubé.

*Oxum eu te chamo!  
Não te chamo por causa da morte.  
Não te chamo por causa da doença de alguém.  
Eu te chamo para que tenhamos dinheiro.  
Te chamo para que tenhamos filho.*

*Àdùrà Òşun [Reza de Oxum]*

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem por objeto de estudo os Orixás situados na Praça dos Orixás, na cidade de Brasília, Distrito Federal. A criação da Praça dos Orixás e o conjunto escultórico de Tatti Moreno são investigados, com o intuito de analisar as esculturas como elementos que se relacionam com a arte pública. Destacamos o trabalho do artista Tatti Moreno e sua busca de uma identidade brasileira, cujo testemunho é imprescindível para a compreensão do âmbito sagrado. O problema de pesquisa centrou-se nas questões pautadas pelo estudo iconográfico das representações dos Orixás que animam os pedestais na praça. Metodologicamente, construímos um arcabouço a partir de estudos textos que constroem uma historiografia sobre a arte negra no Brasil. O trabalho encontra-se estruturado em três capítulos: o primeiro capítulo desenvolve, cronologicamente, um panorama histórico sobre a praça dos orixás e uma breve biografia do artista Tatti Moreno. O capítulo 2 dedica-se à leitura de textos a respeito da arte negra no Brasil e o sincretismo. E o capítulo 3 realiza descrição e análise iconográfica e iconológica das dezesseis divindades da Praça dos Orixás. A pesquisa pretende contribuir com aos estudos sobre a produção iconográfica afro-brasileira. Expressa ainda suas impressões sobre os segredos e a magia ancestrais instaurados na praça, cuja produção é muito vasta para ser esgotada por este trabalho.

**Palavras-chave:** Orixás, Iconografia/iconologia, Praça dos Orixás, Tatti Moreno, escultura afro-brasileira

## ABSTRACT

This course completion work has as its object of study the Orixás located in Praça dos Orixás, located in Brasília, Federal District. The creation of Praça dos Orixás and the sculptural set of Tatti Moreno are investigated, with the aim of analyzing the sculptures as elements that relate to public art. We highlight the work of the artist Tatti Moreno and his search for a Brazilian identity, whose testimony is essential for understanding the sacred scope. The research problem was centered on questions guided by the iconographic study of the representations of the Orixás that animate the pedestals in the square. Methodologically, we build a framework based on text studies that build a historiography on black art in Brazil. The work is structured in three chapters: the first chapter develops, chronologically, a historical overview of the Praça dos Orixás and a brief biography of the artist Tatti Moreno. Chapter 2 is dedicated to the reading of texts about black art in Brazil and syncretism. And chapter 3 carries out a description and iconographic and iconological analysis of the sixteen deities of Praça dos Orixás. The research aims to contribute to studies of Afro-Brazilian iconographic production. He also expresses his impressions about the ancestral secrets and magic established in the square, whose production is too vast to be exhausted by this work.

**Keywords:** Orixás, Iconography/iconology, Praça dos Orixás, Tatti Moreno, Afro-Brazilian sculpture.



## LISTA DE FIGURAS

Figura I - “Exu”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás.....	11
Figura II - Orixás de Tatti Moreno .....	13
Figura III - Vista aérea da Praça dos Orixás.....	14
Figura IV - “Oxóssi”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás .....	19
Figura 1 - Praça dos Orixás, Teresina/PI.....	21
Figura 2 - Yfá Derô e Pai Paiva, Prainha, anos 1990 .....	30
Figura V - “Decreto nº 21.172”. Disponível em: SINJ .....	32
Figura 3 - “Festa de Iemanjá” .....	34
Figura 4 - Tatti Moreno e a obra “Desintegração do homem no espaço” .....	36
Figura 5 - Os orixás vindos da Bahia .....	39
Figura 6 - “Ossanha” .....	40
Figura 7 - “Omulu” .....	41
Figura 8 A - “Presente, passado futuro” .....	42
Figura 8 B - “Xangô” .....	42
Figura 9 A - “Orixás”, Dique do Tororó .....	43
Figura 9 B - “Orixás”, no Parque da Cidade .....	44
Figura VI - “Iansã”, Tatti Moreno .....	47
Figura 10 - Representação de “Exu”, Tatti Moreno .....	58
Figura 11 - Representação de “Exu” .....	58
Figura 12 - “Exu”, Carybé.....	59
Figura 13 - “Amalá na floresta” .....	59
Figura 14 A - “Exu mola de Jeep”, Mário Cravo Jr. ....	62
Figura 14 B - “Exu Orixá do Candomblé”, autor desconhecido .....	62
Figura 15 - Representação de “Exu”. .....	62
Figura VII - “Oxumaré”, Tatti Moreno .....	63
Figura 16 - “Amizade” Cesare Ripa .....	67
Figura 17 - Praça dos Orixás .....	71
Figura 18 - Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia (1980).....	72
Figura 19 - Fonte: Adinkra. ....	73
Figura 20 - Fonte: Iconografia religiosa. ....	74
Figura 21 - “Acacio”.....	75
Figura 22 - Escultura, Tatti Moreno, Praça dos Orixás. ....	76

Figura 23 - “Ibeji” .....	76
Figura 24 - Pedestal, Praça dos Orixás .....	76
Figura 25 - Fotografia Frente .....	77
Figura 26 - Fotografia Verso .....	77
Figura 27 - Fotografia Frente .....	78
Figura 28 - Fotografia Verso .....	78
Figura 29 - “Cosme e Damião” .....	78
Figura 30 - “Erê”, Candomblé do Rufino .....	78
Figura 31 - “Cosme e Damião”, Tatti Moreno, s/d .....	79
Figura 32 - “Cosme e Damião”, Tatti Moreno, s/d. 70 cm .....	79
Figura 33 - “Tempo” Candomblé do Bate Folha.....	80
Figura 34 - “Tempo” divindade dos povos Angola e Congo .....	80
Figura 35 A - Planta da Praça dos Orixás.....	83
Figura 35 B - Planta da Praça dos Orixás .....	83
Figura 36 A - “Xangô” .....	84
Figura 36 B - “Xangô” .....	84
Figura 37 A - “Iansã”.....	84
Figura 37 B - “Iansã”.....	84
Figura 38 A - “Omulu” .....	84
Figura 38 B - “Omulu” .....	85
Figura 39 A - “Iemanjá” .....	85
Figura 39 B - “Iemanjá” .....	85
Figura 40 A - “Oxóssi” .....	85
Figura 40 B - “Oxóssi” .....	86
Figura 41 - “Exu”, Tatti Moreno .....	88
Figura 42 - “Pedestal de Ogum” .....	91
Figura 43 - “Oxóssi, Tatti Moreno” .....	92
Figura 44 - “Ossain”, Tatti Moreno.....	94
Figura 45 - “Omulú”, Tatti Moreno.....	96
Figura 46 - “Oxumaré” Tatti Moreno.....	98
Figura 47 - “Logunedé”, Tatti Moreno.....	100
Figura 48 - “Xangô”, Tatti Moreno .....	102
Figura 49 - “Oxum”, Tatti Moreno.....	104
Figura 50 - “Iansã”, Tatti Moreno .....	106

Figura 51 - “Obá”, Tatti Moreno .....	109
Figura 52 - “Ewá”, Tatti Moreno .....	111
Figura 53 - “Iemanjá”, Tatti Moreno.....	114
Figura 54 - “Nanã”, Tatti Moreno .....	116
Figura 55 - “Oxalá”, Tatti Moreno .....	118
Figura 56 - “Iroco”, Tatti Moreno .....	119
Figura VIII - “Oxalá”, Tatti Moreno .....	121
Figura 57 - Orixás, Praças dos Orixás.....	124/125
Figura 58 - “Festa das águas”, fevereiro / 2023 .....	126
Figura 59 - “Festa das águas”, fevereiro / 2023 .....	126
Figura 60 - Áreas que serão implementadas.....	127
Figura 61 - Projeto de Intervenção .....	128
Figura 62 - Vista do deck .....	128
Figura 63 - Vista do deck em destaque.....	129
Figura 64 - Simulação do deck .....	129
Figura 65 - Vista do deck e Ponte.....	129
Figura 66 - Simulação do Anfiteatro .....	130

## **LISTA DE SIGLAS**

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

Novacap - Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil

SEDUH - Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação

SINJ-DF - Sistema Integrado de Normas Jurídicas do DF

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO: LAROIÊ EXU!</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 - UM LUGAR SAGRADO PARA OS ORIXÁS</b> .....	20
1.1 ODOIÁ IEMANJÁ .....	23
1.2 TATTI MORENO E A ARTE AFRO-BRASILEIRA PÚBLICA .....	36
<b>CAPÍTULO 2 - ARTE AFRO-BRASILEIRA E SINCRETISMO</b> .....	48
2.1. REPRESENTAÇÕES RELIGIOSAS DE MATRIZ AFRICANA E O SINCRETISMO.....	54
<b>CAPÍTULO 3 - UM XIRÊ ARTÍSTICO: ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA NA PRAÇA DOS ORIXÁS</b> .....	64
3.1. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA .....	64
3.2. A PRAÇA DOS ORIXÁS .....	71
3.3. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DOS ORIXÁS .....	88
3.3.1 Identificação: Exu .....	88
3.3.2 Identificação: Ogum [destruída].....	91
3.3.3 Identificação: Oxóssi.....	92
3.3.4 Identificação: Ossain .....	94
3.3.5 Identificação: Omulú.....	96
3.3.6 Identificação: Oxumaré .....	98
3.3.7 Identificação: Logunedé.....	100
3.3.8 Identificação: Xangô .....	102
3.3.9 Identificação: Oxum.....	104
3.3.10 Identificação: Iansã .....	106
3.3.11 Identificação: Obá .....	109
3.3.12 Identificação: Ewá.....	111
3.3.13 Identificação: Iemanjá .....	114
3.3.14 Identificação: Nanã .....	116
3.3.15 Identificação: Oxalá [ destruída ] .....	118
3.3.16 Identificação: Iroco .....	119
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: É È PÀ BABÁ</b> .....	122
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	132

<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>137</b>
-----------------------	------------



Figura I - Exu por Tatti Moreno: Praça dos Orixás, fevereiro de 2023. Fonte: fotografia do autor

## 1. INTRODUÇÃO: LAROIÊ EXU!

*Exu, faça nossa vida plena de coisas boas.  
Elá, ponha muita sorte em nossa vida.  
Exu ponha sorte e progresso em nossas vidas.  
Elá, ponha muita sorte em nossa vida.  
Iyá mògún faça nossa vida plena de coisas boas.  
Elá, ponha muita sorte em nossa vida.*

*Orin Èṣù [Cantiga de Exu]*

*Agô Baba!* (Licença, meu pai!)

Em janeiro de 2001, o *Correio Braziliense* publicou matéria, escrita pela jornalista Nahima Maciel, intitulada “Arte ao ar livre”. A proposta da publicação era compor um roteiro pouco comum, como salientado pela própria autora, de percorrer Brasília através das suas esculturas; ao lado de Bruno Giorgi (1905-1993), Alfredo Ceschiatti (1918-1989), Oscar Niemayer (1907-2012), Omar Franco (1956) e do argentino Enio Iommi (1926-2013), surgia o nome de Tatti Moreno. A matéria enfatizava a força das obras de arte pública de Brasília, e a Praça dos Orixás, talvez a mais recente iniciativa desse tipo naquele momento, era entendida como obra de arte, ao lado de seus pares.

O presente trabalho vem apresentar um estudo relativo à potencialidade artística dos Orixás instalados na Praça dos Orixás. Evidentemente, não podemos esquecer a importância religiosa, mas chamamos atenção para a construção artísticas das imagens, fato importante e inerente a elas, mas desprezado ou silêncio quando se faz referência àquele espaço. A Praça dos Orixás frequentemente aparece em matérias jornalísticas que mostram a intolerância religiosa expressa pela depredação das imagens, ou, ainda, quando há eventos relacionados ao espaço. A despeito da importância desses temas e da necessidade de alertar para a violência sofrida pelas religiosidades de matrizes africanas, o aspecto artístico do espaço, que é vivo e constantemente ressignificado por atores sociais, nenhuma iniciativa relaciona e destaca as obras de arte existentes na Praça, seu autor e as potencialidades turísticas e artísticas.

Este trabalho se estrutura em referências bibliográficas relativas às religiões de matriz africana, textos de história da arte produzida no Brasil em relação ao tema, entrevistas com narradores que vivenciaram a criação do espaço ou tiveram proximidade com o artista, devotos e frequentadores das religiões de matriz africana, arquivos de jornais e pessoais, visitas ao espaço para observar as imagens, fotografá-las para elaborar as fichas iconográficas de cada Orixá e vivenciar os eventos que ocorreram no período em que a pesquisa foi feita. Também realizamos visitas a vários terreiros do Distrito



Federal e entorno, anteriores a elaboração do trabalho, experiências que foram fundamentais para entendimento das imagens. Vislumbramos, em um primeiro momento, investidas significativas com órgãos públicos como as Secretarias de Cultura e de Turismo do Distrito Federal, mas, devido ao caráter burocrático atrelado a esses órgãos, o tempo a ser despendido em uma pesquisa minuciosa abarcaria um período maior do que o disponível para um trabalho de conclusão de curso. Se, por um lado, as investidas com os órgãos públicos não foram frutíferas, a acolhida dos demais narradores foi positiva, com prontidão e acesso facilitado a valiosos acervos particulares.

O trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, demonstramos a importância da arte pública de matriz africana, para dar visibilidade aos conteúdos inerentes as religiões vinculadas a elas



Figura II - Orixás de Tatti Moreno: instalados na Praça dos Orixás em 2000, feitos em resina de poliéster. Faltou a imagem de Logunedé, que não encontramos nos arquivos. Da esquerda para a direita, considerando a primeira fila, temos: Exu, Ogum, Oxóssi, Omulu, Oxumaré, Nanã, Ewá, Obá, Ossain, Oxum, Xangô, Iansã, Oxalá, Iroco ou Ibejis (?) e Iemanjá. Fonte: Fotografias de Roberto Silva. Acervo particular de Yfá-Derô.

Reconstruímos o contexto histórico para compreender a estruturação e a ocupação do espaço por parte dos devotos, as negociações políticas, a oficialização da Praça e a sua inauguração em 2000. Percebemos a importância das imagens, que se resguardavam nos terreiros e, a partir daquele momento, caminharam em direção a uma visibilidade maior no ambiente da cidade, provocando diferentes formas de entendimento diante da sua materialidade pública – o que trouxe a tiracolo uma complexidade histórica, com o preconceito e o obscurantismo ligados ao tema. Nossa intenção neste capítulo não é fazer uma pesquisa aprofundada acerca da origem, nem discutir as questões relacionadas aos conceitos de espaço urbano ou praça, mas termos um melhor entendimento do espaço ocupado pelas obras e onde ela se localiza entre o Plano Piloto e o Lago Sul, áreas nobres de Brasília, às margens do Lago Paranoá.

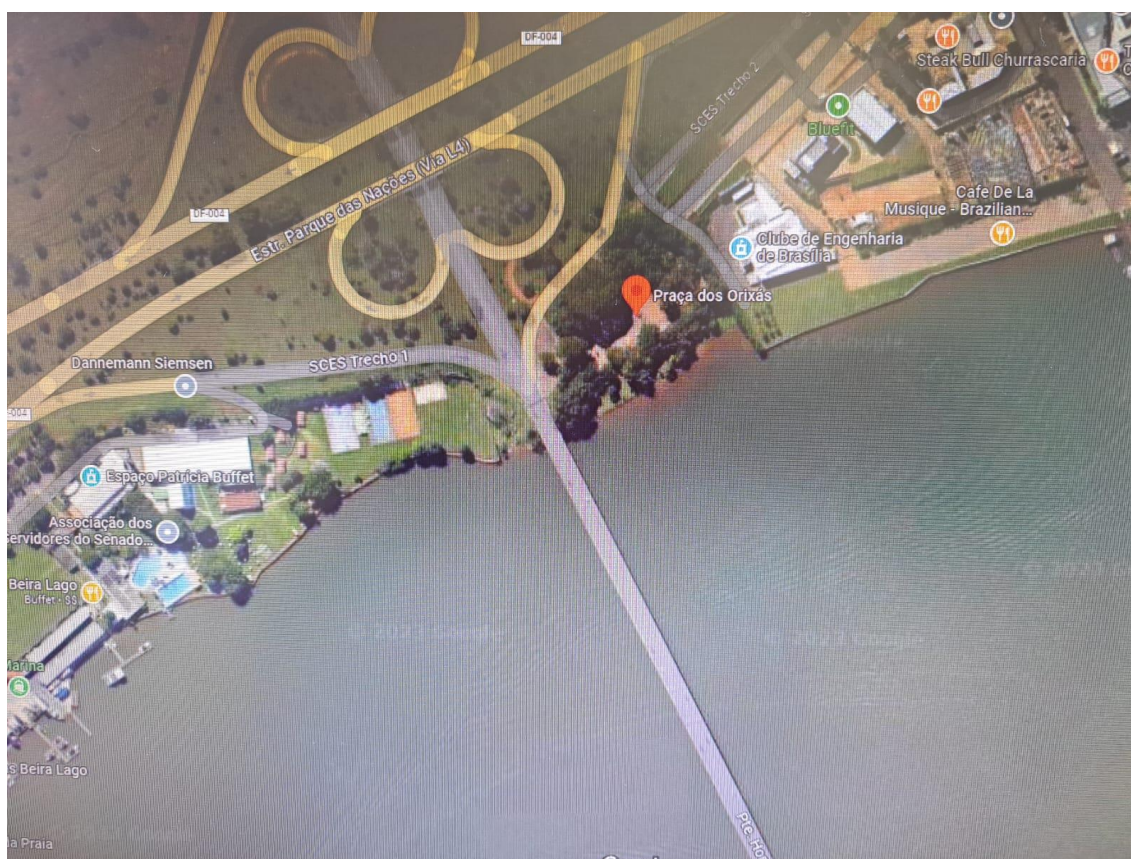


Figura III - Vista aérea da Praça dos Orixás Fonte: Disponível em:

<https://www.google.com/maps/place/Pra%C3%A7a+dos+Orixas/@-15.8215854>. Acesso em 10/07/2023

Ao mesmo tempo, tentamos entender o processo criativo de Tatti Moreno e a sua trajetória histórica. A formação de Tatti Moreno passou pelo curso livre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, com o professor Mário Cravo Júnior

(1923-2018). Sua primeira exposição foi em 1970 e, como nos informa o seu biógrafo, Claudius Portela:

[...] o início de Tatti já traz a religiosidade, sendo neste primeiro momento como santeiro. Não podemos esquecer que na primeira geração da arte moderna na Bahia, temos Mario Cravo Júnior, de quem Tatti foi aluno e discípulo. Isto concorreu para que suas obras abarcasse a tradição e a identidade cultural baiana, e com ela mantivesse um permanente diálogo, estendida a outros temas como o carnaval, onde decorava as ruas da cidade conjuntamente com outros artistas; a capoeira, onde era mestre e professor; a música, sendo seu irmão baterista dos tropicalistas e os ensaios do grupo sendo em sua casa; a vida boêmia da cidade, sendo amigo de banqueiros e políticos até donos de barracas de praias, baiana do acarajé, vendedor de coco. Possuía um arco de amizades enorme, sendo após suas obras públicas, bem popular. Sua arte reflete isso. (PORTELA, 2023).

As obras feitas por Tatti para instalação em Brasília exprimem um santeiro já maduro e experimentado pela vida, com o nome já inscrito na tradição da arte afro-brasileira; no universo das suas obras, ao nosso ver, as esculturas brasilienses são as mais delicadas e melhor trabalhadas, com uma beleza singular. Talvez para potencializar a proximidade, fundamental para a observação dos Orixás, o escultor tenha optado por tamanho capricho no modelado, no movimento das formas e na interação entre as cores e domínio da criação de obras para serem implementadas em espaços públicos.

O capítulo 2 é um capítulo essencialmente teórico, no qual elencamos textos que, mesmo com limitações históricas, foram basilares para a compreensão de uma historiografia da arte afrodescendente. São autores como Nina Rodrigues, Marianno Carneiro da Cunha e Roberto Conduru, com suas ideias pulverizadas em textos clássicos e basilares, em que o trabalho, de forma breve, discute alguns postulados no que se refere à tradição de arte afro-brasileira. Na sequência, o trabalho toca em uma parte de extrema importância: a de repensarmos o conceito de sincretismo. Durante muito tempo, essa ideia foi menosprezada e considerada degenerativa, pelo que julgamos necessário revisar esse conceito, com a crença de retomarmos com alguma relevância para os estudos contemporâneos no interior da história da arte. Reconhecemos tratar-se de uma pequena contribuição em torno de um conceito que se aplica a um campo mais amplo.

Finalmente, no terceiro capítulo, buscamos trazer para a atualidade estudos de iconografia e iconologia, fazendo um rápido histórico dos conceitos amparados em

práticas e sugestões de Panofsky e Réau. Elaboramos uma ficha de análise para cada Orixá, nas quais destacamos a leitura das suas formas plásticas, dos atributos e da devoção, imprimindo características visuais e simbólicas em relação a cada um. Nesse momento, a experiência em vários terreiros foi crucial para a construção dos textos a partir de anotações e observações, visto que a tradição é pautada na oralidade. Essa demanda de trabalharmos com a oralidade possibilitou perspectivas interessantes para a leitura das imagens. As apresentações dos atributos e devoção saíram, portanto, de anotações pela convivência com terreiros no Distrito Federal e Entorno.

Buscamos, também entender a leitura de imagens iconográficas em dicionários com imagens de santos e a consulta permanente e referente no livro “Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia” (1980) de Carybé, como parâmetro para a leitura das imagens. E, na liberdade criativa e lírica de Tatti, passamos por impasses relacionados às cores dos orixás, que não são aquelas que se relacionam com a tradição: em alguns orixás, as cores predominantes, como nos casos de Oxumaré (amarelo e verde) e Exu (preto e vermelho), apresentam ligação estrita com as representações tradicionais; em outros orixás, todavia, as recriações apresentam licença poética. Observando o conjunto como um todo, percebemos uma paleta de cores com o predomínio de vermelho, preto, dourado, verde e azul, aliado ao movimento cênico que a modelagem realizada em resina de poliéster permite. Um ponto a destacar é que a nossa descrição das imagens considera a localização da imagem (lados direito e esquerdo) e não o lado esquerdo e direito do observador. Ao longo da nossa descrição, deparamo-nos com um impasse em relação a um Orixá que no material recolhido apresenta dois nomes: Iroco e Ibejis. Em nossa descrição, essa obra foi descrita como sendo Iroco, mas isso representa mera sugestão para o escopo do trabalho, sem nenhuma intenção de ser conclusivo a respeito de sua natureza.

Como fizemos a opção pela leitura iconográfica das imagens atualmente presentes na Praça dos Orixás, optamos por não fazermos uma descrição de Ogum, já que só restou o pedestal. Porém, naquelas em que há alguns vestígios, como a de Oxalá, fizemos e comentamos seus atributos e sua devoção. Se a pequena produção acadêmica voltada para as artes públicas de tradição afro-brasileira enfatiza que o ambiente religioso se desdobra permanentemente na rua, é preciso reiterar que a intenção deste trabalho é romper com os limites das imagens serem apenas sacras, dando-lhes o devido respeito ressaltadas as qualificações artísticas. A Praça dos Orixás é um espaço religioso e de suma importância, uma forma de mediar elementos visuais tangíveis e imateriais que se materializam no

espaço como forma de afirmar o seu poder simbólico, imóvel, individual e subjetivo. Faz-se necessário, assim, um olhar singular e cauteloso sobre a produção dessas imagens inseridas nesse espaço, negado, muitas vezes, pelo processo histórico.





Figura IV - “Oxóssi”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás, fevereiro de 2023. Fonte: fotografia do autor

## CAPÍTULO 1 - UM LUGAR SAGRADO PARA OS ORIXÁS

*Oxóssi,  
Onde estará odè?  
Aqui está odè.  
Onde estará o senhor da mata?  
Aqui está o senhor da mata.  
Onde estará odè?  
Aqui está odè.*

*Orin Òṣoṣi [Cantiga de Oxóssi]*

No decorrer do século XX, encontramos uma valorização lenta, mas crescente da arte de matriz africana. Primeiramente, encontramos vários textos antropológicos sobre essa produção. As obras são apresentadas como elementos que, além de estabelecer as relações de fé dentro do sistema na qual elas estão inseridas, apontam também para um sentido artístico e estético (RAMOS, 1949; BARATA, 1957; BASTIDE, 1958). As produções corroboram a existência de uma construção da identidade artística negra através dos objetos litúrgicos; porém, no que concerne à arte pública de tradição afro-brasileira, temos uma produção recente e pequena, tanto no que diz respeito às obras quanto em relação à produção de textos que abordem este conteúdo. É indiscutível que o debate artístico concebido nos últimos anos legitimou e alçou a um novo patamar a arte afro-brasileira, colocando-a em lugares oficiais e tradicionais, como galerias de arte, exposições e museus.

No contexto da arte pública afro-brasileira, essa legitimidade ocorre de maneira lenta e quase inexpressiva. Conduru (2007) destaca algumas mudanças interessantes que ocorreram nas décadas de 1990, 2000 e 2010. Se, outrora, o campo de exposição de objetos artísticos afro-brasileiros era restrito aos terreiros, principalmente para obras de temática sacra, visualizadas pelos devotos e com a participação da comunidade, a construção de monumentos públicos de tradição africana e afro-brasileira não apenas apontam uma novidade, mas colocam desafios diante da problemática dessas materializações no contexto da sociedade brasileira. Como exemplo, o autor destaca a importância pública do monumento de “Zumbi dos Palmares” (1986), com sua imponente base piramidal projetada pelo arquiteto João Filgueira Lima (Lelé) e a cabeça moldada a partir de bronzes do Reino do Benin, que virou símbolo das lutas da conscientização negra. O autor também menciona o Exu dos Ventos (2002) de Mário Cravo Neto, no Rio de Janeiro, os “Orixás”, (1996), de Tatti Moreno, no Dique do Tororó, em Salvador, e enfatiza, também, a criação de um parque de esculturas, o “Espaço Mário Cravo” (1994).



Dentro desta perspectiva, adensamos a visibilidade afro-brasileira, adicionando à lista a “Praça dos Orixás” (2000), de Tatti Moreno, em Brasília, e mais recentemente a “Praça dos Orixás” (2017), em Teresina (figura 1), construída coletivamente e que conta com a representação de dez orixás do candomblé de tradição ioruba e mais três divindades da umbanda. Estes monumentos públicos são locais que abriram o caminho para a ocupação do espaço<sup>1</sup> com imagens e vivências que, até então, estavam reduzidas a práticas religiosas dentro de terreiros ou casas de axé. A experiência foi ampliada pela visualidade de imagens de tradição africana e afro-brasileira, partindo do individual privado para o coletivo público.



Figura 1-“Praça dos Orixás”, Teresina/PI. Fonte: Disponível em Cidade Verde:

<https://cidadeverde.com/noticias/260454/praca-dos-orixas-tem-programacao-no-dia-da-consciencia-negra>. Acesso em 30/06/2023

A partir desse momento, temos uma integração entre o espaço público e deuses africanos – fenômeno que, até então, se restringia a um grupo seletivo de iniciados. Essas imagens transformam o espaço urbano e a vivência nas cidades elencadas. Acostumada com monumentos públicos com temáticas históricas, religiosas de tradição cristã ou, ainda, com retratos e bustos de heróis ou políticos, a cidade se depara com uma nova

---

<sup>1</sup>Não cabe no espaço deste trabalho uma discussão sobre o conceito de espaço, indicamos para aprofundar o tema: CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 2004 e CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A (re) produção do espaço urbano*. São Paulo: EDUSP, 1994. E para a relação entre o candomblé e a cidade: PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Edusp, 1991.

concepção visual, que para a maior parte dos observadores, é desconhecida. A criação da Praça dos Orixás em Brasília alia-se à ideia existente no Dique do Tororó, embora ocupe área mais discreta, e adentra-se pelo espaço público com esculturas até então confinadas a espaços privados. As três áreas públicas, em Salvador, Brasília e Teresina, alteram a noção temática discursiva e narrativa sobre a arte pública, mantendo, ainda, a ocupação de espaços privilegiados, como margens de lagos e lagoas, e no caso de Brasília, uma área nobre.

Silva (2005) conceitua a arte pública como aquela que pode causar uma mudança significativa no ambiente urbano, tanto do ponto de vista como os sujeitos percebem a cidade ou como incorporam o local. Pelas diferentes tipologias das cidades, esta relação se altera: em algumas, os locais são bem visíveis e aliados a uma considerável movimentação, permitindo a um grupo maior compartilhar essa experiência. Articula-se a interação entre arte e público, com a possibilidade de surgir relações de pertencimento ou repúdio. Pode trabalhar com a proposta de reestruturar os espaços deteriorados ou não. Entendemos, então, que, “de todas as formas de expressão plástica, a escultura é a mais desejosa de estar na rua, de ter o povo à sua volta, aplaudindo, protestando, exercitando a democracia” (MORAIS, 1992, p. 48), e, dessa forma, as relações com as esculturas podem propiciar dinâmicas e interpretações diferenciadas entre os sujeitos. Porém, a escultura é uma configuração visual consolidada como arte pública, mesmo que, atualmente, o conceito permita novas abordagens ou concorra com linguagens mais efêmeras, como grafite, intervenções, instalações ou projeções de arte da luz ou digital<sup>2</sup>.

A relação que uma comunidade estabelece com uma escultura ou um conjunto escultórico relaciona-se com o significado público que a imagem exerce, inferindo sobre a maneira como ela é entendida, já que o “nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS, 2013, p. 157) e, não raras vezes, os sujeitos se esquecem disso e atuam nos espaços públicos sem se importar com o coletivo, com o outro. Se o ambiente privado pode ser marcado pela singularidade do sujeito, o mesmo não ocorre no espaço público, compartilhado. Quando pensamos nas imagens dos deuses africanos ocupando espaços públicos, atores sociais, diante da ausência do

---

<sup>2</sup>Sobre o assunto ver: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana: São Paulo: região central (1945-1998)*, obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

entendimento ou de um esforço para decodificá-las, agem dentro de uma perspectiva individual, vilipendiando o que é coletivo e realizado com dinheiro público. Este é o principal dilema e a principal controvérsia enfrentada pela saída em direção ao espaço público das imagens ligadas às tradições afro-brasileiras: durante séculos, foram mantidas fora do circuito público, marginalizadas e aprisionadas, por causa da permanência de resquícios de um sistema político amalgamado na indiferença e na exclusão. Se pensarmos na origem das imagens iorubanas, mesmo em uma Nigéria tomada por tradições religiosas distintas, como islamismo e cristianismo, sua exibição e instalação sempre foram públicas, como um valor compartilhado por uma comunidade. Dentro desse contexto, percebemos a importância histórica da instalação das três maiores praças dedicadas aos orixás existentes no Brasil. Mas, como esta emancipação se processou em um local privilegiado como Brasília?

### 1.1 ODOIÁ IEMANJÁ

*Jogún - oşó,  
Iemanjá, senhora do mar.  
É minha mãe, que se alimenta de etù.  
É minha mãe, que se alimenta de pato.  
Jogún – oşó, Iemanjá do mar.*

*Oríkì Iyemoja [Evocação de Iemanjá]*

A história da implantação das religiões de matriz no Distrito Federal e Entorno é singular. O terreiro se transformou em receptivo para vários tipos de devotos que se reorganizavam nessa cidade seus espaços e suas vivências. A religião dos Orixás<sup>3</sup>, Voduns<sup>4</sup> ou Inquices<sup>5</sup> chegou ao Brasil com a diáspora dos povos africanos. Num misto de reconhecimento da natureza e dos ambientes insalubres das senzalas, essas tradições religiosas se difundiram e procuraram demarcar os seus espaços. As manifestações artísticas pragmáticas e funcionalizadas dentro desse simbolismo se transformavam em danças, cantos, batuques e apropriações materiais para elaborações visuais e plásticas, em movimentos que abrandavam as horas de dor, solidão e desconstrução das identidades.

---

<sup>3</sup>Os orixás pertencem ao panteão de divindades ioruba.

<sup>4</sup> Divindade nos cultos de origem fon, como o Tambor de Mina do Maranhão. Originam-se na região do atual Benin.

<sup>5</sup>Inquices são as divindades nas tradições de Angola e do Congo. É o equivalente aos Orixás da tradição ioruba.

Um pouco distante do olhar dos senhores, esse “batuque” lentamente se sincretizava<sup>6</sup> no Brasil.

Uma das soluções encontradas seria a fusão dos símbolos e demarcações espaciais entre os africanos, o colonizador português e os povos indígenas. Não raro, esse sincretismo ficava expresso nas artes visuais e também na edificação dos espaços. Podemos observar essa situação nos terreiros mais antigos do Distrito Federal e Entorno como o *Ilê Axé Opó Afonjá Ilê Oxum*, em Valparaíso de Goiás, com direção de Mãe Raílda de Oxum, vinda do Rio de Janeiro para Brasília. O *Ilê Axé Bara Leji*, em Santo Antônio do Descoberto, fundada por Pai Tito de Omulu – morador de Brasília desde fins dos anos 1950, vindo do Rio Grande do Sul, com passagem pelo Rio de Janeiro; o *Ilê Oxum Axé Opó Afonjá Oní Xangô*, liderando por Pai Raimundo, nascido em Itaparica e chegou em Brasília no início dos anos 1970; e o *Ilê Axé Oyá Bamilá*, em Luziânia, terreiro da nação<sup>7</sup> Nagô<sup>8</sup>, liderada pelo Oluwô<sup>9</sup> José Paiva de Oliveira (Oluwô Bein), também conhecido como Pai Paiva, vindo de Pernambuco para Brasília em meados dos anos 1970.

Os três terreiros existentes na região do Distrito Federal e Entorno que foram mencionados são filiados à casa tradicional baiana de candomblé ketu<sup>10</sup>, que é o *Ilê Axé Opó Afonjá*, dirigido por Mãe Estela Odé Kayodé na cidade de Salvador. O quarto citado, o *Ilê Axé Oyá Bamilá*, de Pai Paiva, é filiado ao *Terreiro da Água Fria*, em Recife, e dirigido pelo Oluwô, Jerônimo Gomes de Almeida, Yfá Baylá. Esse ritual de afiliação é feito pelo sacerdote ou sacerdotisa como forma de transmissão de *asé* (energia vital), segundo a predestinação do candidato. Essas três casas perpetuam e mantêm a tradição ketu a mesma de Mãe Estela. E, na tradição nagô, perpetuam a tradição de Yfá Baylá. Considerando esse ponto de ligação, temos na consolidação das religiões de matrizes africanas no Distrito Federal e Entorno um intercâmbio com assimilação e, posteriormente, sua fruição, sistematização e acomodação espacial, vinda de distintas regiões do Brasil. Podemos dizer que o espaço no Distrito Federal e Entorno é tradicional e sincrético devido ao processo de migração, materializado na arquitetura sacra e

<sup>6</sup> Este conceito será tratado no capítulo 2.

<sup>7</sup> Divisão interna do candomblé. É um conceito mais político do que étnico, são nações do candomblé: *kétu*, *ijejá*, *jêje*, *efon*, *angola*, *congo*, entre outras.

<sup>8</sup> Segundo Oliveira, a Nação Nagô é “originária do continente africano, a tradição Nagô sobrevive ao longo tempo, onde teve seu início no Brasil, no estado de Pernambuco, nos meados de 1820, fundada pelo legendário Aduakambê, uma miscigenação de descendentes de Abomey, na África” (2004, p. 22).

<sup>9</sup> Sacerdote supremo de Ifá. Chefe responsável pela administração de um bairro ou aldeia na estrutura social da tradição ioruba.

<sup>10</sup> O candomblé keto é uma religião criada em terras brasileiras por meio de influência cultural, religiosa e filosófica ioruba. Foi trazida por escravos do Golfo da Guiné. Cultuam as suas divindades, seres que simbolizam as diversas forças da natureza.

vernácula dos terreiros, demonstrando dois momentos distintos: primeiro, a chegada ao Brasil dessas tradições religiosas, como consequência da diáspora africana; em um segundo momento, a movimentação interna dentro do Brasil e, por determinações históricas, o Distrito Federal e seu Entorno absorvem essa plural e distinta movimentação. Essa dinâmica estabelece, em uma primeira instância, uma singularidade para a construção híbrida de linguagens e simbolismos entre as distintas interfaces religiosas que se estabeleceram no Distrito Federal e seu Entorno.

Diante dessa realidade, investigar a relação da construção de um espaço sagrado público em Brasília que atende a tantas matrizes religiosas foi um desafio. Segundo o *Inventário Nacional de Referências Culturais: Terreiros do Distrito Federal e Entorno*, publicado pela Superintendência do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) do Distrito Federal, foram mapeados e inventariados 26 terreiros (RAMASSOTI, REIS, 2012, p. 10). Esse inventário<sup>11</sup> se pautou no mapeamento de várias tradições como o Candomblé (das Nações Ketu, Angola<sup>12</sup>, Nagô...), Tambor de Mina<sup>13</sup>, Omolocó<sup>14</sup> e Umbanda<sup>15</sup>. Esse circuito místico de Brasília elencado pelo IPHAN, não tratou de outras experiências mais fragmentárias e com hibridismos mais antagônicos, como no Vale do Amanhecer, Cidade Eclética ou Cidade do Sol.

Como o cenário é amplo e diverso, não cabe no espaço deste trabalho aprofundar a pluralidade religiosa, mas, sim, identificar que tradição ampara as escolhas sacras para compor o quadro de divindades na Praça dos Orixás, sem esquecer esse fluxo de migração. Uma vez que, no começo de Brasília, esse espaço não existia e não havia lugares demarcados para receber esses devotos, que por motivos tão diversos para cá vieram e tiveram que nesse sertão ressignificar os espaços religiosos, que se firmaram no

---

<sup>11</sup>É um inventário parcial. Segundo informações coletadas em entrevista com a *Federação de Umbanda e Candomblé de Brasília e Entorno*, a federação possui 300 terreiros cadastrados, porém ele acredita que existe mais de 500 terreiros atuantes, na região do Distrito Federal e Entorno.

<sup>12</sup> De influência dos povos Banto e Angola. O chefe é chamado Tatá ou Pai de santo ou Tatá de Inquinces e as filhas de santo ou muzenzas. Apesar de diferenças em termos de nomenclatura e ritos, assimilou também, características dos rituais iorubas.

<sup>13</sup> Também Tambor de Minas é o nome dado ao culto ritual que veio do Daomé (jejê). Os principais terreiros estão no Maranhão.

<sup>14</sup> Tem uma linha de rituais amparada nas tradições da nação Angola. O principal centro difusor é o Rio de Janeiro. Incorpora elementos ligados a umbanda. Sua origem se relaciona com os povos lunda-quiôco.

<sup>15</sup> Entrelaçamento de várias tradições religiosas: Banto (Angola), cristianismo popular, ensinamentos de Allan Kardec, cabala judaica e elementos de cultos ameríndios, Orixás, entre outras matrizes religiosas. Acredita-se que surgiu no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

contexto do Distrito Federal e Entorno, independentemente dos postulados modernistas de urbanismo e arquitetura da cidade.

A Praça dos Orixás, espaço público e vivo sendo utilizado por várias correntes religiosas desde o ano de 2000<sup>16</sup>, apresenta função dupla. Além de ser um ponto para rituais, é um local de arte pública de tradição afro-brasileira, e, em seu espaço, não encontramos quaisquer menções ao criador das esculturas e ao período de sua inauguração; alguns pedestais sequer trazem a identificação do orixá representado. Visitando o local, não existem textos que identifiquem a história daquele lugar e a junção entre arte e religiosidade ali trazida. Nas nossas pesquisas, encontramos uma pequena produção acadêmica que se enveredou por desvendar aquele espaço e sua relação com a história da arte. Os trabalhos versam sobre a sua utilização como potencialidade turística, como espaço para eventos religiosos ou, ainda, sobre a construção de seu espaço geográfico ou sua possibilidade museológica; porém, por sua relação com o presente e os orixás estando vivos e sendo cultuados, eles não podem ser entendidos como museus ou patrimônios antigos das religiões africanas no Brasil.

As origens históricas da Prainha, nome utilizado para algumas áreas às margens do Lago Paranoá utilizadas para fins religiosos, remonta aos anos 1960. Muitos dos adeptos do candomblé e umbanda que chegaram a Brasília procuraram encontrar locais na cidade que poderiam ser apropriados para construir um espaço sagrado, mas ao mesmo tempo discreto, já que os cultos de matriz africana eram, apesar do grande número de adeptos, marginalizados. Cleaver (2009), por outro lado, salienta que a construção da identidade nacional pautada na cultura popular, entre os anos 1960 e 1970, assimilava o samba, como a música que mantinham uma ligação íntima com os terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. Esse fenômeno foi contemporâneo à construção de Brasília, cidade vista e entendida como a cidade do futuro, aliada a uma visão otimista do Brasil. Essa narrativa otimista tangenciava um discurso progressista dentro da umbanda, entre os 1950 e 1960. Muitos umbandistas consideravam a sua religiosidade, como a mais brasileira de todas as religiões professadas no país. A nossa identidade nacional, passava pela umbanda, a síntese religiosa para o futuro. A umbanda seria um alvorecer religioso como Brasília corresponderia a um alvorecer urbano (CLEAVER, 2009).

Esse discurso de futuro e a identidade nacional atraía devotos da umbanda para Brasília, desde o período do início da sua construção, na segunda metade dos anos 1950,

---

<sup>16</sup> Sobre o conceito de praça ver: ECKER, Vivian Dall'igna. O conceito de praça para a qualidade da paisagem urbana. In. *Revista Projetar*. Natal: UFRN, Janeiro de 2020. v.5. n.1.

e também nas décadas consecutivas. Em um apanhado do mesmo período, Capone (2009) destaca que uns números consideráveis de militares de baixa patente eram adeptos da umbanda, e que eles, mesmo durante o regime militar, nos 1960 e 1970, não foram reprimidos e contribuíram para propagar essa religiosidade pelo país – o que, com a transferência da capital muitos destes devotos vieram para Brasília.

Segundo Cleaver (2009), no ano novo de 1969, um jornal local noticiou um evento público de matriz africana, que seria a Festa de Iemanjá. Iemanjá é uma iabá<sup>17</sup> muito conhecida no Brasil. Era, e é vista, como uma divindade dotada de sentimentos maternos. Como era considerada uma grande mãe, as várias denominações de matriz africana existentes aqui, identificavam-se com ela. Uma festa em sua homenagem atrairia muitas casas de santo, um número significativo de devotos iria ao evento - e a manifestação religiosa ganharia visibilidade. E logo, evidenciando que em anos anteriores, esta festividade já sucedia. Cascudo (2012, p.577) informa que “em Brasília, a primeira festa dessas cerimônias realizou-se no domingo, 22 de agosto de 1965, no lago Paranoá, pelo Pai de Terreiro Joãozinho da Gomeia e seu grupo”. A festa não foi no dia 31 de dezembro, mas foi oficiada por um grande nome do período que era Joãozinho da Gomeia<sup>18</sup>. É interessante perceber a presença de Joãozinho da Gomeia, vindo do Rio de Janeiro. Em entrevista com Mãe Inalda, conhecida também por Yfá-Derô<sup>19</sup>, percebermos a importância das tradições do Rio de Janeiro para a criação da Festa de Iemanjá, e Yfá-Derô esclarece tal filiação:

[...] quando nós chegamos aqui em 75, só tinha só o lago. A beirada do lago[...] onde o pessoal de umbanda também ia botar seus barquinhos. Fazia, porque na época tinha muito funcionário público, né? Vinham do Rio, transferidos do Rio para cá. Então lá no Rio, a Festa de Iemanjá é no dia 31 de dezembro, e aqui também fizeram, começaram a fazer[...] ficou dia 31 de dezembro. (YFÁ-DERÔ, 2023)

Como a nova capital do país, Brasília, ao mesmo tempo em que recebia a transferência da alta classe política, acolhia, também, vindos do Rio de Janeiro, vários estamentos do funcionalismo público, que traziam nas suas malas práticas e crenças

---

<sup>17</sup> Nome genérico para identificar no panteão ioruba as divindades femininas ligadas as águas. Senhoras das águas e dos rios.

<sup>18</sup> Famoso e polêmico sacerdote de candomblé baiano, radicado no Rio de Janeiro em meados do século XX.

<sup>19</sup>A entrevista gentilmente concedida por Mãe Inalda ocorreu no dia 30/05/2023, no *Ilê Axé Oyá Bamilá*, em Luziânia. O seu nome de sacerdotisa é Yfá-Derô, o qual adotaremos na nossa pesquisa.

religiosas, como a umbanda e o candomblé, com nítida filiação carioca; dessa maneira, a Festa de Iemanjá, ao invés de seguir o calendário baiano e ser celebrada no famoso dia 2 de fevereiro, foi realizada em 31 de dezembro. Silveira (1994) encontra, como início da festa de Iemanjá em Brasília, o ano de 1962, quando foi realizada pela mãe de santo Dona Marlene, oriunda do Rio de Janeiro; Cleaver (2009), pesquisando os arquivos do Correio Braziliense, deparou-se com a informação que a primeira festa de Iemanjá ocorreu no ano de 1958. Esse autor aponta que, se nos anos 1960 e até meados dos anos 1970, a Prainha e a festa de Iemanjá estiveram vinculadas à umbanda, na segunda metade dos 1970, e, nas décadas seguintes, passou a ser vista como um local para os devotos do candomblé. Cleaver (2009) também conduziu entrevistas com atores sociais que vivenciaram o período, conheciam algum devoto que participou da festa de Iemanjá ou frequentaram a Prainha, percebendo a mudança no tipo de pertencimento que aquele lugar gerava nos fiéis.

A quem aquele local atendia? E para qual tradição de matriz africana pertencia? São perguntas difíceis de responder, pois ao nosso ver, a linha divisória ao mesmo tempo que se aproxima, distancia-a, no que diz respeito ao culto, as divindades e as práticas litúrgicas. E, dentro desta disputa, qual tradição se atrela à Prainha com maior grau de pertencimento? Certeau (2013), observando como as relações sociais de um determinado grupo, inseridos em espaços socialmente compartilhados em uma cidade, apresentam dimensões abertas que admitem entendimentos moventes dos seus sentidos e finalidade. Não sendo a identificação, com os espaços, uma vivência cotidiana padronizada. Os locais de uma cidade ligam-se a uma relação de ação e reinvenção dos indivíduos sobre eles, sem controle ou um domínio prévio. A utilização dos espaços por determinados grupos, apropriando-se dele, provocam transformações e, reinvenções do espaço de maneira imprevista e com adaptações que tendem a redimensionar o sentido do lugar. As manifestações religiosas de matriz africanas com o seu diálogo e inserção no espaço público apresentam e estabelecem uma nova dimensão, que atende aos interesses de bases teológicas e litúrgicas, distintas e, por estarem vivas, as liturgias e rituais, se mantêm em transformação.

Podemos exemplificar essa reconstrução com a troca de presidência na *Federação de Umbanda e Candomblé de Brasília*<sup>20</sup>, que cuidava da organização da Festa de Iemanjá, ocorrida em fins dos anos 1970. Até 1979, a presidência da entidade era ocupada pelo Sr.

---

<sup>20</sup>No início do século XXI, passou a se chamar: *Federação de Umbanda e Candomblé de Brasília e Entorno*.



Diógenes dos Santos, devoto da umbanda e que mantinha as características da festa de Iemanjá dentro de uma liturgia umbandista; nesse ano, a presidência passaria a José Paiva de Oliveira, Oluwô Bein, sacerdote do *Ilê Axé Oyá Bamilá*, de Luziânia, que presidiria a Federação até 2003, um ano antes de sua morte, ocorrida em 2004. A administração de Pai Paiva redesenhou a festa de Iemanjá e, utilizando a força e inserção política, introduziu práticas diferenciadas na Prainha, o que culminaria na criação, no ano de 2000, da Praça dos Orixás.

De acordo com Cleaver (2009) e Silveira (1994), Pai Paiva impunha-se como uma figura polêmica, personalista, e a sua atuação na Federação expandiu o número de terreiros de umbanda e candomblé associados. “A Federação, segundo o próprio Sr. Paiva, possuía em meados de 1992, cerca de 2.150 casas registradas” (SILVEIRA, 1994, p. 33). Devido à gestão centralizada no dirigente, a federação ganhou a alcunha de “Federação do Paiva”, que trouxe para dentro da entidade seu trânsito e sua proximidade com autoridades e políticos da época. Esta relação, não só de Pai Paiva, mas de outros pais de santo, outorgava uma ambivalência entre poder público e religiosidades de matriz africanas, como, também, expunha a existência de uma elite dentro das tradições religiosas, que dispunham e partilhava de negociações de poder e mando. Deparamos com um relato que conforma a influência que os líderes espirituais desfrutavam, e em um caso específico do Pai Paiva. Relata Silveira:

[...]quanto às relações do Sr.Paiva, narrarei um episódio que denota a abrangência e a força de sua *Corrente espiritual*. Chegando a passagem do ano de 1992/93, Pai Paiva, comose faz conhecer publicamente, inaugurou a estátua de Yemanjá, no Lago Paranoá, na 17ª festa de ano novo, promovida pela sua Federação. Havia condução para transportar fiéis da Rodoviária para o Lago Paranoá. A imprensa local estimou que ao longo da noite umas 10.000 pessoas compareceram ao local, para prestar suas homenagens à orixá das águas [...] O ritual foi coroado pela discreta presença do recém empossado Presidente Itamar Franco que na madrugada compareceu, vestido de branco, como é recomendado, para depositar rosas brancas aos pés da imagem de Yemanjá. Foi a melhor imagem da aliança simbólica do poder religioso com o poder político que poderia ter se dado durante a pesquisa. (1994, p.35)

Com esse trânsito, Pai Paiva<sup>21</sup>, ao longo da sua gestão, foi construindo pontes políticas que culminaram com a criação da Praça dos Orixás. A publicação brasiliense *Correio dos Orixás* de agosto de 2000 informava que, além da Federação, Paiva presidia a *Confederação Espírita Umbandista de Brasília*, e que diante da sua atuação na sociedade brasiliense, em defesa das religiosidades de matriz africana, foi congratulado, naquele ano, com a Medalha de Honra ao Mérito de Distrito Federal, o que demonstra a relação com o poder político e o protagonismo religioso das instituições presididas naquele período, mesmo possuindo muitas animosidades e dissabores, com casas e praticantes das religiões de matriz africanas.



Figura 2 – Yfá Derô e Pai Paiva, Prainha, anos 1990. Acervo particular de Yfá-Derô

A Prainha que existia como reduto de práticas religiosas, principalmente a devoção com os Orixás, de tradição ioruba, relacionados às águas e cultuados tanto pela umbanda quanto por várias nações do candomblé, logo ganharia sua primeira imagem de Iemanjá, basilar divindade cultuada naquele espaço. Silveira (1994) narra uma tentativa de contato com Pai Paiva, ocorrida em 1992, sem êxito, por conta de inúmeras ocupações do dirigente naquele período – entre elas, a organização das “celebrações da passagem do fim de ano, quando inauguraria uma imagem da Orixá Yemanjá, às margens do Lago

<sup>21</sup> Além de presidir a Federação e o seu Ilê, Pai Paiva ou José Paiva de Oliveira, publicou livros relacionados a umbanda a candomblé, não conseguimos saber os anos de publicação. Ao todo foram cinco livros com os seguintes títulos: “O ritual na umbanda e no candomblé”, “Cerimônia do candomblé praticado no Brasil”, “Os orixás africanos na umbanda”, “Filosofia afro-umbandista e seus mistérios” e os Mistérios da umbanda e do candomblé”. Por estes títulos percebemos o trânsito e o conhecimento entre umbanda e candomblé, o que demonstra que as relações entre as duas religiosidades abriam um debate e se influenciavam mutuamente.

Paranoá” (1994, p. 33). Como o nosso interesse é pela construção da visualidade da Prainha, a figura 2 é bastante relevante, mostrando a primeira imagem a ser inserida na paisagem. A representação é de uma típica imagem de Iemanjá, que os terreiros de umbanda possuem, geralmente em gesso. Formas bem distintas daquelas que iriam ser instaladas por Tatti Moreno. A única equivalência é a concha do pedestal, que será mantida pelo artista baiano. Yfá Derô recordou-se da inauguração e rememorou o início das comemorações, entre os anos 1976 e 1977, quando “as primeiras cestas, presentes de Iemanjá, saíam da minha casa numa Kombi; [eu] morava na Asa Norte e ia lá para entregar. Lá na Prainha. E desde esse primeiro momento, antes de ter as esculturas e a organização, a entrega sempre foi ali.” (YFÁ DERÔ, 2023)

Mas a Prainha não seria simplesmente uma experiência só religiosa. Como foi destacado anteriormente, havia um jogo político por trás. O jornal *Correio dos Orixás* noticiou:

[...] na luta de duas décadas, a primeira grande vitória foi do dia 16 de maio de 1988, quando o governador do Distrito Federal naquela época, José Aparecido de Oliveira, decretava denominar-se Praça de Iemanjá ao local situado entre os trechos 1 e 2, do Setor de Clubes Esportivos Sul e dentre as considerações estava de que a titulação referido local vinha “em respeito à memória nacional”, devendo “ser preservado e cultuados os valores morais, espirituais religiosos de todas as etnia que contribuíram para a formação do povo brasileiro”. (2000, p. 5)

É interessante perceber como que a fala do governador José Aparecido de Oliveira<sup>22</sup> relaciona as religiosidades de matriz africana com a construção da identidade nacional e mantém um discurso nacionalista e modernista, em uma relação gregária e pacifista entre os brasileiros, que os anos posteriores iram macular. Por outro lado, é interessante perceber que um político conservador estava apoiando uma religiosidade popular de matriz africana. Cleaver (2009) atenta para o fato de que todo pai ou mãe de santo, pessoas das mais distintas correntes ideológicas, mantinham ligações íntimas com forças políticas, mesmo que de maneira velada. Yfá Derô lembra que o governador “não fez nada” e que, quando Pai Paiva foi cobrar José Aparecido de Oliveira, ouviu do político que “quem tinha que fazer essas estátuas, cuidar disso, era o povo da umbanda e do candomblé, não o governo” (YFÁ DERÔ, 2023). Uma resposta que não agradou ao

---

<sup>22</sup> José Aparecido de Oliveira, foi o 15º governador nomeado do Distrito Federal. Governou entre 1985-1988.

dirigente da Federação, que “reuniu a imprensa no palácio, e rodou sua baiana, ele lutou muito pelo candomblé, tanto pela nação”, e a materialização da iniciativa aconteceria apenas no governo de Joaquim Roriz<sup>23</sup> (YFÁ DERÔ, 2023), quando, com uma placa com o nome dos envolvidos, a Prainha passaria a chamar-se Praça dos Orixás. Assim, da relação política entre Pai Paiva e Roriz, a Praça dos Orixás foi legalmente criada.



**DECRETO Nº 21.172, DE 8 DE MAIO DE 2000**

Dá nova denominação ao próprio que especifica.

O GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 100, inciso XXVI da Lei Orgânica do Distrito Federal, DECRETA:

Art. 1º - O local situado entre os Trechos 1 e 2, do Setor de Clubes Esportivos Sul, chamado popularmente de PRAINHA, passa a denominar-se PRAÇA DOS ORIXÁS.

Art. 2º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

**Brasília, 8 de maio de 2000**

**112º da República e 41º de Brasília**

**JOAQUIM DOMINGOS RORIZ**

**Este texto não substitui o publicado no DODF nº 87 de 09/05/2000 p. 10, col. 2**

Figura V “Decreto nº 21.172”. Disponível em: SINJ :

[https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/38250/Decreto\\_21172\\_08\\_05\\_2000.html](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/38250/Decreto_21172_08_05_2000.html). Acesso em 01/07/2023

Em nota publicada na edição do dia 10 de maio de 2000, o *Correio Braziliense* divulgava a inauguração:

[...] a Federação de Umbanda e Candomblé inaugura, no próximo sábado (13), o projeto cultural Monumento aos Orixás. Serão construídas 16 esculturas, em tamanho natural, criadas pelo artista baiano Tatti Moreno. As obras serão instaladas na Prainha. O local será chamado de Praça dos Orixás [...] O evento tem o apoio da Secretaria de Turismo e Lazer. (FERNANDES, 2000, p. 2)

Com apoio do Estado, a inauguração aconteceu em 13 de maio de 2000, data cujo simbolismo demonstra relação com a cultura negra, qual seja, a data da libertação dos escravos de acordo com uma visão oficial – efeméride revisada, posteriormente, por várias vertentes do movimento negro. O interessante em relação à nota do *Correio Braziliense* é quanto à forma como se refere ao espaço: aquele que seria dedicado à umbanda. Em nossa pesquisa, matérias publicadas nos meses posteriores também fazem

<sup>23</sup> Joaquim Domingos Roriz, teve uma das carreiras mais proíficas, obtendo quatro mandatos. Foi nomeado governador entre 1988-1990, e governador eleito, em três mandatos, 1991-1995, 1999-2003 e 2003-2006.

referência a umbanda: o *Jornal de Brasília* do dia 28 de julho 2000 trouxe, como capa do caderno *Crenças*, matéria com a chamada em caixa alta: “Praia dos Orixás: trecho do Lago que recebe flores de Iemanjá é consagrado como ponto da Umbanda em Brasília” (JARDON, 2000, p. E-6). Na matéria, a jornalista Carolina Jardon qualifica o lugar como “centro místico de todas as religiões” e alerta que, depois de reformada, a Prainha “exibe 16 estátuas, representando deuses da Umbanda” e que, visualizadas “de longe, parecem verdadeiros guerreiros antigos, com lanças e espadas”, atentando, ainda, para a ausência de identificação das imagens – o que significaria ausência de entendimento, por parte do público. Entrevistando pessoas que estavam na Praça sobre o significado das imagens, a jornalista recolheu respostas heterogêneas. Uma senhora disse: “acho bonito, mas não sei o significado”, e que “seria necessário uma placa explicando pelo menos a religião que elas representam”. Um funcionário público identificado como Alan Ferreira, por sua vez, não sabia se as imagens eram da umbanda ou do candomblé. A reportagem esclarece que existiam placas de identificação e que a construção da praça vinha de uma parceria entre a Secretaria de Turismo e a Novacap.

Uma nota publicada no *Correio Braziliense* do dia 16 de julho 2000 falava sobre o destino das placas de identificação. Intitulada “Valei-nos, Ogum”, comentava: “uma beleza e um tributo aos orixás as esculturas do artista Tatti Moreno, na Prainha do Lago. Pena que roubaram todas as placas de prata descrevendo os nomes e as forças deles. Neste ritmo, qualquer dia roubam as imagens. Só mesmo apelando a Ogum”. (AMARAL, 2000, p.9). Com um tom irônico, a nota relatava que, apenas dois meses após a inauguração (ou exatos 65 dias), o patrimônio era agredido e depredado, em prelúdio da realidade de ataques constantes àquele local. “Só não roubaram as imagens”, como a nota dizia, mas o local seria queimado, quebrado, depredado e danificado nos anos seguintes.

Uma publicação do *Jornal do Guia Místico* datada de novembro de 2000 corroborava a ideia que a praça havia sido feita para saldar as 16 divindades da Umbanda e informava que o projeto tinha sido elaborado pelo Oluwô Pai Paiva, em parceria com o governo do Distrito Federal – mais uma publicação a atestar o trânsito político de Pai Paiva. Por outro lado, a matéria insistia que a Praça dos Orixás fora feita para os devotos de Umbanda. Conversando com o sacerdote Pai Carlos, da *Tenda de Umbanda Ogum Rompe Mato*, procuramos entender algumas características da umbanda, como os orixás cultuados. Segundo o sacerdote, “em termos de culto de orixá, isso varia muito, até porque hoje em dia o leque de rituais ligados a umbanda é muito grande [...], no meu ritual nós cultuamos alguns outros orixás.” (PAI CARLOS, 2023). Apesar de os cultos serem

distintos e da existência de um panteão tradicional e uma forma de culto, cultuar, segundo Pai Carlos, “não significa incorporar, não significa nada disso. Significa que a gente os tem como referência. No caso da umbanda, nós vamos ter o Oxalá, Omulu, Nanã, Iemanjá, Iansã, Oxum, Ogum, Oxóssi, os Ibejis, Xangô e Exu” (*op. cit*, 2023). De certa maneira, com a presença de Obá, Logunedé, Iroco, Ewá, Oxumaré, Ossain, o conceito da praça se adequaria mais ao candomblé, segundo Pai Carlos, a despeito de o local atender aos umbandistas com a presença dos orixás tradicionais,

[...] então eu creio que a praça dos orixás. Eles tentaram representar aqueles orixás que são mais comuns na Bahia, em Salvador. Porque inclusive lá em Salvador tem, não uma Praça dos Orixás, mas uma lagoa eles colocaram os orixás, que são basicamente esses que têm aqui em Brasília. Então temos representado aqueles orixás que são cultuados lá em Salvador. (*op.cit*, 2023)



Figura 3 – “Festa de Iemanjá”, cascata de fogos, s/d. Fonte: Acervo particular de Yfá-Derô

Com todas estas peculiaridades e a filiação ao candomblé baiano, segundo Pai Carlos, podemos entender, na verdade, o espaço como um lugar de convivência múltipla entre várias religiões de matriz africana, com um intercâmbio muito mais amplo que aquele enunciado nos jornais. E com a inauguração da Praça dos Orixás, a Festa de Iemanjá, figura 3, ganhava mais grandiosidade, como relembra Yfá-Derô:

[...] então, o pessoal de terreiro, quando se aproximava, a mês de dezembro, eles iam na Federação e para Pai Paiva dar aval e para fazer a marcação da quadra, o local que o terreiro ia ficar. Aparecia muito turista, mesmo. E tinha

toda uma organização, porque Paiva fazia ofício, para o corpo de bombeiro. Quem levava a cesta de Oxum e a panela de Iemanjá era o carro do corpo de bombeiro aberto. Fazia o trajeto, passava pela frente do Palácio, não é? E depois caminhava para o lago, era muito bonito. O cortejo era muito bonito. E os ônibus acompanhavam. Então, Paiva fazia ofício para a Polícia Militar, Detran, tudo era muito bem organizado. (YFÁ-DERÔ, 2023)

Com as lembranças da Festa de Iemanjá, perguntamos a Yfá-Derô sobre o período da construção da Praça dos Orixás e de como o artista baiano Tatti Moreno havia sido escolhido para conceber as esculturas que seriam expostas naquele local. A sacerdote rememorou o período da construção do espaço e também reclamou da falta de identificação das estátuas:

[...] eu tenho uma amiga que queria fazer isso aí, né. É, porque seria legal conseguir uma foto, uma imagem dessa placa para ver como era. Porque lá não tem nada. Assim, você chega, não encontra nada que fale quando foi inaugurada, não fala nem no nome do Tatti Moreno, você quer saber quem é o artista, não tem, e no máximo eles colaram uma folhinha de papel [...] mas na época tinha a placa falando do Tatti Moreno, falava no governador, do Pai Paiva [...] E, foi justamente ele, o Tatti Moreno, que o Pai Paiva escolheu. Aí entrou, o governador e deu a palavra para ele fazer. Paiva fez o projeto e entrou em contato com Tatti Moreno. Tatti Moreno respondeu. E o contato dele naquela época que era tudo por fax. Aí ele respondeu e veio para conversar com o Pai Paiva. Porque aí tinha que ter um entendimento pessoalmente com a Secretaria de Cultura. Ele, então foi fazer as estátuas. Foi escolhido aquele material, que Tatti Moreno falou, que aquele material era um material mais moderno, que tinha mais durabilidade, não precisava tanto de manutenção. Como de fato, não precisa de manutenção! Agora está destruído, aí já é outro assunto, né? Inclusive a primeira vez que destruíram a imagem foi de Nanã, se não me engano. Mas na época de Pai Paiva, ele ficava em cima do administrador do Lago Sul, inclusive. A luz foi ele que lutou, que conseguiu. Porque a luz, no começo de tudo a luz, era os holofotes dos carros do corpo de bombeiro. (YFÁ-DERÔ, 2023)

De fato, quando a Federação e a Secretaria de Cultura se dispuseram a trabalhar em conjunto, o nome de Tatti Moreno surgiu naturalmente. Com os orixás gigantes instalados recentemente no Dique do Tororó, o artista gozava de prestigioso status para trabalhar com arte pública de tradição afro-brasileira em grandes proporções.

## 1.2 TATTI MORENO E A ARTE AFRO-BRASILEIRA PÚBLICA

*Responda pela frente,  
Responda por trás,  
É o filho do awo, que pratica medicina e magia.  
Responda pela direita,  
Responda pela esquerda,  
É o filho do awo, que pratica medicina e magia.*

*Orin Òsányin [Cantiga de Ossain]*

Arte é pura magia. Com essa ideia, o artista plástico baiano Octavio de Castro Moreno Filho, conhecido como Tatti Moreno (1944-2022), pautando-se na arte e cultura popular, segundo Portugal (2016), transportou para suas obras uma diversidade cultural sincrética e baiana, um hibridismo que mistura religiosidade e festas populares, carnaval, candomblé, catolicismo, tudo ao mesmo tempo. Amparado nessa tradição popular, construiu sua imagética e poética, redimensionando à sua maneira a força e o poder da fé. Força metafísica materializada em materiais diferentes como latão, chapa de ferro, aço, cobre, alumínio, madeira, fibra de poliéster, sucata – que podem ser modelados, fundidos, aglutinados, atraídos um pelo outro como um campo magnético. A construção de seu universo e sua cosmologia, alicerçada na fusão cultural – ponto central do seu trabalho – valeu-se de todos esses materiais.



Figura 4 - Tatti Moreno e a obra “Desintegração do homem no espaço”, 84 x 180 cm, sucata, s/d. Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 33)



Por outro lado, sendo um artista que trabalha no âmbito da tridimensionalidade, concebe suas obras com formas orgânicas, geométricas, híbridas, naturalistas, estilizadas e algumas com nítidas proximidades com o expressionismo e um surrealismo de tendência afro-brasileiro. Podemos perceber essas formas expressivas nos seus totens, máscaras, figuras de santos, orixás, insetos, dentro do seu vasto campo temático. Porém, um elemento simbólico ou narrativo salta aos olhos e permeia toda a produção: o eixo religioso, presente em trabalhos de dimensões pequenas ou grandes, “ele possuía uma relação com o Axé Opô Afonjá, o Gantois, Olga de Alaketu, e alguns outros. Como também tinha relação com igrejas católicas, os beneditinos. O sincretismo era um dos seus caminhos na vida” (PORTUGAL, 2023). E, nesse ecumenismo, destacado por Portugal, reside e se estrutura a sua poética.

Com uma produção profícua, suas obras espalham-se por vários lugares, não apenas na Bahia, mas também em várias cidades brasileiras e na América Latina. Apesar de ser mais conhecido pelas imagens dos orixás, Moreno também trabalhou com imagens de Cristo e de santos católicos, em grande escala, como o “Cristo del Pacífico”, em Lima, Peru, executado em resina.

Como trabalhava com materiais diversos, o artista se preocupava com a resistência dos materiais. Suas obras apresentam cortes, junções e soldas, de fragmentos cortados ou apropriados. A junção dos materiais, como no caso do metal, possibilita imaginar formas de composições sobrepostas e dinâmicas, e, diante desse processo, criar formas inusitadas. Segundo Tatti, o seu trabalho

[...] com aço é um desafio a esse material. Todos os artistas que trabalharam com aço tiraram apenas proveito da dignidade e da beleza do material, explorando assim as formas geométrica em linhas retas. Como aço é um material rico e difícil para se trabalhar, resolvi partir para um desafio, explorando-o da mesma maneira, pela qual dominei a chapa de ferro, isto é, tirando aproveitamento da chapa virgem, com dobradas ou marteladas, criando volumes e dando enriquecimento com latão ou outros materiais que achar necessário, que já estão latentes nas formas, como na briga de galo, na revoada de pombos, e nas propostas mais distanciadas dos pretextos – geralmente, moldados em chapa de ferro e aço inoxidável. Atualmente, estou partindo para a fundição. Realmente é um material mais perene e não tem o problema da corrosão. Vou explorar simultaneamente o bronze, o alumínio e o aço, realizando temas líricos como flores. (PORTUGAL, 2016, p. 24)

Este relato ilustra bem sua relação com os materiais e o experimento como método. Desde sua primeira exposição, em 1971, Moreno foi considerado pela crítica e história da arte como um artista que trabalha com símbolos e iconografia religiosas. E “é ciente que o homem, em sua vida, não foge às suas circunstâncias, a arte de Tatti Moreno não pode ser considerada uma arte sacra, uma arte de culto” (PORTUGAL 2016, p.29), o que, contudo, não invalida um recorte teológico e singular por parte do artista para as suas criações imbuídas da sua própria magia e sacralidade. Essa questão apareceu na entrevista com Yfá-Derô (2023), quando perguntamos se quando os orixás foram instalados na Prainha, se fizeram algum tipo de assentamento<sup>24</sup> embaixo dos pedestais e a resposta foi negativa:

“Não! Não colocaram. ”

“Então, é obra de arte mesmo! ”

“É, é arte mesmo! ”(YFÁ-DERO, 2023)

Portela (2006) entende que as esculturas do Dique do Tororó foram importantes para o debate em torno da negritude, mas considera que “elas refletem pouco cuidado na apropriação dos ícones do candomblé, no que se refere à íntima ligação da religião e de suas atividades rituais com um espaço”. (2006, p. 11). Estas colocações são importantes como posicionamento sobre os limites da arte.

A arte sacra tem uma finalidade de se inscrever em um tempo e espaço determinados, a serviço de liturgias, catequese e ofícios; essa não é a intenção do trabalho de Tatti Moreno e, dessa constatação, surge o questionamento de Portela, “pelos fluxos determinados na tradição esse objeto de arte pública que se insere nos agenciamentos territorializados de enunciação do candomblé, é uma obra questionável, que não respeita os fundamentos”. (2006, p. 12). Todavia, questionamos: com toda a vivência de Tatti Moreno nos terreiros de Salvador, seria o artista tão desprovido de comprometimento? Sabemos que Moreno, conscientemente, quis produzir arte com referência ao sagrado e não arte sacra. Por outro lado, as obras de arte sem sacralidade da Praça dos Orixás se fortaleceram tanto, em termos teológicos, que, mesmo sem assentamento, viraram objetos de culto para seus devotos e alvos de agressão pelos detratores da religião. Isso é a força da arte, bem como sua função ritual e política. E isso nos faz pensar no poder da unicidade que pode residir numa obra de arte, como nos fala Benjamin:

---

<sup>24</sup>Sacralização de objetos como pedras, conchas, símbolos metálicos, árvores, que depois de passar por rituais representam o orixá e a sua dinâmica e podem ser utilizados em cerimônias ou locais para oferendas.

[...] a unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo era a unicidade da obra. (BENJAMIN, 1994, p. 170-171)

Cada imagem de Exu, Ogum ou Oxalá cultuada ou agredida representa a força que as divindades possuem; ambas as ações demonstram que estão vivas. A cada Ogum queimado ou destruído, mesmo com as perdas materiais consideráveis, a divindade fica mais viva. E é neste limiar entre o sacro e o que não é que reside a força do trabalho de Tatti Moreno, em uma incerteza sempre presente e materializada. Suas obras querem, simplesmente, trazer para o mundo das artes elementos que seriam importantes dentro de cada religiosidade, mas sem que o artista fique subordinado a religião. Apesar dos temas virem de uma estética religiosa, o artista gozava de liberdade para poder criar e reelaborar suas obras.



Figura 5 – Os orixás vindos da Bahia para serem colocados nos pedestais praça em 2000. Fonte: Acervo particular de Yfá-Derô

O resultado são configurações visuais que formam assemblagens figurativas articuladas e trabalhada com formas oblíquas, procurando o equilíbrio e harmonia pela proximidade e como resposta plástica conseguida através de um material ligado no outro.

Seus primeiros trabalhos foram realizados com sucata e refugos industriais, e sua inserção no debate artístico dos anos 1960 como o Novo Realismo francês de artistas como Arman (1928-2005), César (1921-1998) e Jean Tinguely (1925-1991) foi inevitável. E ao mesmo tempo, mantinha experimentos com motores, maquinismos e junções, procurando desenvolver a ideia de que esses materiais tanto podem estar presos uns aos outros quanto estarem independentes e se contrabalançarem. Com o tempo, novos materiais, como fibra de vidro, passaram a ser empregados pelo artista, que construía insetos e outras imagens diversas em um leque temático amplo e criativo, influenciado por “uma geração que buscava uma linguagem poética através de uma fusão dos elementos étnicos e culturais - negro, índio, europeu - e dentro de dela, a Bahia e o Nordeste, aliado ao que era feito plasticamente no mundo”. (PORTUGAL, 2016, p. 57).

Criado no ambiente rico do modernismo baiano, Tatti Moreno se transforma em um dos nomes importantes daquele momento, concentrando esforços no desenvolvimento de novos processos de trabalho, com os novos materiais, e realizando as suas pesquisas, nas quais observava e fazia anotações de imagens de santos nas igrejas do interior da Bahia e nos terreiros. Tatti reconhece que as suas obras são recriações de modelos preexistentes, pelo que o estudo iconográfico é um caminho a ser seguido para desnudar e entender as suas criações. Seu processo artístico parte de imagens existentes e transforma linhas marcadas pelos cortes oblíquos, transmutando o processo iconográfico com formas intensas e dotadas de movimento. Muitas das suas criações parecem formulações e apresentam formas neobarrocas em metal.

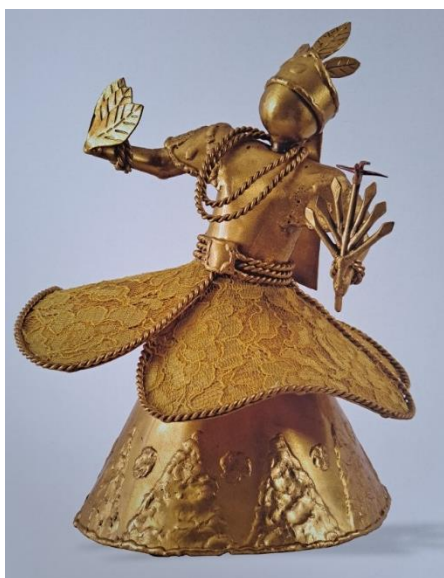


Figura 6– “Ossanha”, s/d, 20 x 25 cm. Latão e renda aplicada. Coleção Oriovaldo Lima. Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 101)

Os materiais ajudam, então, a direcionar os temas das suas exposições, como a exposição realizada na Galeria Época, em 1986. As obras em latão representavam Cristo e vários santos, em obras marcadas pelos cortes geométricos precisos. É interessante perceber como o artista funde dois universos, com o uso materiais industriais recentes novos dando forma a imagens e personagens, de um tempo anterior, ancestral. No ano de 1987, Tatti expôs, na Galeria Anarte, vinte e cinco trabalhos com orixás, peças feitas de latão e com saiotes recobertos com rendas (figura 6), em referência explícita às roupas dos orixás – a renda é tecido fartamente utilizado na indumentária dos terreiros. Nas imagens exibidas em 1987, encontramos medidas estilísticas que se aplicariam às representações posteriores dos orixás, como os ricos saiotes de forma cônica, recortes armados, pose cênica e riqueza de movimento (figura 6). Os materiais poderiam ser outros, como chapa de ferro ou poliéster, mas as formas dos novos trabalhos seriam muito próximas às das imagens de 1987.

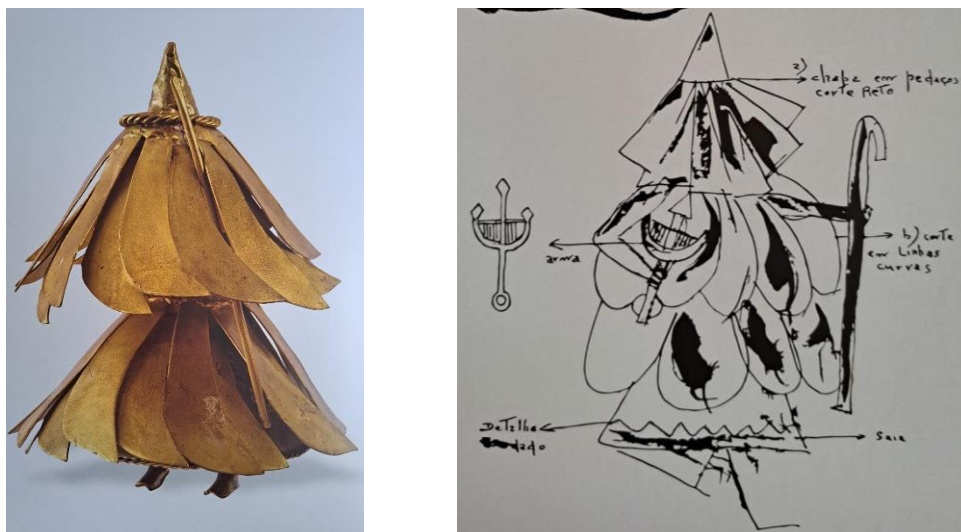


Figura 7– “Omulu”, s/d, 21 x 30 cm, latão, e desenho de Omulu. Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 108-191)

Essa formatação também é perceptível na figura 7, que traz uma obra que representa o orixá Omulu. Chamam atenção as saias descontínuadas, as faixas sobrepostas e a simplificação da forma. A imagem oscila entre a estilização do corpo humano e um generoso movimento visual, com linhas quebradas, linhas retorcidas e curvas que oferecem sensação de movimento, como se a figura tivesse dançando ou guerreando – ou, somando-se as duas impressões, em uma dança de guerra.

Construindo obras em grandes escalas, era necessário sair do “cubo branco” das galerias e procurar o espaço das praças, das cidades e da rua. As obras de Tatti passam,

então, a atingir dimensões inadequadas para um espaço fechado. A primeira experiência com lugares abertos aconteceu em 1975, quando o artista criou quatro esculturas de oito metros de altura em São Francisco do Conde, no interior da Bahia. A partir desse momento, a prática artística de Tatti se transforma e passa a desenvolver técnicas criativas aplicadas e imagens de grandes estaturas. Em seguida, suas esculturas se espalham pela Bahia, como no Hotel Pelourinho, em Salvador; na Pousada do Carmo; a escultura de “Iansã” no parque da Catacumba, o conjunto escultórico “Presente, passado e futuro”, no Centro de Convenções, em Porto Seguro. Essa trajetória culminaria com os “Orixás” do Dique do Tororó; a Praça dos Orixás, em Brasília; o Cristo, no Peru e a exposição itinerante nos anos de 2002 e 2003 – também intitulada “Orixás”.



Figura 8 A - “Presente, passado e futuro”, 10 m. Resina de poliéster. Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 143)  
 Figura 8 B - “Xangô”, 110 x 210 cm. chapa de ferro e revestimento de latão. Coleção de Luís Carrera.  
 Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 150)

Na obra “Presente, passado e futuro” (figura 8 A), localizada em Porto Seguro, as figuras antropomórficas, menos estilizadas e com características naturalistas realistas, próximas aos modelos, servem como referência para o tratamento dado às esculturas da Praça dos Orixás; além disso, o artista acumulou, no intervalo entre as obras, experiência com a resina de poliéster, material usado na modelagem dos orixás. Outro ponto a ser destacado é a unidade estilística para a representação do corpo humano – uma escolha formal que também foi aplicada em Brasília. Outra escultura que se aproxima das características físicas dos orixás é o “Xangô” (figura 8 B). Apesar de ser feito com chapa de ferro e latão, seu tratamento visual comporia facilmente com o conjunto dos orixás às

margens do lago Paranoá. No Dique do Tororó (figura 9 A), Tatti instalou oito orixás no lago – Oxalá, Iemanjá, Xangô, Iansã, Oxum, Ogum, Logunedé e Nanã – que flutuam no espelho d’água, e quatro na terra, Exu, Oxumaré, Ossain e Ogun-ledé. Acredita-se que o dique foi construído pelos portugueses como um obstáculo para a proteção de Salvador, entre o final do século XVII e início do XVIII, e há quem defenda outra versão, que dá conta de que o dique foi construído pelos holandeses no mesmo período; o que é importante é que a instalação dessas imagens em um local histórico revitalizou uma área que se encontrava abandonada e transformou a paisagem, que virou cartão postal e ponto turístico. As imagens geométricas e estilizadas, medindo sete metros de altura, apresentam elementos comuns à obra de Tatti, como o movimento, os saíotes em forma de cones, a presença de cascas, a sobreposição de panejamentos e a liberdade iconográfica, já que o artista se sentia livre. “É uma recriação” (PORTUGAL, 2023). O material utilizado na confecção dessas obras era o mesmo de seus outros trabalhos no período, e o Tatti fez uma junção distinta entre uma estrutura de ferro, um revestimento de fibra de vidro e polietileno, componentes apropriados para o contato com a água, para que não enferrujem. No caso dos orixás de Brasília, foi empregada resina de poliéster nas dezesseis esculturas, cuja altura média é de dois metros e vinte centímetros (PORTUGAL, 2016).



Figura 9 A – “Orixás”, Dique do Tororó, (1998). 7 m. Técnica mista. Fonte: Disponível em: Sonho Astral, <https://sonhoastral.com/articles/3037> . Acesso em 01/07/2023



Figura 9 B – “Orixás”, no Parque da Cidade, (2002), Brasília. Fonte: (PORTUGAL, 2016, p. 206)

Empolgado com o sucesso de suas obras do Dique do Tororó e da Praça dos Orixás, Tatti Moreno construiu uma exposição itinerante (figura 9 A) com ricas imagens confeccionadas em fibra de poliéster, representando Xangô, Oxum, Iemanjá, Iansã, Nanã, Ogum, Oxalá e Logunedé. Esse conjunto passaria por São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Goiânia, Salvador e Porto Seguro. Portugal nos conta que

[...] houve um patrocínio para comemorar os 30 anos de arte e este se traduziu numa exposição itinerante por várias cidades. Mostra, aliás, que rendeu muita polêmica. Em Goiânia, no Rio, em Brasília, na Bahia. Todos os lugares por onde passou. Seu confronto com os evangélicos era intenso. (PORTUGAL, 2023)

A exposição era instalada em lagos, os locais ideais para que as imagens refletissem e flutuassem sobre as águas. Essa retrospectiva do seu trabalho deslocou orixás gigantescos para vários locais, em um projeto que, segundo Portugal (2016), era uma aventura do artista, com os espelhos d’água representando uma novidade sem precedentes na história da arte brasileira. A exposição itinerante era composta por oito orixás flutuando com seis metros de altura, doze esculturas em resina com dois metros e meio e doze peças em latão entre trinta e sessenta centímetros. Iniciada em 2001, passou por Rio de Janeiro e São Paulo e, em 2003, chegou a Brasília, onde ficou parcialmente instalada no lago do Parque da Cidade (oito esculturas de orixás flutuantes) e no Palácio do Itamaraty (esculturas em resina e peças em latão). A exposição aportou-se em Brasília, cheia de problemas com a comunidade evangélica. A coluna de Valeria Blanc no *Correio Braziliense* de 23 de maio de 2002 destacava, com o título “Orixás e briga feia no parque”:

[...] olha, rolou um rebuliço na cidade esta semana com ingredientes curiosos [...] imagens de orixás foram instaladas no laguinho do Parque da Cidade. Elas estão lá, gente [...] Os pastores evangélicos (Aguinaldo de Jesus e



Pastor Jorge, entre outros), quando as viram, correram ao governador Roriz pra chiar, alegando que Brasília não poderia acolher imagens que, na visão deles, cultuam o *coisa ruim*. Roriz cobrou do administrador de Brasília, Fernando Godoy: *que negócio é aquele, ora bolas?* Descobriu se tratar de uma exposição itinerante do artista Tatti Moreno, baiano reconhecido internacionalmente, que trouxe suas obras para cá, já que receberá uma homenagem do Itamaraty. Diplomacia no meio? Roriz não teve por onde. Convenceu os pastores a segurar a ira em nome da arte e coisa e tal. Resultado: os baitas orixás vão ficar por um mês ali no laguinho. (BLANC, 2002, p. 41)

A exposição havia passado por São Paulo e pelo Rio de Janeiro sem polêmicas, mas Brasília exibiu uma tensão que, nos anos seguintes, aumentaria a intolerância religiosa na capital federal. A polêmica foi tamanha que no dia 24 de maio, Valéria Blanc voltaria a falar do tema, na nota “Orixás no parque e evangélicos: leia as opiniões”:

[...] vários leitores se manifestaram ontem sobre a nota da coluna contando que pastores evangélicos (Aguinaldo de Jesus e Pastor Jorge, entre outros) pediram ao governador Roriz a retirada das imagens de orixás de dentro do laguinho do Parque da Cidade. Tais imagens fazem parte de uma exposição itinerante do artista Tati Moreno, que tem prestígio internacional. Veja trechos de alguns comentários [...] “Se imagens de santos podem povoar os lugares públicos por que o veto aos orixás? Além do mais, a Constituição prega a livre manifestação de qualquer tipo de credo.” (M.P.D.) [...] “Sugiro que ações imediatas sejam tomadas, cabendo, se for o caso e se o artista Tati Moreno permitir, a garantia de permanência das estátuas ou de cópias delas no lago do Parque da Cidade, como símbolo do respeito religioso e artístico entre os cidadãos.” (J.J.) [...] “Não concordo com os evangélicos no que estão fazendo na cidade, querendo impor a ideia de pensamento único religioso para a população. Faço parte de movimento evangélico progressista.” (R.S.S.) [...] “Independente de minha opção religiosa, gostaria de perguntar onde fica a liberdade de culto garantida pela Constituição? Ou será que esses senhores esqueceram dela?” (F.H.M.C.). (BLANC, 2002, p. 23)

A nota demonstra o repúdio, por parte dos leitores, às atitudes dos pastores. Por outro lado, mostra o caminho tortuoso que a arte pública de caráter afro-brasileiro iria percorrer nas primeiras décadas do século XXI. O avanço evangélico e um discurso de “nós contra os outros”, traria constantes agressões às obras de Tatti Moreno na Praça dos

Orixás – que, no ano de 2009, menos de dez anos depois da abertura do espaço, seria restaurada e reinaugurada. Ante tamanha depredação, torna-se necessário descrever iconograficamente essas imagens, o que é o intento do nosso trabalho – que, depois de breve apresentação da Praça dos Orixás e pequena biografia do artista, desenvolverá, nos próximos capítulos, um estudo iconográfico das dezesseis esculturas de Tatti Moreno presentes em Brasília.



Figura VI - “Iansã”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás, fevereiro de 2023. Fonte: fotografia do autor

## CAPÍTULO 2 - ARTE AFRO-BRASILEIRA E SINCRETISMO

*Eeepa Oya!*  
*Não derrube em minha casa as árvores que atrasam a vida.*  
*Oh vendaval dos problemas de justiça,*  
*não sopra para dentro de minha casa.*  
*Faça-nos belos.*  
*Meu orí me ajude!*

*Àdúrà Oya [Reza de Iansã]*

No ano de 1983, Walter Zanini organizou uma obra monumental em dois volumes, na qual se propôs examinar a arte produzida no Brasil e suas várias manifestações desde o período pré-colonial até a segunda metade do século XX, que se intitula *História Geral da Arte no Brasil* (1983). Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980)<sup>25</sup> ficou responsável pela parte teórica relativa à parte africana e escreveu o texto “Arte afro-brasileira” (1983). Mesmo com outras publicações posteriores relacionadas ao tema, esse seu texto é basilar e continua bastante discutido pelos estudiosos da arte africana e afro-brasileira.

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

Estabeleceu uma linha cronológica em relação aos primeiros momentos da arte da África. Sobre a região ocupada pelas várias tribos, dando origem a *iorubaland*, escreveu que “o calcolítico e Idade do Bronze não existem provavelmente na África Negra, pois os metais que representam aparecem na África ao mesmo tempo que o ferro.

---

<sup>25</sup> Foi criado em Pernambuco. Estudou Filosofia na Universidade de São Paulo e Judaísmo na Universidade de Jerusalém. Na École de Hautes Études, em Paris, completou o seu doutorado. Sua tese abordou o pensamento e a religião na Babilônia. Seu interesse pela arte africana começou quando trabalhou no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Lecionou por dois anos na Universidade de Ifé, na Nigéria. Teve uma morte súbita em 1980, não finalizando o texto *Arte Afro-brasileira*. A bibliografia, por exemplo, foi acrescentada posteriormente.

Olduvaí, Ifé, Benim, Nok, Igbo-Ikuwu e, mais recentemente, Zimbabwe são os sítios arqueológicos mais importantes da África subsaariana.” (CUNHA, 1983, p. 975).

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

Cunha (1983) percebeu que estudos anteriores viam a arte africana apenas como uma manifestação da arte ritual e “se a arte africana tem uma conotação religiosa, é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos.” (CUNHA, 1983, p. 986). Entendeu que os povos africanos ritualizavam a vida, mas, ao mesmo tempo, a existência transcendia esse processo de ritualização.

Teceu pontos de vista bem construídos, quando comparou a arte produzida na África com a produção e o conceito ocidental de arte: “a arte africana é basicamente funcional, mas qual outra não o é em certa medida? “A arte pelo amor à arte” é um conceito recente e mesmo nessa perspectiva, o produto artístico adquire uma função social.” (CUNHA, 1983, p. 986). Ressaltou que, mesmo vinculando os objetos produzidos na África Negra ao ritual, nem todos os objetos “têm uma finalidade claramente definida” (CUNHA, 1983, p.986), observação que não deixa de ser relevante para nós, porque alguns objetos, nos terreiros visitados, aparentemente não têm função determinada, vez que, em determinado local, são de uso cotidiano do grupo ou, simplesmente, ornamentam o local.

Com essas ressalvas e comparações, Cunha (1983) imprimiu um *status* à produção artística da África Negra e afro-brasileira, ascendendo-a ao mesmo patamar da arte erudita ocidental. Seu olhar foi minucioso e atencioso na seleção de objetos estudados. De acordo com seus princípios metodológicos e instrumentos de análise, como no estudo dos oxés<sup>26</sup> de Xangô, era necessário conhecer aquilo que fora produzido na África para detectar os elementos que influenciaram a produção recorrente no Brasil. Observou que, se entendemos o conceito de arte afro-brasileira como aquele que está apenas ligado ao culto e ao rito e utilizamos esse recorte para definirmos o campo, percebemos que muitos grupos religiosos vivos “apelam para uma ascendência africana” (CUNHA, 1983, p.994) e provocam “aparentes anomalias”. Assim, “dentro desse critério

---

<sup>26</sup> É um pequeno bastão feito em madeira, tendo na sua ponta um machado duplo, símbolo de Xangô.

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

Cunha (1983), infere, então, que, com as devidas ressalvas, tanto o que chamamos de arte dos povos africanos ou arte afro-brasileira seriam “uma arte conceitual, icônica para a sua justa apreciação [e] impõe-se conhecer-lhe o universo simbólico subjacente” (CUNHA, 1983, p. 995), sendo necessárias, ao observador, ferramentas conceituais *a priori* para o entendimento iconográfico da forma. Dessa maneira não podemos pensar a arte apenas pelo seu aspecto formal, “o que estou vendo”, como solução metodológica para descrever aquilo que está sendo observado, mas assenhorar-se de vários elementos subjacentes, para poder entendê-la como uma obra que se materializa na nossa frente e ganha sentido. Temos que entender que, mesmo partindo de elementos dados e pelo fato de serem imagens vivas, os elementos aparentemente fixos se transmutam e são elaborados e reelaborados no tempo.

As esculturas de Tatti Moreno na Praça dos Orixás se enquadrava nos conceitos estabelecidos e vinculados à arte afro-brasileira. Seus orixás estão vinculados a uma linhagem de produção de arte sacra iorubá contemporânea, materializadas em Brasília. Nesse momento, o texto de Cunha (1983), mais uma vez, é elucidador. Se pensarmos esse trabalho realizado territorialmente no Brasil, ele está inscrito na tradição de arte negra e, por consequência, à arte afro-brasileira. Isso devido ao fato de retratar orixás, que são também representados em regiões da Nigéria, Benin e Togo, bem como no candomblé e na umbanda, estabelecendo, dessa maneira, um vínculo teológico, uma

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

Diante do que foi exposto por Cunha (1983) e devido às ambivalências do conceito de arte afro-brasileira, heterogêneo e polimórfico, adotamos, para o desenvolvimento do trabalho e para nos referirmos às esculturas encontradas na Praça dos Orixás, o conceito, corrente na tradição dos artistas negros e não negros, que se identificam com o caráter teológico de matrizes africanas e que migram do espaço de culto para o espaço público das artes. Entendemos que, assim respeitamos a

universalização das imagens e nos manteremos coerentes com os estudos relativos às renovações estéticas que aconteceram nos últimos anos no Brasil (CONDURU, 2007).

Nosso objeto de estudo apresenta, então, a singularidade de poder contar com um momento de ressignificação e do sentido da arte afro-brasileira, o conhecimento prático sobre a sua execução de imagens que abandonam o espaço sagrado e migram para o espaço público.

Entendemos a necessidade e a pregnância do conceito de arte afro-brasileira no campo das artes visuais, e a dicotomia entre o sentido sagrado da forma e a sua independência artística. Então, que nossa escolha, quiçá, possa contribuir para ampliar o entendimento do conceito. Sentimos a ausência de outras definições que pudessem ajudar a entender o significado das imagens que estão na Praça dos Orixás, no contexto da história da arte no Brasil. A necessidade de revermos os textos dos principais teóricos foi para nos certificarmos de que o conceito de arte afro-brasileira, em alguns autores, como Barata (1957), Valladares (1976), se relaciona, muitas vezes, com a ideia do nacional brasileiro. Dessa forma, percebemos a potência significativa do termo, apesar das suas limitações e ambiguidades, como demonstra Cunha (1983).

Nosso objeto de interesse contribui também para o debate em torno da tradição e influência da cultura iorubá entre os brasileiros que cultuam orixás e que vêm enriquecer a nossa iconografia. Reconhecemos, ao mesmo tempo, o esforço de Marianno Carneiro da Cunha em entender e ampliar os estudos sobre arte negra e afro-brasileira<sup>27</sup>. Para Salum (2017), a definição de Cunha, que tenta elevar a importância da contribuição dos negros no contexto das artes plásticas, “é precursora, ao mesmo tempo que vigente, mesmo considerando novas conceituações que vieram depois.” (SALUM, 2017, p. 169). Salum (2017) salienta que “foi também sob abordagens das culturas e das sociedades africanas no tempo e no espaço que a expressão “arte africana” foi gerada” (SALUM, 2017, p.169), sendo um conceito que tenta explicar a pluralidade das produções antigas bem como as contemporâneas diante de sua tamanha abrangência conceitual. Para Salum,

---

<sup>27</sup> É importante destacar que, nos últimos anos, seminários e debates têm sido realizados em torno do conceito de arte afro-brasileira, não sendo nossa intenção fazer esse mapeamento. Como o nosso recorte é histórico, procuramos textos que já foram debatidos e se inscreveram na recente história da arte afro-brasileira. Consideramos também dois textos importantes para o adensamento do debate sobre o tema: KABENGUELE, Munanga. Arte afro-brasileira: o que é afinal. AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 98-111; SALUM, Maria Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 112- 121. Além de Conduru (2007).

“Marianno chamou a atenção para a individualidade dos artistas manifesta em fases e estilo dessa arte.” (2017, p.169). Entendemos, assim, que, diante da pluralidade da produção africana, o conceito de arte africana é por demais genérico e abrangente. Por isso, demarcamos que nosso objeto de interesse no conjunto da arte africana é estudarmos a iconografia sacra iorubá contemporânea, reconhecendo as suas limitações diante de fusões históricas e das imprecisões conceituais que possam ocorrer.

Ainda considerando o estudo realizado por Cunha, encontramos em Nunes (2007) dois apontamentos importantes. O primeiro apontamento seria a sua ruptura com os autores anteriores, como, por exemplo, Ramos (1949), Barata (1957) e Valadares (1968 e 1969), dado “o pressuposto de que os executores das obras de arte designada como afro-brasileiras deveriam ser aparentemente não-brancos.” (NUNES, 2007, p.118). O segundo seria a sua classificação para a arte afro-brasileira em quatro grupos, que podemos demarcar da seguinte maneira: o primeiro (1) seria o dos artistas que utilizam referências negras “incidental ou esporadicamente e poderiam utilizar tanto referências indígenas ou quaisquer outras” (NUNES, 2007, p.119), encontradas nas obras de Tarsila do Amaral (1886-1973), Djanira (1914-1979) ou José Pancetti (1902-1958), por exemplo; o segundo (2) seria aquele grupo que utiliza temas da tradição africana com consciência, mas não deixa de se relacionar, nas suas elucubrações e questões abordadas, com a arte ocidental, como no caso de Rubem Valentim ou Carybé; o terceiro (3) seria os artistas que trabalham com arte popular, que utilizam “temas e soluções plásticas negras espontâneas e às vezes de modo inconsciente” (NUNES, 2007, p.119), como Heitor dos Prazeres ou Geraldo Teles de Oliveira (1913-1990); e quarto (4), os artistas que operam dentro dos espaços sagrados, com obras voltadas para os rituais das religiões afro-brasileiras, como Mestre Didi (1917-2013) ou Mário Silva (NUNES, 2007).

Independentemente de pontos polêmicos, como no caso de Agnaldo Manuel dos Santos ser um artista erudito ou popular e se as criações de Mestre Didi são essencialmente voltadas para os rituais ou simplesmente formulações plásticas, a tentativa de Cunha (1983) em estabelecer essa classificação nos possibilita pensarmos em voos mais amplos. Achamos pertinente revisar os textos, porque, desde a inserção, efetuada por Nina Rodrigues (1904), da temática artística negra no circuito acadêmico e a tentativa de formular um conceito para a arte afro-brasileira, analisando as obras executadas por artistas de origem iorubá e fon, nossos artistas cresceram e desenvolveram o seu trabalho no meio da cultura e da tradição religiosa iorubá. Na sequência, Ramos (1949), Bastide (1948/1949) e o estudo dos desenhos dos pontos de umbanda, Barata (1957), aliados à



importância histórica e iconográfica dos trabalhos de artistas, como Cecília Meireles (1901-1964) e, em casos mais recentes, de Carybé (1911-1997) e Rubem Valentim (1922-1991), também dialogaram com desenvoltura pelo universo afro-brasileiro.

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

Por fim, Marianno Carneiro da Cunha (1983) apresentou reflexões que amadureceram o debate sobre arte africana e arte afro-brasileira no contexto da história da arte. Seus escritos não só lidaram com as questões étnicas e religiosas, mas estabeleceram metodologias e reelaboraram conceitos. Em termos políticos e estéticos, estudarmos a Praça dos Orixás, mesmo que seja para uma singela correção ou justiça histórica, pode ampliar e engrandecer os estudos sobre as artes visuais no Distrito Federal de matriz africana em área pública. Assim, mais uma vez, a arte iorubá vem locupletar o debate de que a arte negra só seja produzida na África e ou no Brasil. E também o debate sobre a teoria e a história da arte de uma forma geral. Essa discussão vem ampliar o universo da arte negra de origem africana ou produzida no Brasil ou para o Brasil, desvinculando-se de uma forma simplista e de nos atermos somente ao debate das tradições étnicas, mas avizinhandose de elementos significativos, como a questão dos estilos, de forma e de conteúdo, reforçando o espaço que a arte de matriz africana veio conquistando, mesmo com todos os seus percalços, ao longo do século, na história da arte ocidental.

Em nosso estudo, não precisamos mais detectar as origens e as tradições dos objetos rituais, como outrora fizeram Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949), Barata (1957), ou nos pautarmos no debate da questão de africanizar ou desafricanizar os comportamentos e objetos, pois sabemos a origem das formas e do artista. Por outro lado, podemos relacionar e relembrar o tempo em que os artistas negros cobriam as paredes de

igrejas católicas com imagens que não contavam as histórias dos seus ancestrais, as míticas ou as históricas, mas que, de maneira tensa e violenta, iniciaram a relação dos negros com a arte em território brasileiro. É interessante também observar que os teóricos que analisaram as questões anteriores eram médicos, no caso de Nina Rodrigues, Arthur Ramos ou Clarival do Prado Valladares; sociólogo, como no caso de Roger Bastide. E agora, podemos entrar dentro do sistema religioso na condição de historiador da arte, podendo analisar, nessas condições, o recorte selecionado.

## 2.1. REPRESENTAÇÕES RELIGIOSAS DE MATRIZ AFRICANA E O SINCRETISMO

*Ó Logunedé!  
Guerreiro entre os orixás.  
Lidera quando os orixás guerreiam.  
Oh, Logun, salva – me!  
Logun, que passa desapercebido como um leopardo.*

*Oríkì Ológún-ẹ̀dẹ [Evocação de Logunedé]*

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

Para Ferretti (2013), o sincretismo afro-brasileiro ligado à religião pode ser cronologicamente dividido em cinco etapas e começaria no evolucionismo de Nina Rodrigues (1904), depois nas bases culturalistas de Arthur Ramos (1949), com as fases apresentadas como as formas de conflitos, a acomodação e a assimilação. A terceira seria a sociologia apresentada por Bastide (1948), como percebemos no texto “Ensaio de uma estética afro-brasileira” (1948/1949), em que ele se ocupa em examinar a mentalidade do negro para tentar evidenciar as formas de sincretismo nos riscados da umbanda. Nos anos de 1970 e 1980, encontramos a quarta fase, segundo Ferretti (2013): “o mito da pureza africana”, tendo, no caso dos domínios dos candomblés, principalmente do chamado

Candomblé *Kétu* de origem (nagô/iorubá), como os detentores de uma pureza no contexto das religiosidades brasileiras. Segundo Ferretti (*apud* FRY, 2013, p. 96), “a pureza e mistura ou sincretismo são construções sociais surgidas em situação de disputa de poder e prestígio”, ou seja, podemos ver que uma parte busca olhar para as raízes africanas e “alguns afirmam mesmo que os africanismos nos terreiros são construções de intelectuais para encobrir a dominação” (*op. cit.*, 2013, p. 96). A última fase, iniciada na década de 1980, concentra-se em especificar mais o conceito, aplacar a ideia nostálgica de pureza e questionar a ideia “como máscara colonial” para explicar a dominação ou mesmo o entendimento de que o sincretismo foi e é uma forma de resistência. Nas formas contemporâneas de pensar o sincretismo, algumas noções como uma mera “justaposição”, “bricolagem” ou “colcha de retalhos” são reavaliados e criticados (FERRETTI, 2013).

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

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

Assim, os objetos africanos, por apresentarem um maior grau de pureza, tinham como contraponto os objetos miscigenados criados no Brasil. Se passarmos a isolar os objetos produzidos dentro do contexto da *yorubaland*, perceberemos que esse grau de pureza necessita ser relativizado. No caso das produções visuais de Ifé, podem ser notados elementos da arte produzida pela cultura Nok<sup>28</sup> e, posteriormente, a relação entre Oyó e a tradição Ilé Ifé, em que os elementos são assimilados. Entendemos que, entre os povos

---

<sup>28</sup> Uma das culturas mais antigas da África Ocidental. Habitaram a atual Nigéria, entre 500 a.C. até 200 d.C. Trabalham a terra, conheciam a metalurgia e produziram esculturas em terracota.

africanos, acontecia um sincretismo ou uma sincronia. O parâmetro da pureza foi adotado por pesquisadores brasileiros, como Arthur Ramos (1949), que buscaram uma forma pura nos objetos africanos, e não levaram em conta ou se consideraram não enfatizaram os aspectos sincréticos que ocorriam na própria *yorubaland*.

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

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

Assim também entendemos que, quando Tatti Moreno constrói o seu repertório visual, promove uma resposta artística e estética aos desdobramentos da arte afro-brasileira, como um refluxo da diáspora, vez que, para Canevacci (1996, p.8), “a diáspora é a mãe do sincretismo”. E, indo mais além nessa definição: “numa só palavra, o outro lado produtivo, criativo, não conciliador da diáspora é o sincretismo” (*op. cit.*, 1995, p.8), institui um conceito contemporâneo para o termo: “a clareza das oposições binárias retrocede a um passado maçante e excessivamente simplificado” (*op. cit.*, 1996, p.13).

Na visão de Valente (1977, p.11), discípulo de Arthur Ramos, o sincretismo<sup>29</sup> “se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Essa inter fusão “associa” e “combina” os elementos da cultura originária em uma nova proposta. Assim, o autor não entende o sincretismo com o mesmo sentido de “aculturação”, mas como um processo no qual as culturas se integram e interagem (muito embora o equívoco do preconceito contra os negros que seu texto exprime). Em um dado

---

<sup>29</sup>A primeira publicação que abordou o tema do sincretismo religioso no Brasil foi *O sincretismo religioso no Brasil* (1941), de Gonçalves Fernandes. Segundo Ferretti (2013), a publicação se aproxima de uma farta pesquisa jornalística, pela abordagem textual e pesquisa fotográfica. O segundo volume que abordou o tema foi o de Valente, em 1953.

momento, os conflitos são acomodados para, em seguida, ocorrer, lentamente, a fusão, ou seja, sem um grau de consciência sobre os eventos, o seu mecanismo promotor e efetivo é a ação do tempo.

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

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

Vejamos um exemplo: na coletânea de textos editados no livro *Histórias Afro-Atlânticas*: antologia, vol 2 (2018), entre os mais de 40 textos selecionados que apresentam uma panorâmica ampla sobre as questões negras e a arte diaspórica, não há um único que enfrente e discuta a revisão do conceito de sincretismo. Esse exemplo ilustra como o conceito precisa ser inserido novamente no debate sobre arte, mas com o seu significado reavaliado e aplicado dentro da problemática da estética negra no Brasil. Refutamos a ideia de que o sincretismo é uma forma de apaziguar contradições, pois, diante da diversidade de aplicações que ele implica, essa análise acaba sendo simplista e não apresenta o grau de complexidade necessário.

Mas, porque fazer uma revisão do conceito de sincretismo? Achamos conveniente aprofundar esse debate devido à sua adequação ao nosso entendimento das esculturas presentes na Praça dos Orixás. Os aspectos antropocêntricos apresentados pela escultura de Exu (figura 10), com tratamento naturalista, distanciam-se das formas plásticas aplicadas a tradição ioruba, fonte visual africana (figura 11).



Figura 10



Figura 11

Figura 10- Representação de “Exu”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás, em Brasília/DF. Fonte: Fotografia de Gabriel Pinheiro

Figura 11- Representação de “Exu”, Tradição Iorubá, autor desconhecido, Museu de Arte de São Paulo, MASP, São Paulo/SP. Fonte: Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/exu> . Acesso: 19/06/2023

Dessa forma, achamos adequado, diante da revisão desses textos, repensarmos também o conceito do sincretismo, por demais utilizado em pesquisas sobre religiões afro-brasileiras e escassamente utilizado nas questões estéticas. Filiamo-nos à proposta feita por Ferratti (2013). No âmbito da pesquisa religiosa, em busca realizada em vários dicionários, ele elencou algumas palavras que recorrentemente definiam sincretismo. A partir delas estabeleceu as que apareciam com mais frequência nos usos e sentidos do termo e elaborou uma pequena escala na qual procurou definir níveis:

- 0 - separação, não sincretismo (hipotético);
- 1 - mistura, junção, fusão;
- 2 - paralelismo ou justaposição;
- 3 - convergência ou adaptação. (FERRETTI, 2013, p. 100).

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

A despeito de não existir um sinônimo exato para o entendimento do conceito de sincretismo, utilizando o modelo proposto por Ferretti (2013). Entendemos que o conceito nos ajuda em determinadas situações, principalmente os sinônimos dois, três, e quatro, pois, como adverte Ferretti, “nem todas estas dimensões ou sentidos do sincretismo estão sempre presentes, sendo necessário identificá-los em cada circunstância.” (*op. cit.*, 2013, p. 100). Em se tratando de vida cotidiana de uma casa de santo, todos esses sinônimos formam um conjunto que tenta descrever os sincretismos, que podem acontecer de maneira simultânea.

Nessa abordagem do conceito de sincretismo e aplicação dos sinônimos propostos, observamos que existe, no caso de Exu, paralelismo ou justaposição (dois) em relação as cores, preto e vermelho. Percebemos paralelismos entre algumas representações dos orixás que existem no Praça dos Orixás, em outras representações encontradas em trabalhos de artistas como Carybé ou Rosina Becker do Valle.



Figura 12



Figura 13

Figura 12 – “Exu”, Carybé. Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 46-49).

Figura 13 – “Amalá na floresta”, Rosina Becker do Valle, 1973. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Coleção Lily Marinho. Fonte: (CONDURU, 2007, p. 55).

Deparamo-nos com a *convergência* ou a *adaptação* nas ideias desenvolvidas pelo artista com a tecnologia do material para a elaboração dos Orixás. Isso porque, tendo a teologia iorubana como ponto de partida, ele convergiu essa experiência para as suas vivências artísticas anteriores na Bahia. Como vamos tratar de esculturas, os conceitos de *paralelismo* e *convergência* serão aplicados como sinônimos de sincretismo. Nesse contexto, “apesar dos aspectos pejorativos que prevalecem, sincretismo é um fenômeno

que existe em todas as religiões, está presente na sociedade brasileira e deve ser analisado quer gostemos ou não.” (*op. cit.*, 2013, p. 99-100). Entendemos, assim, que o sincretismo é um processo e não uma materialização estável e estática no tempo.

Peter Burke (2003, p. 50) nos conta que o “sincretismo foi originalmente um termo negativo utilizado para deplorar tentativas como aquela do teólogo alemão Georg Calixtus, no século XVII, de unir diferentes grupos de protestantes. Significava “caos religioso”. Além do sincretismo, Burke (2003) também aponta que outros termos mais “positivos para processos semelhantes incluíam “harmonização” ou *conciliatio* para descrever as tentativas de alguns “scholars” da Renascença de reconciliar o paganismo com o Cristianismo” (*op. cit.*, 2003, p. 51). No século XIX, adquiriu um conceito positivo nas pesquisas e estudos relacionados com a religião na Antiguidade clássica. Pereira (2004) salienta que “o sentido etimológico da palavra sincretismo é a *união de cretenses*, que, na sua extensão, significa *combinação pouco coerente* (diferente de ecletismo), *mistura de doutrinas de sistemas* de crenças distintas.” (PEREIRA, 2004, p. 18, grifo do autor).

Segundo Carvalho (1994), o sincretismo também é associado ao período das conquistas de Alexandre Magno e ao período posterior, quando fusões foram sendo realizadas. Carvalho (1994) também destaca os posicionamentos coerentes e centralizadores dos grandes discursos mono lógicos, que se opõem às misturas e processos que, aparentemente, não estão acabados, dos quais não conseguimos identificar a origem para os elementos que se fundiram nem o caráter heterogêneo desses elementos. O conceito teria origem em Plutarco<sup>30</sup>, quando exemplifica a união prática dos cretenses que, mesmo com ideias divergentes, uniam-se para combater o inimigo. Essa passagem de Plutarco “é rica em sugestões. Dela surge, em primeiro lugar, a ideia de reunião de ideias ou teses de origens não somente distintas ou heterogêneas, mas também divergentes, conflitantes entre si.” (CARVALHO, 1994, p. 68). Como os cretenses tinham uma péssima fama, o conceito passou a configurar como a união de dois ou mais perversos que não comungam de uma mesma ideia, mas se unem de maneira conjuntural para se opor a uma vítima. (*op. cit.*, 1994).

Carvalho (1994), amparado na referência de Plutarco, critica a ideia de Bastide (2000). Para Carvalho (1994), quando Bastide acreditava que “os negros disfarçaram os

---

<sup>30</sup> Ver: PLUTARCO. Do amor fraterno. São Paulo: Edpro, 2019.



deuses africanos com a roupagem dos santos católicos” (*op. cit.*, 1994, p. 68), essa hipótese é diametralmente oposta à ideia de Plutarco, que “aponta para uma união “contra” o inimigo.” (*op. cit.*, 1994, p.68). Para Bastide, “era um processo de união “com” o inimigo”, um mimetismo com a cultura do dominador.” (*op. cit.*, 1994, p. 68). Ao longo da história se processaram grandes esforços em termos religiosos, relações de abertura e alteridade de uma religião para com a outra. Entretanto, com o passar dos anos, “observa-se, em praticamente todas as tradições, a manifestação de tendências, com maior ou menor intensidade ou duração, ao fechamento e à consolidação de um núcleo simbólico conservador, anti-sincrético” (*op. cit.*, 1994, p. 72). Aponta que, “no caso do cristianismo, o Cristo é em si mesmo o seu maior símbolo auto-sincrético, sendo controlado não somente as reinterpretações do seu simbolismo, mas também as equivalências míticas formuladas a respeito da sua figura” (*op. cit.*, 1994,72).

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

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

As imagens da Praça dos Orixás, se comparadas às imagens utilizadas nos candomblés, possibilitam perceber essa ausência de controle iconográfico de que nos fala Carvalho (1994). As imagens demonstram que, iconograficamente, elas estão vivas e em

movimento. Nessa desenvoltura sincrética, retomam a aura de mistério, visto que, mesmo com uma descrição minuciosa, talvez não se encontre uma forma, um paralelismo claro e racional. Como podemos ver nas representações de Exu nos exemplos abaixo. Na figura (14 A), o orixá é apresentado todo em metal e com um caráter belicoso, armado, em uma forma com nítida influência afro-brasileira, como também em outras esculturas em metal de Mario Cravo Jr.. A figura (14 B) é uma versão naturalista, com as suas cabaças, presas em um bracelete dourado, com uma pequena lança e o seu porrete em forma de falo. Escultura produzida em série e em gesso. Por fim, a figura 15 apresenta uma forma estilizada, portando apenas o seu bastão conhecido como ogó.



Figura 14A



Figura 14B

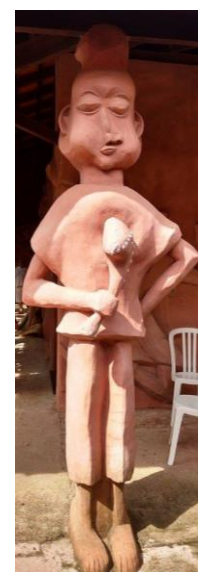


Figura 15

Figura 14 A - “Exu mola de Jeep”, Mário Cravo Jr.,1953. Ferro pintado, 350 x 170 x 237 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/salvador/aos-95-anos-morre-artista-plastico-baiano-mario-cravo-jr-0818> . Acesso: 19/06/2023

Figura 14 B - “Exu Orixá do Candomblé”, autor desconhecido. Gesso, pintadas à mão. Disponível em: <https://www.elo7.com.br/imagem-exu-orixa-do-candomble-escultura-em-gesso-100-puro/dp/DDB693> . Acesso: 19/06/2023.

Figura 15 - Representação de Exu, Adebisi Akanji e Adesisa Nurudeen Adebisi, *Oduduwa Templo dos Orixás*, Mongaguá / SP. Fonte: Fotografia do próprio autor.

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



Figura VII - "Oxumaré", Tatti Moreno, Praça dos Orixás, fevereiro de 2023. Fonte: fotografia do auto

### CAPÍTULO 3 - UM XIRÊ ARTÍSTICO: ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA NA PRAÇA DOS ORIXÁS

*Quem apareceu no céu.  
Foi Oxumaré que apareceu no céu.  
O que apareceu no céu?  
O segredo apareceu no céu Oxumaré.  
  
Orin Òṣùmàrè [Cantiga de Oxumaré]*

#### 3.1. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

Panofsky (1991) e González (2009) procuram estabelecer a etimologia da palavra iconografia. O prefixo “ícono” vem do grego “eikón”, que quer dizer “imagem”. O sufixo “grafia” tem origem entre os gregos com o verbo “gráphein”, que significa descrever, o que denota um método descritivo para uma pesquisa, com a intenção de classificar as imagens, pautado no seu conteúdo intrínseco. O tema intrínseco à imagem deve facilitar a comunicação e o entendimento, sendo necessário que explicita seu teor expressivo. No caso da iconologia, o sufixo “logia” deriva da palavra grega “logos”, que seria “pensamento”, “razão” no sentido de algo que pode ser interpretado. Panofsky (1991) considera que a iconologia seria uma iconografia interpretativa, somando os dois conceitos. A diferença estaria no poder mais abrangente da iconologia, que estabelece uma síntese em relação à imagem, ao passo que a iconografia seria a análise da imagem. González (2009) acrescenta que, se a iconografia é a descrição, a iconologia permite estabelecer sua interpretação, abordando aquilo que está além, como os elementos simbólicos, conceituais e alegóricos, explícito ou implícito na imagem. Devido à proximidade entre os conceitos, entendemos ser necessário, para o entendimento das imagens, no contexto dos orixás de Tatti Moreno, que compõem a Praça da Prainha, aplicarmos tanto o que se consagrou como iconografia como o que se definiu como iconologia.

Uma análise iconográfica, para Panofsky (1991), apresenta três níveis: o primeiro, chamado “tema primário ou natural, subdivido em fatural e expressional.” (PANOFSKY, 1991, p. 50). Pode ser entendido como a primeira relação que estabelecemos com a obra de arte, com as suas linhas, cores e textura dos materiais. A relação que fazemos, por exemplo, com a forma de uma pedra, com alguma imagem representativa das coisas figurativas, como os homens ou os animais. São formas que,

naturais e puras, são portadoras de significados primários, chamadas por ele de “motivos artísticos”, pré-iconográficos. O segundo seria o “tema secundário ou convencional” (PANOFSKY, 1991, p. 50), dado pela percepção dos assuntos abordados pela imagem. Para aqueles que estão inseridos no universo afro-brasileiro, um homem portando um porrete é Exu, outro, que segura um bastão de prata, é Oxalá. Para Panofsky (1991), nesse momento, ligamos os motivos artísticos e compositivos ao assunto contido na imagem. Dominar essa relação é um princípio básico e salutar da pesquisa iconográfica, sendo a melhor análise aquela que se aproxima ao máximo do entendimento das convenções estabelecidas. O terceiro nível da análise iconográfica dá-se mediante o reconhecimento do “significado intrínseco e o conteúdo” (PANOFSKY, 1991, p. 50), que seriam as informações relevantes que não estão explicitamente contidas na imagem e envolvem o conhecimento de sua inserção cultural, desdobrada em contextos simbólicos de um ritual religioso, convenções de classe e meio social, história, por exemplo.

Panofsky (1995), nos seus textos finais, revisa o conceito de iconografia, que seria “a denominação dada ao estudo dos significados convencionais das imagens”; enquanto a “iconologia refere-se [se referiria] à interpretação que vai além dos dados visuais e sintetiza o significado cultural mais profundo da imagem.” (MOREIRA, 2018, p. 2). Renomeia o terceiro nível de análise para interpretação iconológica, reforçando o significado do “sufixo “logia”, do grego “logo”: pensamento, razão. Essa fase seria a interpretativa do método. (PANOFSKY, 1995). Porém, quando aplicamos os conceitos propostos pelo autor, notamos que eles se interpenetram, sendo difícil diferenciar e qualificar um em relação ao outro. (MOREIRA, 2018).

No Culto aos Orixás, as imagens representam-se como forças anímicas da natureza. A migração dos elementos da natureza para a representação antropomórfica não só se limita à constituição de uma imagem representacional figurativa, mas é também um objeto de culto. A imagem é dotada de informações descritivas e subjacentes. Vejamos o caso de Exu: além de ser representado como homem e com um porrete, uma de suas representações iconográficas é uma pedra “laterita”, conhecida como “yangi”. Por outro lado, esse orixá “come”, ou seja, nos ritos, são oferecidos para ele galos e bodes, ele prefere a farofa, o azeite de dendê e a pimenta. Suas cores são o vermelho e o preto e, nos rituais, é saudado com “Laroiê” (PRANDI, 2009) - todos esses elementos são iconográficos. Porém, quando sua imagem é compreendida como geradora de confusão, apaziguamento, proteção, prosperidade, elementos subjacentes à imagem, isso compõe o seu repertório iconológico.

Em González (2009), a formulação dos elementos constitutivos da análise das imagens é derivada de Panofsky (1991), porém com algumas distinções. Se Panofsky (1991) elenca três estágios de leitura, González (2009) propõe cinco. O tema e o motivo seriam os primeiros. Entende o tema como o assunto no qual a imagem foi construída e o motivo seriam as várias divisões desse assunto principal. Nesses termos, ele se opõe a Panofsky (1991), para quem o assunto tende a uma divisão em motivo (forma) e assunto (tema). Para evitar essa oposição, González (2009) considera os motivos como subtemas de um mesmo conteúdo expressivo. A segunda divisão, proposta por ele, é a figura, a personificação e os seus atributos, sendo a representação da figura os humanos, os animais e o zoomorfismo entre humanos e animais. A personificação refere-se à incorporação de uma ideia abstrata por uma figura humana. Por fim, os atributos são os objetos que dependem da figura representada e reforçam sua história, seus poderes mágicos e seu papel na narrativa. O terceiro passo seriam os símbolos e as alegorias, que nos possibilitam transcender a imagem. Destaca que a análise alegórica seria fundamental para o entendimento do campo expandido da imagem. O autor esclarece a origem da palavra alegoria, derivada do grego “allegoría”, que indicava as metáforas contidas em uma imagem, sendo a alegoria, no contexto da arte, uma tradução visual de ideias abstratas - portanto, esse terceiro passo dedica-se às formulações iconológicas. O quarto estágio de leitura proposto por González é relativo à imagem temática e à descrição da imagem narrativa. Esclarece que a imagem temático-descritiva se relaciona às proposições anteriores, tem uma relação com uma convenção concreta e atemporal. A imagem narrativa contém vários elementos formadores de uma história. Esses elementos interagem para estabelecer uma narração pautada por um acontecimento político, religioso ou histórico. A quinta etapa de leitura apoia-se na conjunção entre a imagem e o texto, existindo um paralelo entre aquilo que está escrito e o diálogo aberto com a ilustração.

Como percebemos, é muito tênue a linha a demarcar o campo da iconografia e da iconologia. Peter Burke (2017) nos lembra que, quando as imagens foram criadas, seus criadores não pensavam que historiadores do futuro teriam interesse em descrever e entender os seus sentidos. Foi entre 1920 e 1930 que a questão passou ao domínio da história da arte. Não seria apenas só a análise da forma e da composição que explicaria o sentido da imagem. Para o autor, os historiadores que abordam uma imagem do ponto de vista da iconografia demonstram o lado intelectual da imagem, suas questões filosóficas ou religiosas. Burke (2017) chama atenção para que, apesar do debate em torno do

conceito se situar na primeira metade do século XX, ele já se encontra presente no âmbito da história da arte no trabalho de Cesare Ripa em pleno Renascimento. Aqui vale uma digressão.

Peltzer (1991), Lichtenstein (2005) e Lorente (1995) destacam o trabalho de Cesare Ripa como uma organização de uma modalidade de dicionário visual, pois a iconologia origina-se dos manuais de símbolos, alegorias e personificações que proliferaram pela Europa entre os séculos XVI até XVIII, sendo o desse escritor o mais famoso. Sua obra *Iconologia* foi publicada em Roma no ano de 1593. Ripa se esforçou para reunir fontes diversas que pudessem explicar as imagens da Antiguidade e do mundo medieval. Logrou êxito e repercussão, demonstrando o interesse do século XVI pelo simbolismo das imagens. Portanto, lembramos que, Ripa antecede em quase cinco séculos os estudos de Panofsky (1991).



Figura 16– “Amizade”, Cesare Ripa, 1593. Fonte: PELTZAR, 1991, p. 79.

Cesare Ripa preocupava-se em estabelecer relações entre as imagens, considerando sua teofania e elaborou para elas uma taxonomia.

[...] pra não ser suspeito de incorrer em tais faltas, julguei oportuno (tendo desejado formar um conjunto dessas imagens mais completo do que aquele que se poderia formar a partir da observação das coisas da Antiguidade, e tendo tido, para isso, necessidade de inventar muitas delas, e de tomar muitas emprestadas aos modernos, explicando cada uma de maneira verossímil) tratar de certos pontos referentes ao modo de formar e explicar os conceitos simbólicos, no início desta obra, a qual numerosos amigos, os quais tenho obrigação de contentar, me têm pedido

talvez com demasiada insistência, e pela qual esperam. (RIPA, 2005, p. 24).

Nessa passagem da introdução do livro, Ripa demonstra a dificuldade em encontrar as fontes de descrições mais exatas das imagens. Ao mesmo tempo, explicita a expectativa dos leitores em torno de sua obra. O livro de Ripa (2005) influenciou outras obras, que se detiveram em temas mais específicos, a exemplo da pesquisa realizada, séculos mais tarde, por Louis Réau (2008) e publicada em *Iconografia da arte cristã* (1955), no mesmo ano em que Panofsky (1995) revisava seu texto. Réau (2008) elaborou um apanhado iconográfico de toda a arte cristã, das origens do cristianismo ao século XIX. Seu trabalho, dividido em seis volumes, demonstra uma ampla erudição, sistematizando a iconografia cristã. Na introdução, apresenta seu método como aquele que procura os dados nas fontes com pouca importância cedida às interpretações subjetivas. Como o conceito de Iconografia era dotado de imprecisões, “se essa noção permanece confusa, é porque o termo *iconografia* pode ser aplicado a investigações de natureza muito variada.” (RÉAU, 2005, p. 68).

Réau (2008) procura nos gregos a origem da palavra:

[...] segundo a etimologia como indicam as palavras gregas que entram em sua composição (eikon, “imagem” “graphiein” descreve), a iconografia é a descrição das imagens. Quem sabe a palavra iconologia, que se especializa em uma acepção de ser a ciência das alegorias, mas que na realidade significa ciência das imagens, seria muito mais apropriado, pois a iconografia se limita apenas a descrever as obras. (RÉAU, 2008, p.13).

Se o termo parece confuso para Réau (2008), a iconografia se aplica a investigações de caráter muito díspares, cujo objeto pode ser reduzido, grosso modo, a três variantes principais relativas a um indivíduo, uma época ou uma religião. A primeira seria a iconografia de um indivíduo e tem por objeto reunir e reduzir a protótipos todas as representações gráficas (pinturas, gravuras, medalhas, etc.,) que se referem a um personagem histórico, grandes reis e imperadores, como Luís XIV, Napoleão ou Henrique VIII, por exemplo. Em sentido mais amplo, esse tipo de investigação pode estender-se a uma categoria de indivíduos pertencentes a uma mesma família, dinastia (iconografia de reis da França) ou de quem ocupou altos cargos, como os magistrados e os ministros. A segunda se refere à iconografia de grandes fatos históricos, como a Revolução Russa ou



Estado Novo na Era Vargas e reúne todas as imagens e obras referentes àquele período. A terceira, que nos interessa, é a iconografia da religião, que consiste em compilar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos. (RÉAU, 2008).

Para Réau, o início da iconografia religiosa estaria nos trabalhos do jesuíta Jean Bolland, que publicou, no ano de 1643, a *Acta Sanctorum*. Mesmo sendo mais uma hagiografia, esse texto se prestou a iniciar os estudos iconográficos religiosos. No *Acta Sanctorum* (1643), os santos não foram ordenados alfabeticamente, mas de acordo com as datas de seu nascimento, ou melhor, de morte, pois ele considerava a data da morte como a do nascimento do personagem para a vida eterna. (RÉAU, 2008).

Para Réau (2005), a iconografia religiosa consistia em

[...] repertoriar, identificar e interpretar os temas religiosos que inspiraram os artistas ao longo dos séculos [...] observemos que nem todas as religiões se prestam a esse tipo de estudo, pois existem algumas que proscvem, de maneira mais ou menos rigorosa, a figura humana e que, sendo *antiicônicas*, são necessariamente *antiiconográficas*. Enquanto a iconografia cristã ou budista é extremamente rica, pode-se dizer que, apesar de algumas exceções, como os afrescos recentemente descobertos da sinagoga de Doura-Europos e as miniaturas persas, a iconografia judaica e muçulmana é praticamente inexistente. (RÉAU, 2005, p. 68).

Diante das três variações de estudos iconográficos de Louis Réau, sua visão sobre a iconografia da religião é importante para o nosso estudo: as representações religiosas iorubanas. Para Réau (2005), o campo de atuação da iconografia “é mais restrito porque a iconografia ocupa-se apenas de monumentos nos quais intervém a figura humana.” (RÉAU, 2005, p. 70). É importante entender que Réau (2005) compreende a iconografia como uma disciplina independente da arqueologia e da história da arte. Para ele, a arqueologia pauta-se em estudar os monumentos da Antiguidade, e muitos não apresentam a figura humana; por outro lado, critica a história da arte cuja tradição de estudo enfatiza a forma, como nos estudos de Wölfflin (2000), *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915). De certa maneira, como Panofsky (1991), Réau (2008) chama atenção para a imagem figurativa como uma epistemologia e a sua inserção além da mera especulação dos aspectos formais. Ele pretende fundar a iconografia como uma disciplina que não pode ser negligenciada pela arqueologia ou pela história da arte.

[...] para delimitarmos o campo da pesquisa iconográfica, o melhor é traçar uma linha divisória a mais precisa possível entre a iconografia e as ciências com as quais ela tem conexão, a *arqueologia* e a *história da arte*, que a veem, às vezes não sem desdém, como uma simples auxiliar quando, na verdade, ela é uma colaboradora. (RÉAU, 2005, p. 69).

Moreira (2018) sugere fazermos uma pesquisa usando a iconografia no sentido que Panofsky (1995) indica que o estudo deve ser: “consistente, sem ascender ao nível interpretativo das sínteses culturais”. (MOREIRA, 2018, p.2). Já em termos iconológicos, seria pertinente fazer o estudo iconográfico, porque, para efetuarmos a pesquisa iconológica, é necessário o embasamento dado pelo solo iconográfico, que traz os elementos descritivos a um nível pré-iconológico, sendo a iconologia “um nível iconográfico e não um campo independente.” (MOREIRA, 2018, p. 02).

Usando a metodologia de Panofsky (1995), podemos entender que abordagens descritivas são viáveis da mesma forma que podem ocorrer abordagens interpretativas, sendo a iconografia um campo amplo, que pode se firmar a partir do objeto escolhido como o ponto de partida para a descrição. Usar o conceito de iconologia para apenas referir-se a pesquisas descritivas não seria uma abordagem adequada. (MOREIRA, 2018).

Cientes dos limites que existem entre as disciplinas e, muitas vezes, do método de pesquisa e à luz de autores centrais no debate da iconografia, como Grabar (1994), Panofsky (1991), Réau, Lorente (1995) e González (2009), construímos nossa interpretação, reconhecendo seus limites. Como nos alerta Peter Burke (2017):

[...] pode-se dizer que os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela. É necessário que ele pratique a iconologia de uma forma mais sistemática, o que pode incluir o uso da psicanálise, do estruturalismo, da teoria da recepção. (BURKE, 2017, p. 67).

De sorte que, procuramos refletir não só o interior do debate sobre iconografia/iconologia, mas buscamos também estabelecer laços entre a produção artística afro-brasileira, a história e a arte.

### 3.2. A PRAÇA DOS ORIXÁS

*O mistério de Orí nascerá no jejum.  
O mistério de Orí amadurecerá no jejum.  
O mistério de Orí trará conhecimento no jejum.*

*Adurá Orí [Reza Ori]*

Lancemos a atenção ao seu conjunto escultórico. Já vimos que, diante do que foi apresentado desde Nina Rodrigues (1904) até Marianno Carneiro da Cunha (1983), não encontramos uma situação tão particular. Não nos interessa especular, como os textos anteriores, a procedência e até que ponto as imagens que ali se encontram são ou não sincréticas. Dizemos que nossas imagens têm procedência - sabemos quem as executou - e elas são uma convergência de sincretismos estéticos entre as ideias de Carybé e das representações encontradas em casas tradicionais iorubás. Em relação às imagens temos uma tradição africana, que se funde com elementos diaspóricos, o que nos conduz ao debate sobre a arte negra no Brasil e de como pesquisar essas representações tão enigmáticas até para os devotos com anos de vivência em terreiros. Nossa primeira postura metodológica foi pesquisar em publicações pautadas em estudos de iconografia e iconologia, com uma dúvida inicial conceitual.



Figura 17- Praça dos Orixás, panorâmica. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro.

Pela própria afinidade com o tema, a primeira publicação analisada foi a *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (1980), de Carybé. Encontramos uma estrutura que registrava 128 aquarelas de Carybé com textos explicativos de Jorge Amado (1912-2001), Waldeloir Rego (1930-2001) e Pierre Verger

(1902-1996) e um texto final cujo objetivo era esclarecer as características do candomblé no Brasil e a sua ligação com África.



Figura 18 - Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia (1980). Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 76-77).

Encontramos a seguinte estrutura:

- 1- Texto de apresentação do governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães.
- 2- Sumário
- 3- Textos de Carybé e Jorge Amado.
- 4- As 128 aquarelas (pranchas) de Carybé com pequenos textos de Pierre Verger
- 5- Texto final de Waldeloir Rego e Pierre Verger sobre as características do candomblé no Brasil e a sua ligação com África.

Podemos observar que a intenção era deixar a leitura das imagens de forma livre. Os textos nas páginas ao lado de cada imagem são sintéticos. Por exemplo, na prancha 15, dedicada a Exu, tem-se: “divindade intermediária entre as demais” (CARYBÉ, 1980, p. 46) ou na prancha onde aparecem vários atributos de Omulú: “ferramentas de Omulú.” (CARYBÉ, 1980, p. 46). Com esses dois exemplos, percebemos que a intenção do livro era de que as imagens falassem por si mesmas e a intenção maior era a sua força plástica.

A segunda publicação que examinamos foi *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos* (2009), que apresenta vários símbolos do Gana, chamados de Adinkra. Cada um contém uma reflexão filosófica simbólica. Os autores não deram à obra o nome de

dicionário. Os textos são em asanti, português, inglês, francês e espanhol. Sua estrutura apresenta textos de Luiz Carlos Gá, Elisa Larkin Nascimento e Nei Lopes e os desenhos são feitos por Luiz Carlos Gá e Elisa Larkin Nascimento, organizados em grupos: por exemplo, animais, abstratos, vegetais.

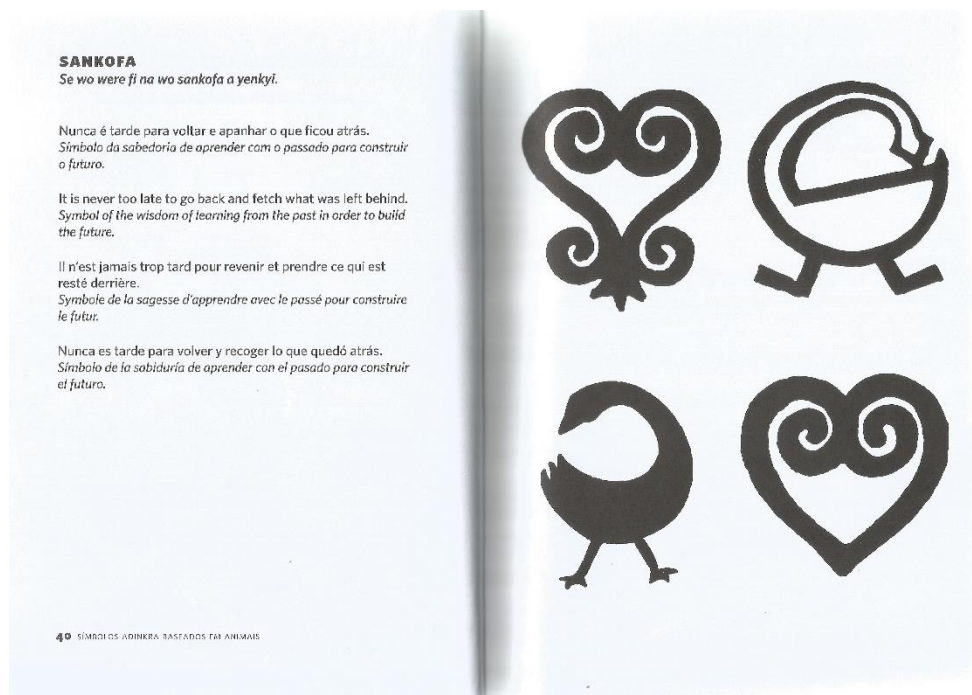


Figura 19- Fonte: Adinkra: sabedoria em símbolos africanos (2009), p. 40-41.

Sua estrutura é a seguinte:

- 1- Sumário
- 2- Prefácio
- 3- Textos de Luiz Carlos Gá e Elisa Larkin Nascimento e Nei Lopes.
- 4- A disposição dos desenhos feitos por Luiz Carlos Gá e Elisa Larkin Nascimento foram organizados em grupos, por exemplo, animais, abstratos, vegetais...
- 5- Bibliografia e biografia dos organizadores.

É interessante a forma de organização que considera imagens com temas afins, como no exemplo: “akoma, nya akoma, o coração. Tenha coração. Tenha paciência”. (NASCIMENTO, GÁ, 2009, p. 74).

Examinando a terminologia de *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação* (2002), notamos uma construção mais convencional, obedecendo a uma

organização alfabética de imagens. Sua estrutura é: Parte I – Dicionário hagiológico e iconográfico e ilustração da indumentária; Parte II – Dicionário de atributos; Parte III – Glossário; Índice dos santos.

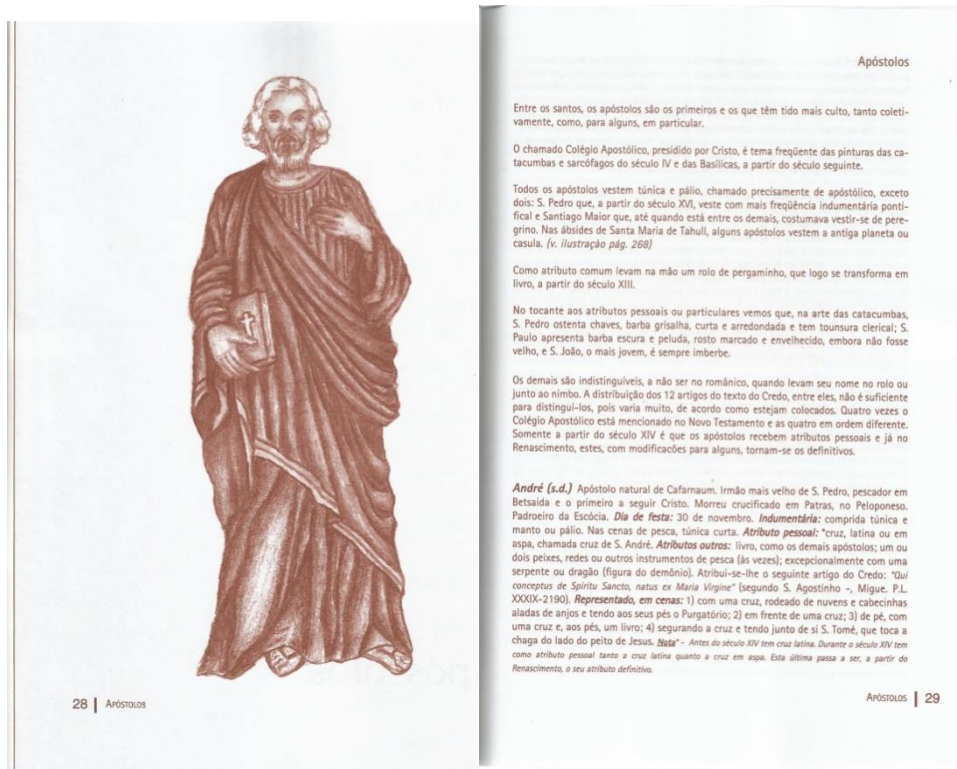


Figura 20- Fonte: Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação (2002), p. 28-29.

A parte I apresenta os santos pela disposição dos nomes. O verbete *bispos* é subdividido em santos mártires (Adalberto de Praga (c.956-997), Barnabé de Chipré (? – c. 63) (LORÊDO, 2002, p. 47) e não mártires (Adolfo ou Ataulfo (s.d), Agostinho de Hipona (354-430). (LORÊDO, 2002, p. 53). Em seguida, é apresentada a biografia de todos os santos que são representados em imagens. Na parte II, no Dicionário dos atributos, os verbetes estão dispostos em ordem alfabética. Por fim o glossário, com verbetes que se relacionam indiretamente às representações.

Um dicionário que chamou a nossa atenção foi o *Santi: dizionari dell'arte* (2004). É um dicionário hagiológico que analisa pintura e esculturas de santos. Sua estrutura é simples, com uma introdução e organização de verbetes em ordem alfabética. A análise das imagens é interessante. Pode ser dividida em quatro partes: identificação do santo; pequena biografia; obras de arte a ele relacionadas (podem ser uma ou mais, com identificação do nome da obra e do artista e de uma das imagens); coluna com a origem

do nome, quando viveu, atributos, se ele se relaciona a outro santo, a quem protege, difusão do culto e data comemorativa.



Figura 21– “Acacio”. Fonte: Santi: dizionari dell’ arte, (2004), p. 10-11.

Analisando estas publicações, percebemos que uma questão importante era a identificação, reconhecer qual o orixá, símbolo ou santo, representado nas imagens, bem como os seus autores. Nos seus escritos, Nina Rodrigues (1904), Arthur Ramos (1949) e Mario Barata (1957) se esforçaram para detectar a autoria e a procedência das imagens de várias genealogias africanas. Nas esculturas da Praça dos Orixás, sabemos a autoria e a ascendência. Essas informações facilitaram de alguma forma a construção iconográfica das esculturas.

Para decodificar esse tipo de representação, é necessário ter uma vivência mínima em terreiros ou templos de tradição iorubá e conhecer a história ou mitos ligados ao orixá. Oxumaré, por exemplo, pode ser representado como uma cobra, como homem, ou de forma antropozoomórfica, um híbrido de homem e cobra e, ainda, um homem junto com arco-íris. Apesar de se falar em egun ou em Babá Egun, o culto de Egungun é mais reservado, sendo identificado pelas pessoas que têm um conhecimento mais profundo sobre o tema. E Ogum, apesar de ser o orixá da tecnologia e do desenvolvimento, no imaginário nacional ou porta um facão ou é São Jorge. Só a espingarda que não é um atributo comum de sua representação iconográfica no Brasil.

A legibilidade de uma imagem reporta-se às representações mais complexas, das quais é necessário maior conhecimento da tradição ioruba. Na figura 22, localizada na Praça dos Orixás, temos uma escultura de um orixá e no seu pedestal, mostrado na figura 24, encontramos a identificação “Ibeji”. A representação tradicional dos “Ibeji” é composta por duas figuras infantis, gêmeos, sendo uma representação dupla – que pode ser como dois meninos (figura 23) ou como um menino e uma menina, mas sempre crianças. De volta à figura 22, notamos um jovem ou adulto, isolado, sem o seu par; seria mesmo um “Ibeji”? Em nossa visita à narradora Yfá Derô, encontramos algumas pistas que podem ajudar na verificação iconográfica. Entre os documentos cedidas e registrados, encontramos várias fotografias dos orixás realizadas por volta de 2000/2001.



Figura 22– Escultura, Tatti Moreno, Praça dos Orixás. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

Figura 23 – “Ibeji” - “Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 169)



Figura 24– Pedestal, Praça dos Orixás. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro



Consta no verso da fotografia (figura 25), a seguinte identificação: “Erê. Foto nº 12. Abaixo da palavra Beiji (Erê)” (figura 26). Outra fotografia pertencente ao mesmo acervo, porém, registra a imagem da mesma escultura fotografada em outro ângulo (figura 27), e traz no verso outra identificação.

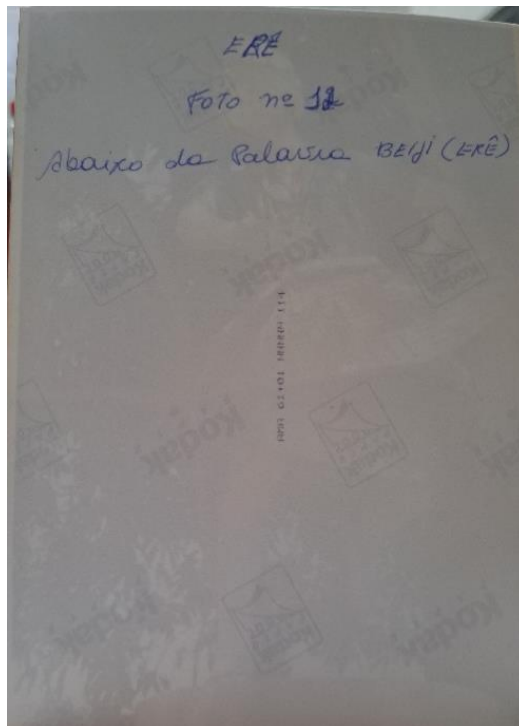


Figura 25 – Fotografia Frente. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda

Figura 26 – Fotografia Verso. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda

Essa identificação do verso da figura 27 traz o nome do fotógrafo, Roberto Silva, e outra referência para a escultura: “Orixá Tempo – Irôco. Foto nº 17. Abaixo da Frase. Árvore Sagrada dos Yorubás” (a figura 28 traz essas anotações). Se observarmos atentamente as duas imagens, concluímos tratar-se da mesma obra, com duas identificações. Nesse momento, a iconografia representa ajuda valiosa. Primeiramente, é preciso recordar que Erê é uma denominação nos candomblés e umbanda para os espíritos infantis. Isso não corresponde à representação escultórica, onde vemos um homem com barba.



Figura 27 – Fotografia Frente. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda

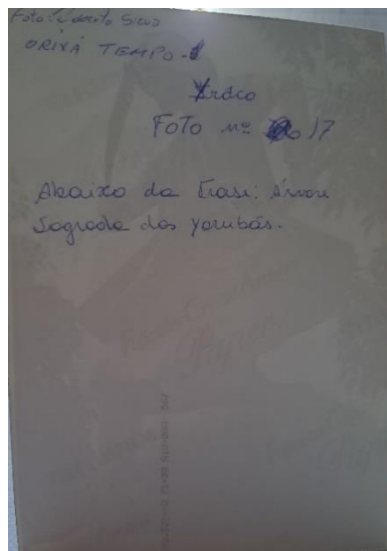


Figura 28 – Fotografia Verso. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda

Se o nome Ibeji refere-se aos orixás gêmeos, como identificado na figura 23, a consulta às representações sincréticas afro-brasileiras mostra que eles são sincretizados com os irmãos, também gêmeos, Cosme e Damião. Analisando a imagem dos irmãos (figura 29), notamos dois elementos que se aproximam da obra de Tatti Moreno; seria os ramos e o outro a barba. Estando sozinho, seria essa a representação (figura 25) de um Ibeji sem o seu par? Ou um Erê? Mas quando buscamos uma correspondência iconográfica para um Erê, em Carybé, a relação se torna fugidia, figura 30.



Figura 29 – “Cosme e Damião”. Fonte: Disponível em: [4.bp.blogspot.com](http://4.bp.blogspot.com). Acesso: 25/06/2023.



Figura 30 - “Erê”, Candomblé do Rufino - Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 245)

Observando dois conjuntos de esculturas de Cosme e Damião de Tatti Moreno, em termos de leitura iconográfica, elas não se aproximam das figuras 25 e 27. Primeiramente, as imagens são compostas por um conjunto de imagens: na figura 31, além dos gêmeos, aparece uma terceira representação. O elemento em comum entre as imagens seria, tão somente, as folhas que as figuras maiores seguram – a maior na mão esquerda, e a menor na direita. Ademais, na figura 32, o conjunto distancia-se ainda mais das figuras 25 e 27, já que as figuras seguram livros. O que une as imagens é a medida estilista de Tatti Moreno, no movimento esvoaçante do panejamento.



Figura 31 - “Cosme e Damião”, Tatti Moreno, s/d. Chapa de ferro com revestimento de latão. Fonte: (PORTUGAL, p. 131)

Figura 32 - “Cosme e Damião”, Tatti Moreno, s/d. 70 cm, chapa de ferro com revestimento de latão. Fonte: (PORTUGAL, p. 133)

Diante, desta averiguação, voltamos o olhar para Iroco, indicação encontrada na anotação no verso da fotografia, figura 28, sem a pretensão de sermos conclusivos, mas apenas um exercício de especulação iconográfica em torno desse orixá, demonstrando a complexidade de identificação que permeia a centralidade da análise iconográfica. Segundo Martins e Marinho (2010), “Tempo é uma inquite semelhante a Iroco-Loço” (2010, p.107) e usando uma representação da inquite Tempo, feita por Carybé, figura 33, dentro das duas possíveis identificações, Ibeji / Erê ou Tempo / Iroco, nossa sugestão é que a imagem retratada realmente seja de Iroco. As cores utilizadas (azul e amarelo), os

objetos portados nas mãos, o tipo do formato da coroa, a marca da barba e o movimento, equilibrado em um pé só, possibilitam aproximações entre as figuras 27 e 33.

Destacamos também uma problemática no que concerne aos estudos iconográficos das representações religiosas afro-brasileiras: a dinâmica das representações. Voltemos para as aquarelas de Carybé (1980), e, mais especificamente, para a divindade Tempo. O desenho que ele faz da divindade no Candomblé do Bate Folha (figura 33) é diferente da mesma divindade encontrada entre os “povos Angola e Congo” (*op.cit.*, 1980, p.114). Esses exemplos corroboram a dificuldade que encontramos para situarmos uma iconografia perene, já que as representações obedecem à dinâmica dos terreiros e a personalização e atualização constante das imagens por parte dos seus dirigentes e praticantes das religiões de matriz africanas, dificultando algum tipo de padronização. Para os fiéis as divindades estão vivas e em movimento. Não são mitos, são deuses. É as atualizações e adaptações acontecem para atender as demandas do tempo presente, embaraçando os estudos iconográficos devido à ausência de repertório visual e simbólico registrado anteriormente, no que tange aos seus atributos.



Figura 33 - “Tempo”, Candomblé do Bate Folha - Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 113)

Figura 34 “Tempo”, divindade dos povos Angola e Congo - Fonte: (CARYBÉ, 1980, p. 115)

Orixás cultuados com uma certa regularidade no Brasil, apresentam uma iconografia familiar, como no caso de Xangô, Oxum ou Iemanjá. Alguns orixás desconhecidos no Brasil, como a Orixá Ajê, apesar de seu culto começar a expandir-se pelos terreiros brasileiros, poucas representações de sua imagem já foram realizadas. O mesmo problema ocorre com a figura do Orixá Orunmilá, cuja identificação também não é imediata, sendo confundido com Oxalá.

Procuramos desenvolver proximidades que nos auxiliaram a agrupar os orixás de acordo com as suas afinidades, como orixás considerados primordiais (Oxalá, Ogum, Exu...), orixás *fun fun*, ligados a água e ao branco (como Oxalá), orixás caçadores (Ogum, Oxóssi, Logunedé...), orixás femininos (as iabás, Iansã, Ewa, Oxum, Iemanjá, Nanã...) e orixás que se relacionam com o fogo (Xangô, Iansã...). Essas são proximidades que nos auxiliaram na descrição geral da iconografia.

Aplicando os três níveis de leitura de Panofsky (1995) e Réau (2008), organizamos nossa leitura em três partes. A primeira trata da composição da representação – suas linhas, cores e formas; a segunda dedica-se aos seus atributos - as roupas e objetos representados e o simbolismo; e a terceira é dedicada a identificar os elementos que não estão visivelmente representados e que são incomuns na representação de Orixás, tais como saudações, comidas votivas e narrativas míticas. Listamos, além do nome que identifica a divindade, três pontos a serem abordados: descrição, atributos e devoção.

Analisando a composição do conjunto escultórico da Praça dos Orixás, percebe-se uma unidade estilística. Em termos gerais, as imagens são dinâmicas e evocam ações pelo predomínio de linhas curvas, quebradas e sinuosas. O conjunto é policromático e, devido ao material, à manipulação técnica permite dobras e cortes inusitados, em cuja composição são incorporados movimentos com panejamento esvoaçante – que, de alguma maneira, se aproxima de formas e imagens barrocas.

Os Orixás selecionados para a nossa leitura foram aqueles que foram recolocados em 2009, “as obras, completamente restauradas, são do escultor baiano Tatti Moreno” (Correio Braziliense, 2009). A festa para a reinauguração da praça foi realizada no dia 31 de dezembro daquele ano, dia da tradicional festa de Iemanjá, e foi noticiada pelo Correio Braziliense com ênfase no caráter ritual do evento, pois “os monumentos serão lavados pelas baianas e às 21h será a abertura religiosa, com as oferendas aos deuses, evocando os orixás e a saudação de Oxalá” (*op. cit*, 2009).

Essas dezesseis imagens escolhidas para análise foram organizadas numa sequência como se fosse um xirê – a ordem onde cada cantiga é tocada e cantada, para a invocação do Orixá, que, quando chega à Terra, incorpora o filho de orixá para dançar e distribuir axé, ou seja a força vital. Esses festivais podem ser públicos ou fechados entre os membros do terreiro. A sugestão da disposição dos Orixás veio com a explicação da concepção de um xirê de Ifá Aje Sówúmin, que teve vivência e iniciação no Candomblé Ketu: “na parte da tarde, realizamos o Ipade. Cantamos para Exu, dançamos e realizamos as oferendas na porta (rua) para ele”. Depois de feita a oferenda para Exu, à noite, o xire começa com Ogum”.

Depois de Ogum, segundo o depoimento de Ifá Aje Sówúmin, vêm “Oxóssi, Ossain, Omulú, Oxumaré, Logunedé, Xangô, Oxum, Iansã, Obá, Ewá, Iemanjá, Nanã e Oxalá”, em um total de 14 entradas no salão.

Exu, por sua vez, “não entra no salão, na hora do xire”, explica Ifá Aje Sówúmin. “Ele é saudado antes no período da tarde, em uma cerimônia íntima, só com os filhos da casa”. Os Orixás Iroco e Ibeji “não eram cultuados ou, possivelmente, o babalorixá não havia feito sua iniciação nesses Orixás”.

Tendo como fonte o depoimento de Ifá Aje Sówúmin, e considerando sua vivência em um terreiro de Candomblé Ketu, escolhemos dispor no nosso trabalho as esculturas na seguinte ordenação: Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain, Omulú, Oxumaré, Logunedé, Xangô, Oxum, Iansã, Obá, Ewá, Iemanjá, Nanã, Oxalá e Iroco – este, deixado para o final por não entrar no xirê narrado. Essa sequência não segue a mesma disposição encontrada na Praça dos Orixás, onde Exu se encontra disposto na frente do conjunto – não de forma central, mas apenas avançado em relação aos demais. Atrás dele, os orixás foram organizados em duas fileiras e compondo três núcleos, dois laterais em forma de “U”, e um central em forma de semicírculo (figura 35 B). É importante observar que Iemanjá ocupa a centralidade do conjunto e o divide em dois grupos de sete orixás de cada lado. À direita, temos um conjunto em forma de “U”, com Logunedé e Ewá na primeira fileira e, na segunda, Obá, Iansã e Oxum, percebemos o predomínio das cores vermelha e amarela neste grupo. No semicírculo, e voltados para Iemanjá, com o pedestal dispostos de forma inclinada, Xangô (na frente) e Ogum (atrás); no lado esquerdo, Oxóssi (frente) e Oxalá (atrás). O “U” formado no lado esquerdo apresenta Nanã e Omulú na frente e, na segunda fileira, Oxumaré, Iroco e Ossain, o predomínio das cores verde e amarela. Em nossa pesquisa, não encontramos documentos ou narrativas orais que explicassem a opção por essa disposição. Concluímos que a centralidade da figura de Iemanjá se relaciona com

as primeiras devoções realizadas naquele lugar em honra à rainha das águas e mãe de todos os orixás, pelo visto esta homenagem tradicional foi mantida.



Figura 35 A – Planta da Praça dos Orixás. Fonte: SILVA FILHO, A. R.

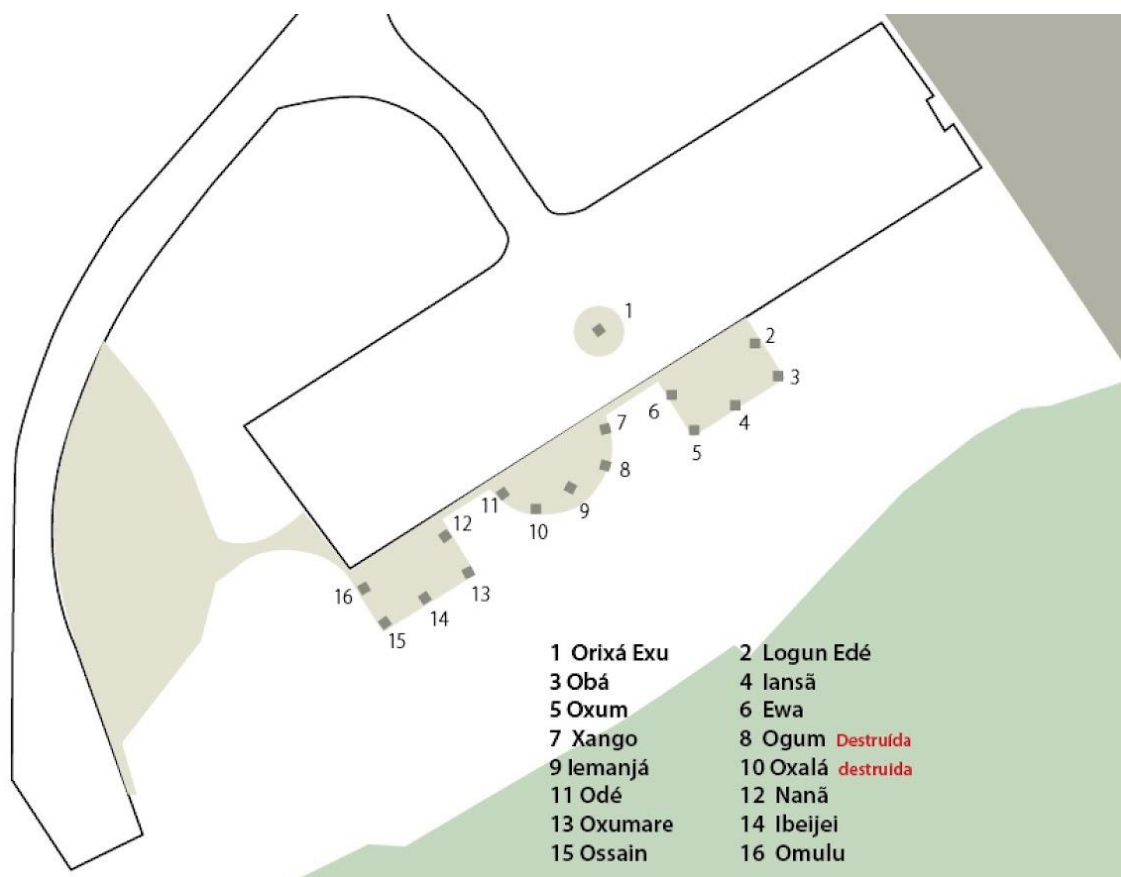


Figura 35 B – Planta da Praça dos Orixás. Fonte: SILVA FILHO, A. R.

Em termos iconográficos, o conjunto disposto em 2000 apresenta uma manutenção dos atributos nas imagens restauradas e instaladas em 2009. Porém, notamos uma alteração na composição plástica, na aplicação das formas e cores. Algumas esculturas permaneceram bem próximas, como no caso de Xangô (figura 36) e Iansã (figura 37); outras, como Omulú (figura 38), Iemanjá (figura 39) e Oxóssi (figura 40), tiveram a disposição substancialmente alterada.



2000



2009

Figura 36 A - “Xangô”, Tatti Moreno, 2000. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda  
 Figura 36 B - “Xangô”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro



2000



2009

Figura 37 A -“Iansã”, Tatti Moreno, 2000. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda  
 Figura 37 B -“Iansã”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro





2000



2009

Figura 38 A - “Omolú”, Tatti Moreno, 2000. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda  
 Figura 38 B - “Omolú”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro



2000



2009

Figura 39 A - “Iemanjá”, Tatti Moreno, 2000. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda  
 Figura 39 B - “Iemanjá”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia: Gabriel Pinheiro



2000



2009

Figura 40 A -“Oxóssi”, Tatti Moreno, 2000. Fonte: Acervo particular Mãe Nalda  
 Figura 40 B -“Oxóssi”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

Considerando nossa proposta de organização, a leitura iconográfica será disposta da seguinte maneira:

- 1- Exu
- 2- Ogum
- 3- Oxóssi
- 4- Ossain
- 5- Omulú
- 6- Oxumaré
- 7- Logunedé
- 8- Xangô
- 9- Oxum
- 10- Iansã
- 11- Obá
- 12- Iewá

13- Iemanjá

14- Nanã

15- Oxalá

16- Iroco

### 3.3. ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA DOS ORIXÁS

*Òrúnmilà Ajàṅà*  
*Ifá olókun*  
*Que faz o sofrimento tornar – se alegria*  
*O testemunho do destino*  
*O vice do pré-existente*  
*Òrumila, homem pequeno, que uso o próprio*  
*Interior como fonte de sabedoria.*

*Oríkì Ifá / Òrúnmilà (Evocação de Ifá / Orunmilá]*



Figura 41- “Exu”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

#### 3.3.1. Identificação: Exu

É uma figura masculina, aparentemente jovem e com o corpo inclinado para a direita. Seu tratamento formal é antropocêntrico e naturalista. O pé direito apoiado diretamente no chão e a perna esquerda dobrada, simulando um movimento. Está descalço e usa tornozeleira ornamentada nas duas pernas. Veste uma calçola curta, na cor vermelha, cujo comprimento não atinge os tornozelos. Por cima da calça uma estrutura em forma de cone, como um vestido, também vermelho, com relevos orgânicos que lembram flores. Uma capa cobre os braços e projeta-se em direção ao torso, em forma de semicírculo. Simetricamente cobre as costas, como uma estola, na cor preta. No seu

pescoço está presa uma capa que, posicionada por baixo da estrutura semicircular, desce nas suas costas constituindo-se numa forma triangular que se prolonga quase à altura do joelho, formando uma base ligeiramente curva. Por cima das capas um lenço vermelho, cruzado na frente e indo ao encontro à base circular. Nas costas sem estar cruzado, abre-se sobre a capa triangular duas tiras, que se alargam em direção as laterais, quase atingindo a sua base da capa. As texturas das capas e faixas são lisas e esvoaçantes. As mangas são curtas. Segura, na mão direita, um objeto curvo ornamentado amarelo metálico, com cabo curto, bifurcado em três dentes, como um garfo com pontas triangulares. O braço esquerdo abaixado e próximo às costas toca a capa. Apresenta bracelete ornamentado nos dois braços. Sua cabeça inclinada para a direita está envolvida com um tecido vermelho, e por cima uma coroa trapezoidal, invertida com um discreto ornamento. Os traços do rosto são elegantes e meditativos. Nariz, olhos, orelhas e boca proporcionais. Sua pele foi pintada em um tom amarelo metálico.

Seu atributo é o Porrete, o *ogó*, clássico na sua representação ioruba. Na escultura de Tatti Moreno foi substituído por um tridente, já que a imagem apresenta características diásporica e sincrética. O *ogó* representa o falo e inicialmente, era feito de madeira. Mas na recriação do artista, o *ogó* foi substituído pelo tridente que simula ser de metal. Encontramos em Chavalier e Gheerbrant (1997), o significado de tridente como um símbolo relacionado às divindades marinhas, como Poseidon (Netuno), “originalmente, o tridente representa os dentes dos monstros marinhos, semelhantes a ondas coroadas de espumas” (1997, p. 905). Também seria uma arma utilizada por gladiadores no mundo romano. Relaciona-se, também, como “símbolo de Cristo *pescador de homens*. É também símbolo da Trindade” (*op. cit.* 1997, p. 905). Porém, a maior atribuição, no caso do tridente empunhado por Exu, vem das representações “na Umbanda e cultos de influência banto, Exu é cada vez mais confundido com o Diabo dos cristãos, com uso de chifres, garfos, tridentes, lanças...” (CACCIATORE, 1977, p. 121). Raul Lody nos informa que o tridente é “geralmente de ferro batido é uma remissão ao tridente do diabo, elemento aderente ao ser mítico Exu, contudo seres distintos em símbolos, em funções e em significados místicos” (LODY, 2006, p. 208). Pode ser visto como instrumento símbolo do castigo e da culpa, pois a sua forma tripla representaria três pulsões humanas, que seria a “sexualidade, nutrição e espiritualidade” (*op. cit.* 1997, p. 905) e também, “na umbanda este símbolo é um garfo de três setas viradas para o universo, associando-se à triplicidade, criação, conservação e destruição” (OLIVEIRA, 2004, p. 29). Atributo polêmico e ambivalente, o tridente transforma-se no elemento central para leituras iconográficas

equivocadas desta divindade, que sempre foi satanizada. O Exu de Tatti Moreno encarna essa ambivalência sendo uma figura sincrética, não só pela forma naturalista, distante da estilização das imagens iorubás, mas por ser este misto de umbanda e candomblé através do seu atributo.

A devoção a Exu no panteão das divindades dos iorubás ocupa um papel central. Ele está em todos os lugares e em todos os tempos. Vários mitos são contados sobre a origem de Exu: o Orixá pode estar em vários ambientes, mas tem os seus favoritos, que são os mercados, as ruas, a encruzilhada - muitos consideram o mundo como o grande mercado de Exu. Ele zela pelo bom comportamento dos seus devotos, imprimindo ordem, disciplina, paz e organização na vida de quem o cultua, pois em Exu a ordem emana do caos, a justiça é conseguida com as lutas constantes contra as injustiças. Porém, se o seu devoto não o cultua corretamente, ele pode promover a desarmonia e a desordem. Exu é tido como o mensageiro entre o Orun (Céu) e o Aiyé (Terra). Tudo contém Exu: ele é como um átomo e está em tudo, em todos. É invocado no início de qualquer ritual. Exu quer dizer esfera. Suas cores são o preto e o vermelho, um de seus toques é o *aguerê*, sua saudação é *Laroiê*. Exu é a boca que tudo come, mas suas comidas votivas são farofa apimentada, aguardente, azeite de dendê, galo e carne de bode. Nos candomblés é o número 1 e seu dia da semana é segunda-feira. Folhas comuns à Exu: folha da costa, alfavaquinha, picão, entre outras.



Figura 42 - “Pedestal de Ogum”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.2. Identificação: Ogum [destruída]



Figura 43 - “Oxóssi”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.3. Identificação: Oxóssi

Tem-se uma figura estática com os pés plantados no chão. Frontalmente apresenta divisões, uma estrutura descontínua que se divide na altura dos joelhos. Os pés estão calçados mantendo a mesma textura lisa da parte inferior das pernas. Veste uma calça folgada e seu comprimento atinge os tornozelos, na tonalidade verde. Observado a abertura encontrada parte posterior, a calça é recoberta por faixas finas e irregulares, que chegam a atingir abaixo dos joelhos. Embaixo da cintura, está disposta uma sobreposição assimétrica de formas cônicas, compondo duas saias armadas em dois tamanhos irregulares, assimétricos e com volumetria e recortes na parte posterior. A tonalidade da indumentária é verde. Dispõe de um relevo com um padrão geométrico e regular. Seu ritmo forma um zigue-zague estruturado por linhas paralelas. Na parte superior do corpo concebido de forma naturalista e antropocêntrico, tem-se uma camisa sem mangas e por cima um panejamento amarelo metálico, que cruza o ombro esquerdo, cobrindo parte das costas até altura da perna esquerda. Os braços apresentam braceletes nos punhos e as mãos seguram dois objetos: a esquerda porta um objeto vertical e a direita, um objeto semelhante a um arco com uma seta apontada para o alto. No ombro esquerdo porta um



arco e uma bolsa que pende até a cintura. Passando pela frente e pelas costas, dois chifres na altura de cintura esquerda e nas costas uma saca trespassada com várias flechas. Na parte superior da figura, o rosto apresenta feição expressiva, contornado por uma corrente, semelhante ao colar que contorna o peito. Ainda na parte superior, uma espécie de chapéu amarelo metálico, rodeado por uma corda trançada aliada a elementos irregulares, recortados e assimétricos que se lançam para o alto e remetem a folhas ou penas. No pescoço usa fios de conta. A carnação é amarelada.

Oxóssi é um orixá caçador e guerreiro, pois, na tradição africana os caçadores são tidos, também, como guerreiros. Foi o primeiro aprendiz de Ogum a dominar as artimanhas da caça e da guerra. Seus atributos constituem-se: na mão direita, um arco e flecha conhecido como *ofá*, objeto comum aos orixás caçadores que pode ser feito de metal ou madeira. O *ofá* representa um mundo muito antigo, período em que o homem saía à caça do próprio alimento. Símbolo dos orixás que garantem aos seus devotos e ao seu povo o suprimento. Na mão direita, uma espada e, também, “usa um chapéu com adorno na cabeça, enfeitado com plumas de avestruz, da mesma cor das guias; cruzadas em seu peito, de um lado, uma capanga de couro; de outro, chifre de touro” (OLIVEIRA, 2004, p. 36)

A devoção a Oxóssi, também conhecido como Odé, relaciona-se a estratégia e realeza. É considerado o patrono e protetor dos habitantes de Ketu (Rei de Ketu, Alákétu). Como é um orixá que domina a arte da caça apresenta intuição refinada e estratégias afiadas. Considerado o mais perfeito arqueiro entre os orixás caçadores. Amante da liberdade e do conhecimento é um orixá desbravador de novas estratégias econômicas e profissionais. Como se relaciona intimamente com a natureza contemplando-a infinitamente transforma-se em exímio observador. A mata é a sua casa arrolando-se com tudo que encontramos nela. Apreciador das artes. Admira a música, que entoada no momento da caça, atrai a fortuna e transforma o ato do trabalho em prazer. Protege seus devotos das injustiças e das humilhações. Como caçador apresenta agilidade, sendo primordial nas negociações e transações que envolvam dinheiro. Suas cores são o azul-turquesa ou o verde-claro, um de seus toques é o *aguerê*, sua saudação é *Okê arô*. Suas comidas votivas são animais de caça, cabrito, milho e coco, e tem aversão ao mel. Nos candomblés é o número 6 e seu dia da semana é a quinta-feira. Folhas comuns à Oxóssi: peregum, capeba, erva de passarinho, entre outras.



Figura 44- “Ossain”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.4. Identificação: Ossain

Frontalmente, tem-se uma figura feminina em pé, com sobreposição de vestimenta. Magra, com as pernas longas e finas abertas simetricamente e com os pés apoiados no chão. A cintura é fina e os seios pequenos. O corpo está ligeiramente inclinado para a esquerda. A cabeça está escondida, usa um tipo de capacete franjado sobre o rosto. Dois colares pendem do seu pescoço. Veste uma blusa justa na cor azul, com mangas e gola em forma de “u”. Segura, na mão esquerda, um tipo de ferramenta, que remete a um cálice com seis varas com esferas nas pontas dispostas em torno da abertura do objeto. No centro uma haste com um pássaro na ponta. O braço direito articula-se para as costas. Seus braços apresentam movimentos assimétricos. Os pulsos possuem braceletes e na parte superior dos braços duas tiras finas e trançadas contornam os. Na cintura apresenta duas saias, uma que está por debaixo, na cor vermelha, mais justa e quase aderente ao corpo e com um comprimento que atinge os tornozelos. A segunda é armada na cor amarela com estampas orgânicas em relevo. Representação antropomórfica e naturalista. Carnação amarelada.

Os atributos de Ossain, um orixá feminino, uma curandeira, uma guardiã de todo axé oriundo da flora, constituem-se: na mão esquerda, um *ôpá*, objeto comum nas representações de Ossain, formado por um conjunto de 7 bastões e um pássaro no bastão central, forjados em metal. Geralmente, Ossain se apresenta portando uma cabaça. Nessa cabaça, guarda os pós mágicos e medicinais, pois, além de guardiã, Ossain é conhecedora da magia, da liturgia para o manejo das plantas e realiza curas medicinais. Ossain é sempre considerado um orixá masculino, mas em alguns terreiros é vista como orixá feminino, opção escolhida pelo artista. Como é comum nas reproduções dos orixás femininos o uso do *adê* que “inicialmente essa peça da indumentária ritual religiosa afro-brasileira pode ser vista como uma espécie de capacete, tiara, e até mesmo chapéu” (LODY, 2006, p. 215), proporcionou ao artista conceber um *adê* com várias camadas e contornado por uma corda transada. Na parte da frente colocou um *chorão*, que sobrevém com um conjunto de franjas feito em materiais diversos, como búzios, contas, canutilhos, ráfias que cobrem o rosto. As tranças que encontramos nos dois braços remetem aos *contra-egun*, uma trança feita com palha da costa, usada pelos iniciados em orixás nos candomblés brasileiros como forma de espantar os maus espíritos. No pescoço usa fios de conta.

A devoção a Ossain, uma iabá (orixá feminino), relaciona-se ao poder das plantas e de tudo aquilo que é vegetal, elementos que são fundamentais para o culto dos orixás e para a própria vida. Além de patronesse do mundo vegetal, conhece profundamente a ativação do seu poder e a sua ação sobre a realidade. Soluciona com destreza os problemas físicos e espirituais, com recursos mágicos, para minimizar os sofrimentos humanos. Retira toda a sua eficácia curativa de cascas e raízes de árvores, das sementes, das flores e frutos. Ossain se comunica com as suas sacerdotisas através do canto dos pássaros e por um chocalho chamado *sèkèrè*. Devido ao seu poder feminino aproxima-se da magia das grandes mães ancestrais, de Ìyamí Oxorongá, divindade que assume nas suas representações, a forma de pássaro. Atua sobre a medicina e a cura. Como é uma manipuladora de energia do reino vegetal, concede na vida do devoto, o poder de manipular folhas. Como conhece os segredos das plantas e das matas, é um orixá que domina a arte da feitiçaria e guarda pós mágicos dentro da sua cabaça. Existe um mito muito difundido nos terreiros de candomblé que Ossain em uma contenda com Exu perdeu uma perna. Suas cores são o verde e o branco, seus toques podem ser o *vassi* e *ramunha*, sua saudação é *Ewê*, *Ewê assá*. Suas comidas votivas são caprinos e aves de ambos os sexos, milho cozido, frutas e uma predileção pelo fumo. Nos candomblés é o

número 6 e seu dia da semana é a quinta-feira. Folhas comuns à Ossain: taioba, rama de leite, canela de macaco, entre outras.



Figura 45 - “Omulú”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.5. Identificação: Omulú

Tem-se uma figura mascarada em movimento, parece que caminha com o corpo inclinado para o lado direito. Frontalmente apresenta três divisões horizontais e circulares, determinadas pela vestimenta descontínua. Uma parte cobre a cabeça, outra o tórax e pôr fim a cintura e as pernas. Abaixo dos joelhos uma calçola amarela, que não chega a atingir o tornozelo. Os pés estão descalçados e parecem caminhar em direção ao espectador. Os braços apresentam movimentos livres e alternados. Pareados com a articulação das pernas, o esquerdo para frente e o direito para trás. Não carrega nenhum objeto nas mãos. Possui um bracelete no seu braço esquerdo. Mesmo com o corpo coberto notamos as formas antropomórficas e naturalistas. Na cabeça ostenta um capacete franjado, em tom amarelo esverdeado que cai sobre o rosto. Do pescoço para baixo, uma sequência de faixa descontínuas, alargando-se na altura da barriga, na mesma cor das franjas da cabeça. Da cintura, até os joelhos, a mesma composição da parte superior, só

que em vermelho. Todas as três partes estão armadas de forma cônica. No pescoço leva vários colares. Carnação amarelada.

Os atributos presentes na representação são a roupa de Omulú, geralmente em palha da costa. Da cabeça caem faixas que escondem o seu rosto e recebem o nome de *azé* ou *filá de Omulú*. Feito em palha da costa, não cobre só o rosto, mas também o torso e as pernas. Em outras representações leva na mão, um elemento circular “um pequeno feixe de piassava ou palha da costa, preso com trançados dessa palha e enfeitado com búzios” (CACCIATORE, 1977, p. 265), chamado *xaxará* e “representa a pandemia, como uma vassoura que varre o mundo dos vivos” (*op. cit.* 1977, p. 265) e, também, um *irukere*, um objeto feito da cauda de animais, transmutado por processos mágicos, carregado por sacerdotes ou reis como símbolo de poder legítimo. Sua guia (colar) é o *lágídigbá*, confeccionado com contas pretas (de chifre de búfalo ou cascas de palmeira).

A devoção a Omulú, se desdobra em Obaluaiê. Em muitos terreiros os dois nomes identificam o mesmo Orixá. Em alguns terreiros Omulú é a sua face jovem e Obaluaiê, o velho. É o dono da terra, o Rei que é o Senhor da Terra, dono dos espaços. Por isso é sempre necessário saudar a terra e o dono da terra quente. Seu culto objetiva curar as doenças e enfermidades. Senhor que controla a varíola e as pandemias, provoca nos seus devotos um sentimento de respeito e temor. Relaciona-se também com a cura social, a justiça e a paz. Cura doenças graves, bem como doenças de pele e epidemias. Seus devotos invocam sua força energética como forma de agradecimento as benesses da terra. Atua sobre o emocional e o psicológico, para a manutenção de um bom *ori*, ou uma boa cabeça, com pensamentos equilibrados. Ligado a Exu e a Xangô. Em alguns mitos conta-se que foi recolhido do abandono e criado por Iemanjá. Não aceita a mentira e o uso irresponsável da magia. Suas cores são o preto, o branco e o vermelho, um de seus toques é o *vassi*, sua saudação é *Atotô*. Suas comidas votivas são cabrito, porco, galo e pipoca. Nos candomblés é o número 11 e seu dia da semana é segunda-feira. Folhas comuns à Omulú: mutamba, espinheira santa, erva de passarinho, entre outras.



Figura 46- “Oxumaré”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.6. Identificação: Oxumaré

Frontalmente, tem-se uma figura masculina, arqueada, seu corpo se projeta para frente quase atingindo uma angulação de 90°, e com uma ligeira inclinação para a direita. Esse movimento da parte superior é reforçado com a alternância das pernas e braços e sugere um passo de dança. A perna direita avança e a esquerda se inclina para trás. Veste calções verdes, com um debrum, ou seja, uma barra. Usa uma saia verde em forma de cone e armada que cria volume. Na parte inferior da saia, uma estampa contínua em relevo oferece movimento. O padrão é composto por uma linha sinuosa e ondulada intercalada por uma forma, que lembra uma cruz, cortada por três linhas horizontais espaçadas e com tamanhos diferentes. A maior na parte inferior, uma média e uma pequena na parte superior. No tórax ostenta um panejamento generoso, amarrado por um laço grande nas costas, pouco acima da cintura. O tecido parece trespassado cobrindo o peito que veste uma camisa por baixo, com mangas. Braceletes foram colocados nos pulsos e segura nas mãos duas cobras que se enroscam nos seus braços. Três colares trançados pedem do pescoço. O rosto inclinado tem aspecto jovem e naturalista. A coloração da pele é

amarela. Na cabeça uma coroa de formato ondulado, pontuda na frente e com aplicação de relevos, na cor amarela.

Os atributos de Oxumaré, um orixá masculino, constituem-se: tanto na mão esquerda como na direita, duas cobras. As serpentes forjadas em metal e latão é o seu principal simbolismo. O tecido que cobre a sua barriga é o *atacã*, e seu uso em orixá masculino é composto por um grande laço nas costas e o *ojá*, que é um lenço, tipo um turbante amarrado na cabeça.

A devoção a Oxumaré relaciona-se ao poder da transformação e do movimento para trazer a vida e a continuidade do homem na terra. Estabelece a comunicação entre o *Orun* (céu) com o *Aiye* (terra), e entre os homens e a natureza. A serpente que o simboliza tem sua cabeça unida ao corpo e a calda ininterruptamente, podendo formar um círculo acabado, a continuidade, o princípio e o fim. É simbolizado pelo arco-íris, na sua duplicidade de sol e chuva, assumindo-se como o orixá dos opostos. Como controla as chuvas, tem poder sobre as secas. Senhor da sabedoria e da estética advoga seus devotos acerca da defesa pessoal, pois seu poder transformador propicia aos seus iniciados conhecimentos profundos de magia. A quem diga que é irmão de Omulú. Suas cores são o amarelo e o verde, um de seus toques é o *bravum*, sua saudação é *Aroboô*. Suas comidas votivas são cabrito, cabra e batata-doce. Nos candomblés é o número 11 e seu dia da semana é terça-feira. Folhas comuns à Oxumaré: mutamba, cana do brejo, jiboia, entre outras.



Figura 47 - “Logunedé”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.7. Identificação: Logunedé

Tem-se uma figura estática com os pés plantados no chão e com uma pequena inclinação para o lado esquerdo. Frontalmente apresenta uma calçola folgada abaixo do joelho. Acima da cintura uma forma circular cônica e irregular, como uma saia. No lado esquerdo, tanto na frente como na parte de trás, desce abaixo do joelho de maneira assimétrica, formando uma meia lua, na cor azul. Sua superfície é composta por estampas de um galho, um círculo central e três pétalas. O tratamento do corpo é naturalista e antropocêntrico. Veste camisa fina com mangas e por cima um panejamento amarelo metálico que passa pelos ombros e cruza na parte da frente. O comprimento fica a abaixo da cintura. Este é preso por um cinto. Um terceiro tecido enrosca-se no ombro esquerdo, passa pelo pescoço e cruza o corpo frontalmente da direita para a esquerda. Nos punhos traz braceletes e as mãos seguram duas ferramentas: a da esquerda está danificada e vandalizada, ou seja, com a ferramenta ausente e, a da direita, um instrumento semelhante a uma espada. Os braços levantados se projetam para frente. O ombro esquerdo sustenta uma corrente passando pela frente e pelas costas. Segura um chifre na altura da cintura direita. Um arco cruza o seu corpo da direita para a esquerda e nas costas uma saca com



várias flechas. Na parte superior da figura, o rosto apresenta feição expressiva, e na cabeça uma coroa em formato ondulado, pontuda frontalmente e com aplicação de relevos circulares ao redor. A forma disposta na frente apresenta características orgânicas. No pescoço usa dois colares. Carnação amarelada.

Os atributos de Logunedé, um orixá caçador e guerreiro, constituem-se: na mão direita, uma espada de metal dourada, um *ofá*. O termo aplica-se também a uma lança dourada que o orixá, também pode portar. Logunedé é caçador e guerreiro. Usa *ojá* cruzado no peito e um chifre que desempenha a função de berrante. O arco e flecha, como no caso de Oxóssi, é produto do sincretismo e recriação de atributos dos orixás como consequência da diáspora.

A devoção a Logunedé relaciona-se a estratégia e ao vigor. Sua origem mítica relaciona-o como filho de Oxóssi. Herdou de seu pai um temperamento observador para o desenvolvimento de táticas precisas de caça e guerra. Guerreiro corajoso é cultuado como um justiceiro que vem retirar seus devotos da humilhação e do fracasso. Atrai prosperidade e dinheiro, sendo fundamental na obtenção de foco nos negócios devido a sua percepção e discernimento aguçado no que concerne à realidade. Patrono da música é tido ainda como exímio poeta. Domina a feitiçaria e compartilha com os seus iniciados o mistério da magia. Entrelaça-se intimamente com a natureza. Em algumas casas é dividido em dois, em uma parte do ano é considerado homem, devido a sua ligação com Oxóssi, e nos outros seis meses mulher devido a sua ligação com Oxum. Devido a esta leitura associam-no ao cavalo marinho, por ser hermafrodita. Atualmente existe muita discordância entorno deste mito, devido ao fato de não ser localizado essa narrativa no *Corpus Literário*, que estrutura a teologia iorubana. Suas cores são o azul-turquesa e o amarelo, um de seus toques é o *ijexá*, sua saudação é *Lôssi arô*. Suas comidas votivas são animais de caça, tatu, galos, milho com coco, peixes e frutas. Nos candomblés é o número 6 e seu dia da semana é a quinta-feira. Folhas comuns à Logunedé: alecrim-do-mato, cipó-caboclo, fava-divina, entre outras.



Figura 48 - “Xangô”, Tatti Moreno, 2009. Fonte fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.8. Identificação: Xangô

É uma figura masculina, com os pés descalços. Sua roupa é dividida em três partes. A parte de baixo é uma saia bem volumosa, feita com bastante tecido, cônica. É estampada, com duas linhas paralelas que imitam ondas, tudo em vermelho. Por baixo usa uma calça comprida justa, com arremate na bainha. Sobrepondo a saia vermelha um saiote, também em forma cônica amarela. Na parte superior, usa camisa sem mangas e sobre ela um tecido cruzado e volumoso que se abre no meio, atingido as pernas nas laterais. Seus braços apresentam movimento e cada um segura uma ferramenta. No braço esquerdo e direito, segura um machado com duas lâminas. No pulso braceletes ornamentados com relevos abstratos. No pescoço, usa um colar com elementos grossos e divididos. No seu rosto, os olhos, nariz, boca e orelhas são refinados e naturalistas, no mesmo tom amarelo aplicado em outras partes do corpo. Seu cabelo preso ostenta uma coroa em forma de cúpula vazada. O cabelo é arranjado de forma rigorosa.

Como atributos, nas suas mãos tem-se o *oxê*, um machado com duas lâminas. Os dois lados inferem sobre os cursos correto e errado da vida e, ao mesmo tempo, sentencia que o errado pode ser reparado. É símbolo de resistência diante das adversidades da vida.

Xangô pode ser representado, também, segurando um *sèrè*, um tipo de chocalho que serve para invocá-lo, atrair as suas qualidades e as bênçãos, de maneira a escutar os clamores dos seus devotos. O colar no seu pescoço é um *kelé shangó*, usado pelos iniciados. É feito com contas de cores alternadas vermelhas e brancas, podendo dar uma ou duas voltas no pescoço. Xangô era bonito e forte. Trançava os cabelos para conter sua força e foi o primeiro orixá a ter os cabelos trançados. Como foi rei de Oyó ostenta uma coroa com um *oxé* na ponta. Uma observação é que a saia, na cultura ioruba, é uma vestimenta feminina. Mas por ser Xangô muito especial, com um poder espiritual que transcende o físico, é necessário que se vista de forma única. No seu assentamento, nos terreiros, é usado gamela e pilão de madeira.

Os devotos devem tomar cuidado para não serem injustos. Ele auxilia seus devotos a solucionar os problemas, porém não atende aos que persistem nos erros. O devoto, caso esteja errado em uma circunstância, tem que solicitar ajuda a Xangô para que consiga superar essa adversidade. É considerado um orixá temperamental, mas, ao mesmo tempo, justo e verdadeiro. Promove também a defesa aos seus devotos. Uma pessoa perseguida, caluniada injustamente necessita do axé de Xangô. Quando um devoto se encontra em perigo ou sofrendo, ele deve rogar a Xangô para ter poder e se sobrepor a qualquer tipo de sofrimento, promovendo a força física e a resistência nos seres humanos. Ele promove nos seus devotos o poder espiritual para que esse poder possa influenciar o físico, o corpo e vencer a dor. Suas cores são o vermelho, o marrom e o branco, entre os seus toques destacam-se o *alujá* e o *vassi*, sua saudação é *Kaô Kaô Káábíyèsí*. Suas comidas votivas são carneiro, galo, quiabo e inhame. Nos candomblés é o número 12 e seu dia da semana é a quarta-feira. Folhas comuns à Xangô: taioba, melão-de-são-caetano, manjeriço roxo, entre outras.



Figura 49- “Oxum”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.9. Identificação: Oxum

É representada como uma mulher, que veste um vestido monocromático sem estampas e de mangas curtas. O panejamento é ostensivo e sobreposto adquirindo volume. Seu comprimento vai até abaixo do joelho e debaixo um tipo de túnica ajustada ao corpo. O vestido é amarrado por uma faixa grossa de tecido enrolado, abaixo do seio. Seus pés estão cobertos. Usa colares e uma gargantilha, o cabelo todo trançado é coberto por lenço. Sobre o lenço/turbante um capacete com franjas que caem sobre o rosto. Seu braço direito está levantado e sua mão empunha uma espada. Enquanto, o braço esquerdo se apoia na cintura. Usa braceletes nos braços. A escultura é naturalista e monocromática num dourado queimado. A carnção é amarelada.

Os atributos de Oxum são colares, braceletes, gargantilhas tudo em bronze, ouro, latão e outros materiais brilhantes. Por isso, notamos uma ligeira mudança nas cores dos braceletes. A representação vincula-se a duas características de Oxum: ela é a grande deusa guerreira, por isso segura com altivez a espada, e é a dona da beleza. Usa *adê* atributo comum nas representações femininas, que é essa espécie de chapéu ornamentado e na frente do rosto um *chorão*, compreendido por um conjunto de franjas feitas em

materiais diversos, como búzios, contas, canutilhos, ráfias que cobrem o rosto. E no caso da imagem observada, parecem búzios amarrados. Um dos principais atributos de Oxum é o *abebé*, seu espelho em forma de leque, que foi descartado pelo artista. Observando o panejamento, associamos diretamente a imagem às esculturas femininas do universo greco-romano, sendo a obra mais sincrética do conjunto.

A devoção a Oxum vincula-se aos metais nobres, a estética e amabilidade. Ela é a deusa da beleza e da fertilidade, não só humana, mas a fertilidade ligada a terra, que produz grandes colheitas. Possibilitou o surgimento das primeiras civilizações às margens dos grandes rios. Seus devotos sempre escolhem um rio para homenageá-la, chamado de *odo Oxum* ou rio da Oxum. Como protetora das crianças, zela pela prosperidade dos homens e mulheres. Um ponto importante em Oxum é a formosura, que se vincula à amabilidade, ao tratamento generoso e educado com as pessoas. Enfatiza a beleza dos seus devotos. Protetora da sexualidade e dos órgãos genitais recria a promiscuidade. Quando invocada nas adversidades, sempre auxilia os seus cultuadores. Suas cores são o amarelo e o dourado, entre os seus toques destaca-se o *ijexá*, sua saudação é *Ora iêiê ô*. Suas comidas votivas são cabra, galinha amarela, feijão fradinho, camarão seco, mel e ovos cozidos. Nos candomblés é o número 5 e seu dia da semana é o sábado. Folhas comuns à Oxum: girassol, chuva de ouro, malva branca, entre outras.



Figura 50 - “Iansã”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.10. Identificação: Iansã

Apresenta-se como uma escultura feminina naturalista. Vemos uma figura com corpo inclinado para a esquerda, cabeça voltada para a esquerda, o pé esquerdo contribui para o corpo ficar pendente à frente. O pé direito, mais estável dá um passo para trás. Os pés calçam uma sandália transada com tiras grossas. Como as outras demais esculturas do conjunto, mantém a cor da pele dourada. Sua vestimenta é vermelha e a saia fragmenta-se em quatro partes oblíquas imprimindo dinamismo. Frontalmente apresenta uma forma lisa em “V”, assimétrica, acima do joelho. Por cima uma estrutura sobrepondo de forma triangular com relevos irregulares. Uma segunda camada para a saia. No seu lado direito a mesma forma triangular, sobreposta e com relevos, já visualizada frontalmente, e que se aplica, também, na parte detrás com um pequeno detalhe: é ampla e estende-se abaixo do joelho. O resultado final não seria exatamente uma saia em forma de cone, mas sim uma configuração desconstruída, com significativo movimento visual. Na parte superior uma vestimenta sem alças, presa acima do busto de forma circular arredondada, volumosa, com textura rugosa e aparência dinâmica. Seus braços com movimentos bruscos virados para o lado direito, seguram objetos: o esquerdo é um elemento com uma

base cônica com ornamentos geométricos dourados e na ponta um volume vermelho que reme a fogo ou um rabo de animal. Na direita projetada para trás, uma espada dourada. Nos punhos usa braceletes e na parte superior dos braços a mesma forma contornando-os. Dois colares pendem do seu pescoço e na cabeça, um tipo de chapéu ou capacete que esconde o seu rosto através de tiras que pendem formando uma forma circular, como um leque vazado. Na parte superior recortes ondulados com arremates nas extremidades e relevos circulares.

Seus atributos relacionam-se com o fogo, ventos, tempestades e guerra. A espada é o símbolo mais recorrente, que segura na mão esquerda. Chifres de búfalo e *irùkèrè*, que consiste em uma calda de animal preparada de forma mágica, significando um distintivo de realeza, também fazem parte dos atributos. O objeto que segura na mão esquerda tem características ambíguas, podendo ser um *irùkèrè* ou uma tocha de fogo, já que os dois atributos fazem parte da sua representação. O movimento do seu corpo e a desconstrução da saia foram escolhas acertadas para transmitir a ideia de vento e movimento, atributos fundamentais de Iansã. Aceita usar o *adê*, atributo comum nas representações femininas, que é essa espécie de capacete ornamentado e na frente do rosto um *chorão*, compreendido por um conjunto de franjas feitas em materiais diversos, como búzios, contas, canutilhos, ráfias que cobrem o rosto.

A devoção a Iansã, também conhecida como Oyá, associa-se a figura de Xangô. Dentre os seus companheiros é aquele com maior afinidade de ação, como o domínio do fogo, dos raios e das tempestades. Sua origem mítica está ligada ao rio Níger, quando para salvar o Reino Nupe, transforma dois tecidos em dois rios, que ilhou e protegeu o reino e originou o rio Níger. Senhora dos Ventos e das Tempestades. Mulher guerreira e destemida, seu mito revela um entendimento voluptuoso para o amor, arrolando-se afetivamente a vários orixás e com cada um aprendendo e adquirindo uma virtude. Com Oxóssi incorporou as táticas para lidar com as matas, com Xangô, o ar e fogo, com Ogum manipulou espadas confeccionadas por ele e instruiu-se sobre as estratégias das guerras, com Obaluaiê, a lidar com a morte, com os mortos. Por isso, relaciona-se completamente no Brasil, ao culto de Baba-Egum, voltado aos mortos e ancestrais, como a Senhora dos Eguns. Da mesma maneira que promove tempestades, ciclones, furacões, ela também trabalha com o ar limpo e puro, equilibrando várias instâncias necessárias para a vida na terra. Com o seu vento ajuda os insetos e a distribuição do pólen das flores. De uma brisa simples transforma-se em uma hecatombe. Manifesta-se em todos os elementos da natureza, como as matas, o fogo, o ar e a terra. Seu vento chega em todos os lugares.

Interliga e penetra os nove *oruns* (céus). Estrategista é importante, também, para que os seus devotos tenham autoestima. Protege e zela pelos humilhados e dá altivez para as pessoas dedicadas e que desempenham um bom trabalho, mas, não conseguem visibilidade. Seu axé ou força vital ajuda, a quem a cultua, a ser visto e reconhecido, com a elevação de sua estima e da sua segurança pessoal. Suas cores são o marrom, o vermelho e o branco, entre os seus toques destaca-se o *adaró*, sua saudação é *Eparrei Oyá*. Suas comidas votivas são cabra, galinha e acarajé. Nos candomblés é o número 7 e seu dia da semana é a quarta-feira. Folhas comuns à Iansã: bambu amarelo, folha de fogo, cravo doce, entre outras.





Figura 51 - “Obá”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.11. Identificação: Obá

É uma figura feminina inclinada para o lado esquerdo, só que para trás. Os pés descalços distribuem-se sobre o plano – o esquerdo apoiado no chão e o direito levemente amparado pela ponta do pé. Usa uma calçola debaixo e abaixo dos joelhos. Por cima uma saia cônica armada na altura dos joelhos, na cor vermelha, que exhibe estampas em relevo com aparência de grades retangulares, com pontas curvas e dois riscos no meio. A aplicação do padrão é inclinada. A acima dessa saia, um saiote sobreposto de modelo similar. Porém, mais curto e sustentado acima da barriga. Estende-se abaixo da cintura. Sua tonalidade amarela expõe estampas com padrões espiralados nas pontas, distribuídos livremente sobre a superfície. Na parte superior um panejamento generoso cruza do lado esquerdo para o direito e vice-versa, espalhando-se e contornando o saiote amarelo. Um detalhe interessante é que um dos tecidos, nas costas do lado esquerdo, ganha volume em formato de concha. Parece que o vento incidisse ali com força e plenitude. Na mão esquerda, provavelmente, segurava uma espada, que foi danificada. A parte da lâmina encontra-se quebrada, restando um pequeno pedaço, além da guarda e punho. Na mão direita, com o braço elevado ostenta um escudo em forma de losango assimétrico, mais

estreito na parte inferior e aberto na parte superior, com cinco linhas em relevo – duas na parte superior e três na parte inferior – irradiadas de um elemento circular e volumoso central, em direção a sua borda. Dois colares pendem do seu pescoço. Sua cabeça inclinada e com feições naturalistas, estabelece uma expressão de objetividade, austeridade e tranquilidade. Olha fixamente para cima, como se fosse captar o infinito. Os cabelos presos por um tecido não exibem as suas orelhas e sobre o lenço uma coroa amarela e vazada no meio. Apresenta uma protuberância simetricamente colocada na frente. A carnação é amarelada.

Seus atributos se relacionam com a defesa e a maturidade. Seus símbolos são a espada que segura na mão direita e o escudo, bravamente ostentado na mão esquerda. A espada é o seu símbolo mais recorrente, mas pode portar também um *ofá*. Objetos forjados em ferro ou pulseiras de ouro ou latão participam do seu simbolismo. Diferente das outras representações femininas, que usam o *adé* ornamentado e na frente um *chorão*, que são as franjas que cobrem o rosto, Obá prefere mantê-lo a mostra. Na cabeça um *ojá de cabeça*, um tipo de turbante enrolado e uma coroa sobrepondo-o.

A devoção a Obá relaciona-se à força, maturidade e coragem. É uma iaba muito forte e destemida. Rainha de um grande reino. Obá traz diversos axés para os seus devotos. Estrategista é certa, e traz foco. É uma iabá que transita entre fogo e água. O fogo é uma herança da sua relação com Xangô, orixá pelo qual tem muito apreço. Na Nigéria corre o rio Obá, demonstrando, também a sua afinidade com as águas. Contém potencial para curar as emoções, traumas, sentimento de fracasso e dificuldades afetivas e amorosas. Feiticeira está densamente achegada às Iyami Oxorongá, com conhecimento de cura. Benévola, devido ao seu amadurecimento, maturidade e experiência de vida, lança sobre os seus iniciados a sabedoria, a tolerância, afeição e bondade de uma mãe. Representante do poder feminino é uma combatente, domina a arte da luta e da guerra, sendo a melhor amazona da Sociedade Elecô, uma irmandade feminina liderada por ela. Esta sociedade recusa a submissão ao poder masculino, contudo os tem como consortes e adjuntos. São mulheres guerreiras e valentes que dominam poderes sobre-humanos e magias ancestrais. Em algumas regiões da Nigéria é cultuada como orixá *funfun*, “orixá do branco”, próxima a Oxalá. Traz o axé da autoestima. Resgata e faz correções de injustiças. Como se relaciona com o rio é patronesse dos canoieiros e das embarcações. Suas cores são o vermelho e o amarelo dourado, entre os seus toques destaca-se o *vassi* e o *adarrum*, sua saudação é *Obaixi*. Suas comidas votivas são cabra, galinha e omelete

com quiabo. Nos candomblés é o número 4 e seu dia da semana é a quinta-feira. Folhas comuns à Obá: erva tostão, folha de caruru, caninha do brejo, entre outras.



Figura 52 - “Ewá”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.12. Identificação: Ewá

É uma figura feminina arqueada para frente, posicionada para a lateral esquerda, mantendo-se o corpo inclinado. Demonstra movimento e ação, que pode vir a ser de uma batalha ou de uma dança. Existe o predomínio do dourado, nas peças do vestuário, na carnação e nas ferramentas. A perna esquerda se apoia no pedestal, enquanto a perna direita é lançada de encontro ao ar. Flutua, fora do espaço do pedestal. Calça uma espécie de sapatilha de cano curto. Veste uma calçola grande, ampla e aberta, na altura dos joelhos. Na cintura um saiote vermelho que se desmembra em quatro partes abertas com a mesma altura. As formas são triangulares, e frontalmente a junção de duas partes levantadas forma uma inclinação que promove uma abertura triangular. Nas laterais e nas costas estes pedaços de tecidos ficam apenas sobrepostos, com abertura modesta. Nos

pulsos braceletes e na parte superior dos braços. A mão esquerda segura um pedaço de lança verticalizada, e o braço direito, levantado e curvo, segura uma ferramenta circular e comprida, como se fosse parte de uma lança quebrada. Na parte superior um tecido enrola-se sobre o seu corpo, e destaca os volumes e o panejamento. Envolve o corpo sem exhibir algum tipo de costura. O tecido sai do peito e vai serpenteando-se pelo ombro esquerdo, ao mesmo tempo em que enrosca na barriga em direção às costas. O ombro direito está despido. O tecido em diagonal que cobre o ombro esquerdo avança pelas costas e se espalha pelo saio, contorna o lado direito, sobrepondo o tecido que cobre a barriga, deixando visível a sua ponta. Não demonstra vestir uma camisa por baixo. Suas saias simples, são levemente rodada e com volumes contidos. Na cabeça um tecido envolve os seus cabelos, como um tipo de turbante encimando por uma coroa triangular, com recorte ondulado central e várias pequenas figuras retangulares espalhadas sobre a superfície dourada e reluzente.

Os atributos de Ewá, deusa da estética, da guerra e caça, constituem-se em: na mão uma *tracá*, que é uma pequena adaga, ou um tipo de foice, chamada *alfanje*. Em algumas casas usa *ofá* (arco e flecha), espada ou uma lança. Pode ser simbolizada por uma cobra de metal. Carrega, também, uma cabaça, cujo nome é *adô*, onde guarda os seus pós para magia e encantamento. Reserva os pós de maiores poderes para serem usados em momentos de calamidade e perigo. No peito traz um *ojá* amarrado. Como Obá, recusa a usar o *adé* ornamentado na cabeça e o chorão franjado na frente do rosto, ostentando o seu belo rosto. Na cabeça um *ojá de cabeça*, um tipo de turbante enrolado e uma coroa sobrepondo-o. Recusa os laços na cabeça e em algumas casas usa tranças longas de tecidos que caem sobre as suas costas.

A devoção a Ewá relaciona-se ao domínio dos poderes mágicos, da comunicação, mutação, transformação, sendo uma amazona que domina o fogo. Patronesse da visão trabalha para depurar as apreciações estéticas dos devotos. Com desenvolvidas habilidades artísticas, apropria-se da sua criatividade afiada para trazer beleza ao mundo. Diante da sua singularidade e seu poder transformador esconde-se, e só aparece para os seres humanos em momentos excepcionas, de acordo com a sua vontade. Ajuda os seus devotos e iniciados a entender a dualidade da vida, como a diferença entre a noite e o dia, a chuva e seca, a quentura e o esfriamento, a vida e a morte, a saúde e a doença, e alegria e o sofrimento, entre outras polaridades. Sua atuação maternal intenciona transformar as dores em júbilos. Na Nigéria é cultuada como *odo Yewa*, o rio Ewá, sendo deusa das fontes e se manifesta em algumas localidades como orixá do branco, *funfun*. Guardiã da

moral valoriza o bom caráter e a ética pessoal. Caçadora protege os animais permitindo o seu abatimento apenas para provimento e sustentação dos povos. Contra a desarmonia, as ofensas, o barulho e a maledicências. Governa a sensibilidade humana, as emoções, as fantasias e os sonhos. Senhora da virgindade, se mantém casta e contida. Suas cores são o vermelho, a terracota e o rosa, entre os seus toques destaca-se o *vassi*, sua saudação é *Rirró*. Suas comidas votivas são cabras, banana-da-terra frita, feijão-preto com ovos cozidos e azeite de dendê. Nos candomblés é o número 3 e seu dia da semana é o sábado. Folhas comuns à Ewá: folha da costa, manacá, pitanga, entre outras.



Figura 53 – “Iemanjá”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.13. Identificação: Iemanjá

É a única imagem do conjunto que o pedestal é distinto. Na parte de trás surge uma concha e no meio temos uma figura feminina. Sua posição é esguia e vertical, disposta frontalmente diante do observador. Sua expressão é ativa e seus pés pisam no chão com firmeza. Veste uma saia ampla, volumosa e armada. Sua forma é cônica e se estende abaixo do joelho. Parece sustentada debaixo por uma crinolina e recoberta por um tecido azul liso. A saia é amarrada por uma faixa que produz um grande laço na cintura com as suas pontas caindo sobre a mesma. Uma blusa folgada e com mangas afofadas, na cor amarela, pode ser visualizada na parte de cima. Na parte inferior das costas um laço gigantesco e azul, entrelaça uma forma triangular que parece um leque ou uma concha que se projeta para cima ultrapassando a altura da cabeça. Toda a composição valoriza a simetria e o equilíbrio. Utiliza braceletes e seus braços dobrados e ritmados fazem um movimento que remete a uma dança suave. A mão esquerda está fechada e a direita segura um objeto que possui um cabo e na parte superior apresenta um formato circular com um relevo, que remete à uma estrela de cinco pontas. Nos seus cabelos um capacete que sustenta cordões, presos em dois pontos de forma sequenciada, ritmada e concêntrica, que

oculta o seu rosto. O tamanho dos cordões aumenta à medida que se aproximam da parte inferior do rosto. A sucessão das linhas curvas, de tamanhos variados, lembram ondas. De maneira simétrica na parte superior do capacete, uma forma triangular acentuada por uma ponta, emoldura uma figura estilizada, tipo concha. A carnação é de um amarelo metálico.

Os atributos de Iemanjá relacionam-se com o mar e tudo que vem dele ou circula por ele, como as conchas (recriada na forma do pedestal, nas suas costas e na sua coroa), os corais, a estrela do mar (a estrela estilizada no leque), os fósseis encontrados no mar, bem como as embarcações. Além destes elementos marinhos, o seu principal atributo é o *abebé*, espelho em forma de leque, que ocupa o espaço central da escultura. Segura na mão direita o sua *abebé* e em outras representações empunha na mão esquerda uma espada prateada. Usa *adê* atributo comum nas representações femininas, que é uma espécie de chapéu ornamentado e na frente do rosto um *chorão*, com franjas feitas de contas de cristal transparente, símbolo do ar e da transparência da água. No peito traz um *ojá* amarrado com dois grandes laçarotes, na frente e nas costas.

A devoção a Iemanjá relaciona-se com a busca e manutenção da família, da fertilidade, longevidade, prosperidade, equilíbrio emocional da cabeça (*ori*) e da manutenção da vida. Conhecida como a mãe dos filhos dos peixes, reina sobre qualquer tipo de água. No Brasil é a senhora dos mares. Ajuda e intercede na vida dos seus devotos, para que tenham uma boa relação com a própria vida, acreditem nela e desenvolva-a de maneira coerente e ética. Como a água fertiliza infinitas formas de vida seu axé fertiliza a vida dos seus cultuadores com paz e harmonia, não permitindo que se sucumbam as suas emoções. Protege o *ori* para que atinja o equilíbrio emocional, ou seja, atua sobre o psicológico dos seus iniciados. Zela pelos recém-nascidos, pela convivência familiar, procriação, conservação da gestação. Sendo uma grande iabá, prescinde uma profunda intimidade com a magia das mães ancestrais. Gosta de receber muitos presentes como perfumes, sabonetes, bijuterias, joias, água de cheiro e flores. Com sua autoridade maternal está sempre de prontidão para interagir com todos os orixás, e muitos são considerados seus filhos. Essa ampla atuação fez com que a Praça dos Orixás existisse a partir da centralidade do seu culto, já que é a mãe de todos. Suas cores são o branco e o azul claro, entre os seus toques destaca-se o *bravum*, sua saudação é *Odoiá*. Suas comidas votivas são ovelha, pata, peixe, arroz e canjica. É uma iabá *funfun*, do branco, mas que come azeite de dendê. Nos candomblés é o número 9 e seu dia da semana é o sábado. Folhas comuns à Iemanjá: folha da costa, bétí cheiroso, capeba, entre outras.



Figura 54 – “Naná”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.14. Identificação: Nanã

É uma figura feminina disposta frontalmente e estática. A perna direita está sobre o chão e o pé esquerdo sustenta-se com a sua ponta que toca o limite circular da base do pedestal. As pernas são finas e esguias com tornozeleira ornamentadas por três linhas paralelas. Está vestida com uma saia branca, de forma cônica, e armada por uma crinolina, na altura dos joelhos. Um relevo sutil composto por linhas paralelas e curvas, compondo ondulações, contorna a saia e estabelece um espaçamento, quando o padrão ondulado é novamente aplicado. Sobre a saia branca um tecido azul, que ao mesmo tempo é uma blusa, se transforma em uma capa que cai sobre os ombros e a saia, na frente e nas costas. Um cinto feito com uma faixa branca amarrada, define a cintura, transpassando-se para o lado direito e abrindo-se em duas faixas que se espalha sobre o tecido azul. Nos pulsos braceletes com o mesmo padrão das tornozeleira dourada. A carnção é dourada na mesma cor dos objetos. Ostenta dois colares grossos no pescoço. O braço direito estendido numa obliqua não segura nenhum objeto com as mãos. O braço esquerdo segura um objeto de formato cônico, com a parte inferior mais espessa e à medida que se prolonga até ser amparado pelo ombro, vai diminuindo a espessura. A ponta é fina e



curva, e lembra um cabo de guarda-chuva. Sua cabeça está protegida por um lenço amarrado por uma faixa que deixa duas pontas soltas e abertas sobre as costas. Do capacete saltam várias franjas que escondem o rosto. Na parte superior uma tira ondulada contorna a cabeça com uma estrela central e vazada, como se fosse uma coroa. É uma escultura estável, e a simetria é quebrada pelo movimento das pernas e dos braços.

Seu principal atributo é o *ibiri*, seu cetro fundamental e feito com palha da costa e ornado com búzios. Carrega-o em uma das mãos. É um objeto simbólico que nasceu com Nanã e faz a ligação entre a sua existência e a sua descendência. Representa a sucessão de gerações, e toda ancestralidade. Quando abraça *ibiri* com a mão direita estabelece uma extensão e sintonia do próprio corpo com o objeto, embalando-o como se fosse uma criança. Seu colar é o *brajá*, feito com búzios pareados com aspecto de escamas. Usa o *ojó* no peito e um *ojó* de cabeça, que é um tecido amplo. Outro atributo nas suas representações é o *adê* que é um chapéu ornamentado e na frente do rosto um *chorão*, com tiras em forma de meia lua que escondem o seu rosto. A esteira, *adicissa* é ligada a Nanã, local as pessoas dormem, sentam ou comem. O *edan*, pequenas esculturas, de um homem e uma mulher compondo um casal, é um atributo relacionado a Nanã, significando resistência humana diante da vida.

Sua devoção se relaciona com a renovação, com a restituição contínua da vida. Para que essa renovação aconteça é necessária a presença da morte. Por isto, a morte é um acontecimento referencial e substancial quando falamos de Nanã. Já que a morte provoca um renascer. Os nascimentos que passam a se conceber no momento em que a terra recebe os mortos, como uma grande mãe reparadora de todo processo de vida e morte. Desta maneira, todo o renascer e nascer nos conecta com a nossa ancestralidade. Orixá temido, zela pelo equilíbrio entre o Orun (Céu) e o Aiyê (Terra), através do constante renascimento, de tudo aquilo que habita a terra. Através da ancestralidade damos continuidade à vida, já que, Nanã é o próprio ancestral. É a mais antiga das iabás, uma anciã, a lama primordial, que nas madrugadas ronda o mundo. Exigente, disciplina o seu iniciado. É cultuada para que as adversidades e misérias sejam contidas. Seu culto é rigoroso e silencioso. É guardiã de todo tipo de feitiçaria, sendo um dos orixás mais complexos do panteão ioruba. Suas cores são o branco, o azul e o roxo, entre os seus toques destaca-se o *sató*, sua saudação é *Saluba*. Suas comidas votivas são carne de cabra, galinha-d'angola, rã, mingau de farinha de mandioca. Nos candomblés é o número 11 e seu dia da semana é o sábado. Folhas comuns à Nanã: samambaia, folha da fortuna, taioba, entre outras.



Figura 55 – “Oxalá”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.15. Identificação: Oxalá [destruída]

Os atributos de Oxalá constituem na sua representação de homem ancião - ele é uma das principais divindades do panteão iorubano. Suas vestes, em geral, são brancas, ele é o orixá do branco. Segura sempre um *ajá* ou *adijá*, que é um sino usado para a sua invocação. A sua mão esquerda carrega um *opá oxoró*, seu cetro feito em madeira ou de prata, em cuja ponta há um pássaro de penas brancas chamado *leke leke*.

A devoção desse grande orixá *fun fun* (orixá do branco) aspira à criatividade, dando paz e tranquilidade aos seus devotos. É também o orixá da riqueza e da prosperidade. Seu senso ético é severo, exigindo de seus devotos a correção moral e a bondade. Na criação do mundo, ficou responsável pela criação dos seres humanos - todas as diversidades das formas humanas são obras de Oxalá. Exige dos seus devotos a troca diária da água de seu santuário para que ela permaneça sempre pura e lhes recorde que deve manter a pureza no seu comportamento.



Figura 56 – “Iroco”, Tatti Moreno, 2009. Fonte: fotografia de Gabriel Pinheiro

### 3.3.16. Identificação: Iroco

Temos uma figura masculina, de aspecto bem jovial, com movimento acentuado, dando a impressão que está correndo. O pé esquerdo apoiado no pedestal e o pé direito estendido para trás com uma angulação de 90°. Os pés descalços usam tornozeleiras lisas, sem ornamento. Veste um camisolão amarelado, com mangas e gola em “u” que se estende até a altura dos joelhos, onde é arrematado com um debrum. Sua textura é lisa, formando pregas da cintura para cima. Sobre o camisolão um saiote verde, curto e armado constituído por quatro partes independentes, com formato triangular e sobrepostos, com tamanho médio que atinge abaixo da cintura. Exibe uma estampa com padrão riscado e constituído por três linhas paralelas e espaçadas em sentidos opostos: três linhas verticais e três linhas horizontais. Distribuem-se pela superfície em um ritmo alternado e contínuo. Na cintura uma faixa azul, que cumpre a função de cinto. Enlaçados no lado direito, deixando duas pontas caírem sobre o saiote. A faixa prende o camisolão e o saiote. Os punhos ganham braceletes e o braço esquerdo levantado e dobrado segura um tipo de ramagem. O braço direito voltado para trás articula um movimento similar, e como as pernas, dando a ideia de alternância. A mão segura uma ferramenta com um cabo de

tamanho médio bifurcado na ponta, com duas curvaturas e na ponta um elemento circular. Utiliza dois colares grossos e na cabeça, um turbante, sobreposto por uma coroa ondulada com três elementos circulares. A frente é levantada, em forma triangular, criando uma ponta, onde um relevo proeminente foi aplicado.

Seu principal atributo são as árvores. Antes de ganhar uma materialização antropocêntrica Iroco é representada por uma árvore. Em vários lugares da África é simbolizado pela árvore que leva o seu mesmo nome Ìrókò. E no Brasil pela ausência desta árvore sagrada, é representado pela gameleira branca. O seu atributo é um *ojá* branco de morim amarrado no tronco com um grande laço. É cultuado como forma de reconhecimento das benesses que o mundo natural fornece e compartilha. Nas representações antropocêntricas aparece segurando um ramo ou galho, e “no Alaketo, ele se apresenta com uma lança de madeira, em formato fálico, com duas cabaças adornadas por búzios” (MARTINS e MARINHO, 2010, p.58-59). Essa ferramenta supõe que, de forma estilizada ele segura na mão direita. Usa o *ojó* de cabeça, que é um tecido amplo formando um turbante encimado por uma coroa.

Sua devoção é perpetuada para promover a cura, força espiritual e manutenção das bênçãos da ancestralidade. Sua elevação espiritual permite apreender a sutileza das energias como forma de beneficiar o *ori* (cabeça). Combate os estados mentais perturbados e depressivos e zela pela estabilidade emocional dos seus devotos. Como uma árvore sustenta-se impregnada no solo, adquirindo firmeza, ajuda seus iniciados e devotos a se impregnarem de coragem para confrontar e superar as provocações e os entraves da vida. Preserva a paz e a harmonia entre os povos. Patrono da ecologia é aquele que mora em uma árvore sagrada e ama a liberdade, por isso vive no espaço aberto, envolvido pelas mudanças climáticas e pelo tempo. Veste branco e se relaciona com os orixás *funfun* (orixás do branco) como Oxalá e Iemanjá, mas tem, também, ligação com os orixás de juventude, como Ibeji, com os orixás da agricultura como Okê e Ogum, e seus galhos servem de abrigo para os pássaros, aproximando-o do axé das mães ancestrais e Iyamí Oxorongá. Tem relação com o elemento ar, através dos seus galhos e com a terra pelas suas raízes. É um orixá de atuação ágil e rápida. Suas cores são o branco, o verde, o cinza e as contas multicoloridas, entre os seus toques destaca-se o *avanaia*, sua saudação é *Iroco essó* ou *Eró*. Suas comidas votivas são cabritos, galos, inhame, pipoca e quiabo frito. Nos candomblés é o número 6 e seu dia da semana é a terça-feira. Folhas comuns à Iroco: iroco, gameleira branca, entre outras.



Figura VIII -“Oxalá”, Tatti Moreno, Praça dos Orixás, fevereiro de 2023. Fonte: fotografia do autor

#### 4- CONSIDERAÇÕES FINAIS: É È PÀ BABÁ

*Oxalá.  
O rei dos orixás  
Da mesma forma que ele anda na escuridão,  
Anda na claridade.  
Meu pai se enfeitou com agogo de chumbo.*

*Orin Obàtálá [Cantiga do Oxalá]*

*Agô Baba!!! É è pà Òrisà. É è pà Òrisà Funfun.* (Licença, meu pai! Viva o grande Orixá! Viva o grande Orixá do branco!).

Começamos as considerações finais com esta imagem do Oxalá completamente mutilada. Se formos analisar o panteão de divindade expostas na Praça dos Orixás, não existe, entre eles Orixá mais pacifista que Oxalá. Além de ser aquele que criou a humanidade. Porque logo ele? É de se questionar que não exista mais lugar para divindades pacifistas na vida cotidiana e mesmo no imaginário. O site da Fundação Palmares (2016) publicou reportagem no dia 11 de abril de 2016, relatando que “Na madrugada deste domingo, 10, por volta das 23h30, uma testemunha ao passar nas proximidades viu um clarão, ao aproximar-se presenciou a imagem de *Oxalá* em chamas”, Oxalá, o deus do branco e das baixas temperaturas, em chamas... é trágico e irônico, e parece haver uma dificuldade em olhar além. Se não te atraí enquanto religiosidade, deleite-se, então, com a peça como obra de arte, mas intolerância não é o bom caminho.

Não é de hoje o descaso e o desdém com as visualidades afro-brasileiras no país. Não foi do nosso intento apresentar, neste trabalho, um mapeamento dos ataques perpetrados contra aquele ou outro monumento. Nossa ideia é demonstrar que, além de ser uma imagem religiosa para alguns, essas obras podem ser apreciadas por outros por sua dimensão estética e seu valor artístico. Nogueira (2020) demonstra que estas atitudes vêm de longa data e que, se não houver um trabalho em conjunto entre a sociedade e Estado, é difícil de combater essas condutas, pois, “quando se fala em intolerância religiosa, algumas vezes o foco da perseguição não é apenas a origem étnica dos praticantes ou ao a origem da crença, mas uma prática do sagrado alheio, que é considerada herética ou demoníaca por outro grupo” (NOGUEIRA, 2020, p.83). O outro vai sendo satanizado e, como se não bastasse, as imagens produzidas inserem-se no quadro de rejeições. Quando falamos sobre intolerância religiosa, traduzida por repúdio às imagens, entramos em questões iconográficas que provocam o estranhamento ou

reconhecimento do sujeito. Dessa maneira, é preciso não apenas identificar as imagens, mas trazer textos de apoio que possam corroborar para o entendimento dessas imagens, tanto por seu viés religioso quanto por suas características artísticas. A Praça dos Orixás é um lugar de devoção, mas também não esquecer que é um monumento artístico público e que, como tal, demanda participação e responsabilidade do Estado, para sua manutenção e eventual revitalização. Como nos conta Portugal (2023), em relação às obras de Tatti Moreno, “o descuido com as obras públicas, internas ou externas, existe em todo Brasil. Há lugares que foram retirados para serem restaurados e nunca mais voltaram”.

Vimos que, ao longo do processo de criação daquele espaço, houve trocas de influências religiosas e políticas. Será necessário um novo Pai Paiva? A nosso ver, apesar de receber críticas dos detratores e ser personalista na gestão, ao ponto de se falar em uma “Federação do Paiva” (SILVEIRA, 1994), Pai Paiva, como agente político e religioso, procurava encontrar caminhos que pudesse solucionar o problema.

Dito isso, salientamos que, ao situarmos a Praça dos Orixás, mesmo de maneira isolada é um avanço para a visualização das tradições africanas no Brasil. As obras de arte pública realizadas por Tatti Moreno formam um conjunto valioso e, no dizer de Portela (2023), “suas obras públicas falam sobre seu papel como artista. Quanto à crítica, talvez a opinião popular seja mais expressiva, já que boa parte dela é pública”. De tradição sincrética, suas obras englobam as mais diversas formas de culto aos orixás que existem na Bahia, aliado à sua relação com a cultura popular.

A aproximação e a vivência com o tema ajudaram no processo da pesquisa, o que nos deu não apenas conhecimento e argumento para o estudo, mas também nos aproximou de algo que, de certa maneira, era completamente desconhecido – a saber, o próprio trabalho de Tatti Moreno. Essa investigação redimensionou também o entendimento do sincretismo como um paralelismo, uma convergência e um conceito ainda em formação para a arte afro do Brasil – e não uma degeneração, como pensam alguns. Utilizamos conceitos vindos da história da arte europeia com a intenção de estabelecer um diálogo entre polos que, há tempos, colidem em seus valores. Demonstramos que as dinâmicas das representações não ocorrem só na umbanda, mas também em outras matrizes.

Se já vão longe os tempos em que as expressões da arte negra eram recolhidas e catalogadas a partir de objetos que pertenciam aos acervos de esculturas fetichistas apreendidos nas delegacias, ter aquela grande praça, por mais polêmica que possa ser, não é só um limite entre o público e o privado, ou uma grande obra de arte pública, mas

vai além disso como uma afirmação política da presença negra no Brasil, viabilizada e materializada pelas esculturas. E essa afirmação não se dá pela incorporação das obras em museus ou mostras retrospectivas de arte afro-brasileira, mas também dentro de um ambiente público que pode ser acessível a todos os transeuntes, e, por ainda estarem vivas, as imagens adquirem um simbolismo dinâmico que interage com os fiéis, tornando-as distantes dos objetos expostos nas galerias de arte ou no acervo de colecionadores.

O estudo iconográfico foi essencial e, a nosso ver, a iconografia, aplicada a descrição, atributos e devoção, pode ser um caminho interessante para produzir registros. De certa maneira, a arte cristã é direcionada por um poder católico central que direciona o que deve ser feito; no caso das matrizes africanas, porém, não existe um poder centralizador, o que permite uma dinâmica interessante, e essa nova abordagem permite uma revivescência ainda maior para os cultos afro-brasileiros. Entendemos que determinados valores deixados aqui pelos negros que vieram da diáspora ocorrida entre os séculos XVI e XIX estão sendo reformulados nas visualidades dos terreiros e que o nosso estudo iconográfico das representações encontradas na Praça dos Orixás pode render estudos futuros capazes de inventariar representações públicas relacionadas às matrizes afro-brasileiras.

Por fim, três registros que nos marcaram. O primeiro é o estado de abandono e da necessidade de restauro da Praça dos Orixás. Uma caminhada atenta por entre as imagens revela que todas estão danificadas, em maior ou menor grau. Por isso, é importante a presença da Secretaria de Cultura e Turismo no manejo e revitalização das imagens, como podemos observar nas fotografias.



Danificada





Figura 57 – “Orixás”, Praças dos Orixás: Fonte: fotografias de Gabriel Pinheiro

O segundo ponto é a participação da população no local, em que se identificam e se reconhecem, como vivido na cativante Festa das Águas de 2023.



Figura 58 - “Festa das águas”, fevereiro / 2023. Fonte: fotografia do autor.



Figura 59 - “Festa das águas”, fevereiro / 2023. Fonte: fotografia do autor.

E o terceiro ponto traz um projeto que circula desde 2018 na Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação (SEDUH) com a ideia de revitalizar a Praça, mas que nunca se materializou.



Figura 60 - Áreas que serão implementadas. Fonte: SEDUH

#### Áreas implementadas

- A - Acesso novo | Setor de Clubes
- B - Novo piso para as imagens agora integrados
- C - Deck acessível
- D - Nova distribuição e circulação de veículos
- E - Estacionamento para ônibus
- F - Novo anfiteatro



Figura 61- Projeto de Intervenção. Fonte: SEDUH



Figura 62 - Vista do deck. Fonte: SEDUH



Figura 63 - Vista do deck em destaque. Fonte: SEDUH



Figura 64- Simulação do deck. Fonte: SEDUH



Figura 65 - Vista do deck e Ponte. Fonte: SEDUH



Figura 66- Simulação do Anfiteatro. Fonte: SEDUH



“ire o” (que a bondade de eledunmare esteja com você)

## BIBLIOGRAFIA

AMARAL e WEINER, Sophia. Valei-nos, Ogum. Correio Braziliense: guia. Brasília, 16/07/2000. p.9.

BARATA, Mario. A escultura de origem negra no Brasil. In. ARAÚJO, Emanuel (Org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 182-191. [1957]

BARROS, Marcelo (org.). O candomblé bem explicado: nações Banto, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1958].

\_\_\_\_\_. Estudos afro-brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. Ensaio de uma estética afro-brasileira. [1948/1949]. In: BASTIDE, Roger. Impressões do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011. p. 92-121.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. v. I. [1935/1936]

BLANC, Valéria. Orixás e briga feecia no parque. Correio Braziliense. Brasília, 23/05/2002. p.42.

\_\_\_\_\_. Orixás no parque e evangélicos: leia as opiniões. Correio Braziliense. Brasília, 23/05/2002. p.23.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: o uso das imagens como evidências históricas. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

\_\_\_\_\_. Hibridismo cultural. São Leopoldo – RS: Editora Unisinos, 2003.

CACCIATORE, Olga Gudolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio de Janeiro, Forense Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.

CAPONE, Stefania. A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria / Pallas. 2009.

CANEVACCI, Massimo. Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: StudioNobel, 2013.

\_\_\_\_\_. Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: StudioNobel, 1996.

CARVALHO, José Jorge de. Ideias e imagens na tradição afro-brasileira para a uma nova compreensão dos processos de sincretismo religioso. Revista Humanidades 31. Brasília, UNB, volume 9, Número 1, 1994. p.66-82.



CARYBÉ. Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia. São Paulo: Editora Raízes Artes Gráficas, 1980.

CASDUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 2012. [1954]

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 2013. v.1

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CLEAVER, Swai Roger Teodoro. Memórias da Festa de Iemanjá: presentes e passados às margens do lago Paranoá (1960-2000). Dissertação [Mestrado]. Departamento de História: UnB, 2009.

CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

Correio dos Orixás. Brasília: janeiro de 2000. Ano 1, nº 0.

Correio Braziliense. Praça dos Orixás será reinaugurada hoje em Brasília. Acervo. 31/12/2009. Disponível em: Correio Braziliense:

[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/31/interna\\_cidadesd f,163666/praca-dos-orixas-sera-reinaugurada-hoje-em-brasilia.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2009/12/31/interna_cidadesd f,163666/praca-dos-orixas-sera-reinaugurada-hoje-em-brasilia.shtml) Acesso em 30/05/2023.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983. vol. 2. p. 973-1033.

FERNANDES, Luiz Roberto. Umbanda na Prainha. Correio Braziliense: cidades. Brasília, 10/05/2000. p.2.

FERRETTI, Sérgio F. Repensando o sincretismo. São Paulo: EdUSP, 2013. [1995]

FUNDAÇÃO PALMARES. Intolerância religiosa atinge novamente a Praça dos Orixás. 2016. Disponível em: Fundação C. Palmares <https://www.palmares.gov.br/?p=41404> . Acesso em 04/07/2023.

GIORGI, Rosa. Santi: dizionari dell'arte. Milano, Ristampa, 2004.

GONZÁLEZ, Manuel A. Castiñeiras. Introducción al método iconográfico. Barcelona: Planeta S.A. / Ariel. 2009.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Praça dos Orixás. Agência Brasília. Brasília - DF, 2021. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/topicos/praca-dos-orixas/>. Acesso em: 30/06/2023.

GRABAR, André. Vias de La creacion em la iconografia Cristiana. Madrid: Alianza, 1994.

JARDON, Carolina. Praia dos Orixás: trecho do Lago que recebe flores de Iemanjá é consagrado como ponto da Umbanda em Brasília. Jornal de Brasília: Brasília, 28/07/2000. p. E-6.

Jornal do Guia Místico. Brasília, novembro de 2000. Ano 1, nº 2.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.11.

LODY, Lody. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

LORÊDO, Wanda Martins. Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri, 2002.

LORENTE, Juan F. Esteban. Tratado de iconografia. Madrid: ISTMO, 1995.

MACIEL, Nahima. Arte ao ar livre. Correio Braziliense: guia. Brasília, 14/01/2001. p.10.

MARTINS, Cléo e MARINHO, Roberval. Iroco. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

MORAIS, Frederico. Arte Pública: da praça à telemática. In. A metrópole e a arte. São Paulo: Prêmio/Sudameris, 1992. p. 48.

MOREIRA, Altamir. A iconografia em revisão. Contemporânea: Revista do PPGART/UFES, v.1, nº. 1 e 9. 2018. p. 1-8.

NASCIMENTO, Elisa Lrkin e GÁ, Luiz Carlos. Adinkra. Rio de Janeiro; Pallas, 2009.

NOGUEIRA, Sidnei. Intolerância religiosa. São Paulo: Jandaíra, 2020.

NUNES, Eliene. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. Cadernos MAV. Salvador, UFBA, ano 4, nº 4, 2007. p. 109-122.

OLIVEIRA, Inalda R. dos Santos. Nossas raízes africanas. Brasília: Verano, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte do renascimento. In. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47-87. [1955]

\_\_\_\_\_. Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

PELTZER, Gonzalo. Periodismo iconográfico. Madrid: Rialp, 1991.

PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (orgs.). História Afro-Atlânticas: antologia. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.2

PEREIRA, José Carlos. Sincretismo religioso & ritos sacrificiais. São Paulo: Zouk, 2004.

PORTELA, Bhanthumchinda Thais de. Ponderações reflexivas sobre estética, negritude e candomblé ou a arte no despacho. In. 1º Seminário Arte e Cidade. Salvador: PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA. Maio de 2006.

PORTUGAL, Claudius. A arte de Tatti Moreno. Salvador: P55 Edições, 2016.

PRANDI, Reginaldo. Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Edusp, 1991.

\_\_\_\_\_. Xangô, o trovão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

\_\_\_\_\_. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMASSOTI, Rodrigo; REIS, Marcelo; BESSONI, Giorgi (orgs.). Inventário Nacional de Referências Culturais: Terreiros do Distrito Federal e Entorno. Brasília, DF : Superintendência do IPHAN do Distrito Federal, 2012.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Ano 1, nº 2. Jan-Abr., 1949. p. 184-212.

RÉAU, Louis. Iconografia da arte cristã. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.8. p. 66-82.

\_\_\_\_\_. Iconografia del arte cristiano: introducción general. Barcelona: Del Serbal, 2008. [1955]

RIPA, Cesare. Introdução. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura; textos essenciais. São Paulo: 34, 2005. v.8. p. 23-33.

RODRIGUES, Nina. As Bellas-Artes nos colonos pretos: a escultura. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). Para nunca esquecer: negras memórias/memórias negras. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002. p. 158-163. [1904]

SÀLÁMÌ, Sikiru (King) e RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Exu e a ordem do universo. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SÀLÁMÌ, Sikiru. Cântico dos orixás na África. São Paulo: Oduduwa, 1991.

SALUM, Maria Heloisa (Lisy) Leuba. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. Anais do Museu Paulista. São Paulo, n. sér. v. 25, nº 2, Mai-Ago. 2017. p. 163-201.

SILVA, Claudio Francisco Ferreira da. Arquitetura e iconografia no Oduduwa Templo dos Orixás (Mongaguá-tempo presente). Tese [Doutorado]. Departamento de Arquitetura e Urbanismo: Universidade de Brasília, UNB, 2020.

SILVA, Fernando Pedro da. Arte pública: diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SILVEIRA, Marcos Silva da. Cultos de possessão no Distrito Federal. Dissertação [Mestrado]. Departamento de Antropologia: UNB, 1994.

VALENTE, Waldemar. Sincretismo religioso afro-brasileiro. São Paulo: Nacional, 1977. [1953]

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (Orgs.). História Afro-Atlânticas: antologia. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. vol.2. p. 18-28 [1968]

\_\_\_\_\_. A iconologia africana no Brasil. In. AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 448-455. [1969]

\_\_\_\_\_. Aspectos da iconografia afro-brasileira. Cultura. Brasília: MEC. Ano 6, nº 23, out/dez 1976. p. 62-77.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000. [1915]

## **NARRADORES**

### **ESCRITOS:**

CLAUDIUS PORTUGAL, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, 2023.

### **ORAIS:**

IFÁ AJE SÓWÚMIN, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2023.

OJÉ ORI IJOBÁ, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2023.

PAI CARLOS, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2023.

YFÁ-DERÔ, narrativa concedida a Cláudio Francisco Ferreira da Silva, em 2023.

## Glossário<sup>31</sup>

**Abẹokuta** – literalmente, *cidade sob pedras*. Capital do estado de Ogun, na Nigéria. Terra yoruba.

**Ado** - preparado mágico-medicinal que fica guardado numa cabaça pequena em formato de moringa, muito usada para essa finalidade.

**Adugbo** - bairro.

**Adura** – reza. Visam propiciar as graças dos orixás e dirigem-se aos elementos por eles dominados. Através de seu uso são feitos pedidos a um orixá. Dirigindo-se aos elementos por eles dominados, procura-se agradá-lo, aplacar sua ira ou pedir-lhe que volte sua fúria contra inimigos. São dirigidos também aos ancestrais para que afastem da comunidade as doenças, as intrigas e a má sorte. Em cerimônias como batizados e casamentos, são verbalizados pelos anciãos. Como o intuito é de atrair o axé, aos anciãos, sacerdotes e pais fica reservado o papel de entoá-los.

**Afoṣe** - afoxé. Preparado mágico para dar poder de comando à fala. Quando usado, é capaz de impossibilitar a ação lógica de uma pessoa, levando a vítima a realizar ações não-desejadas em obediência a tudo o que o usuário do afoxé ordena. Como o afoxé confere todo esse poder, muitas pessoas os utilizam para abençoar e para orar pela realização de seus desejos.

**Agbo** – carneiro.

**Agbole (agbo ile)** – conjunto de casas no mesmo bairro.

**Agogo** – instrumento musical.

**Aje** – mulher com poderes extraordinários que pratica tanto o bem quanto o mal.

**Ajiroba** – grupo de conselheiros do rei. Literalmente, *o que vê o rei ao amanhecer*. A eles compete transmitir as mensagens do rei à sociedade como um todo.

**Ajo** - organização cooperativa em que a coleta de dinheiro reverte em benefício de pessoa ou grupo necessitado ou de uma poupança coletiva, um fundo comum que se destina a cada integrante do grupo, num sistema de rodízio, até que todas sejam beneficiados.

**Akara** – bolinho frito feito de feijão, temperado ou não, oferecido às divindades como sinal de abundância e de multiplicidade. Equivale ao acarajé brasileiro.

**Akoko** – árvore sagrada dedicada a Ogum, cujas folhas são muito usadas nos rituais de Orixá. Usada também durante a coroação de um rei como folha de realeza.

---

<sup>31</sup> Este glossário foi organizado consultando as obras de Sikiri Sàlámi e Olga Gudolle Cacciatores, citadas na bibliografia.

**Alaṣe** - *portador do axé*. Ancestrais, babalaôs, babalorixás, ialorixás, oba, oso, aje e *onisegun* são chamados de alase. Todo iniciado adquire, através do processo iniciático, a condição de portador do axé de seu Orixá.

**Apo Ifa** – bolsa de pano na qual o babalô carrega o necessário à realização da consulta.

**Ara** – o corpo físico.

**Aṣe** - força vital, valor supremo, determinante do ideal de viver forte no plano material e social. Enquanto energia, pode ser obtida ou perdida, acumulada ou esgotada, transmitida. Seu acúmulo manifesta-se física e socialmente como poder e seu esgotamento como doença física ou adversidades de toda ordem. Significa também “assim seja” (ocorrerá, acontecerá, assim será) – *a se*: a qualquer momento ocorrerá o que está sendo afirmado.

**Atare** – pimenta-da-costa (pimenta malagueta)

**Awo** – segredo: membro de uma sociedade secreta, iniciado nos segredos dos orixás.

**Awo Ifa** – taça de madeira ou metal, de estética variável.

**Akṣejaye** – primeiro jogo divinatório, realizado logo após o nascimento de uma criança para conhecimento de seu destino. Através desse jogo, os pais tomam conhecimento a respeito das energias favoráveis e desfavoráveis para essa criança e recebem orientações para possibilitar à criança uma vida bem-aventurada.

**Akuko-adiẹ** - galo.

**Ase** – axé. Poder de realização através de força sobrenatural. Significa, também, *assim seja*.

**Ayan** – mestres-músicos-historiadores pertencentes às linhagens responsáveis por essa profissão. Revelam amores e ódios.

**Aye** - o mundo, o planeta, a dimensão física da existência, o espaço terrestre.

**Bale** – líder de um *agbole*. Originariamente, *bale* significa *zelador* (guardião) e refere-se ao fundador do clã em torno do qual se desenvolveu o povoado, sendo esse poder transmitido hereditariamente.

**Baba** – pai.

**Babalawo** - babalaô. Literalmente, *senhor do segredo, pai do segredo*.

**Babaloriṣa** – Babalorixá. Homem que ocupa a posição hierárquica mais elevada no culto ao Orixás. No Brasil, conhecido como Pai-de-Santo.

**Babaodu** – sacerdotes de *Igba-odu*.

**Balogun** – chefe dos guerreiros, organizador das estratégias de guerra. A vitória ou fracasso dependem de sua força vital.

**Bata** – tambor falante. Tambor sagrado tocado com duas varinhas, é usado no culto aos orixás, sendo o preferido do Xangô.

**Batuque** - nome específico para o candomblé no Rio Grande do Sul. Efetua o culto a 12 orixás e utiliza aspectos linguísticos, ritualísticos, mitológicos e simbólicos africanos.

**Bembe** – tambor falante tocado com uma única varinha, é o preferido de Oxum.

**Bori** – ritual de alimentar o *ori*, essência vital que responde pelo destino humano. Considerado um ato de busca de equilíbrio, é realizado para que a pessoa tenha mais sorte na vida.

**Candomblé** - religião criada em terras brasileiras por meio de influência cultural, religiosa e filosófica africana, foi trazida por escravos. Cultuam as suas divindades, seres que simbolizam as diversas forças da natureza.

**Catimbó** – culto originário da pajelança e rituais angola-congo, com influências do catolicismo e espiritismo.

**Èbò** - Ebó. Oferendas ou sacrifícios feitos com ou sem animais, entregues em encruzilhadas ou não, que têm como objetivo atrair o bem-estar desejado.

**Èfun** – potente e sagrado cal natural. Giz branco usado para pintar o iniciado e como oferenda a Oxalá.

**Egun** – também *égun*. Abreviatura de *egúngún*.

**Egungun** – culto secreto aos ancestrais masculinos. Uma vez por ano, ou em ocasiões especiais, são evocados e caminham pelas ruas das cidades abençoando as pessoas e recebendo presentes. Também participam dos rituais de iniciação de Oya.

**Ekuru** – inhame cozido e amassado com dendê. Também feijão descascado, moído, temperado com sal, cozido em banho-maria. Chamado *ekuru-funfun* se não acompanhado de molho e *ekuru-pupa*, caso seja acompanhado de molho preparado com azeite de dendê, pimenta e outros temperos.

**Èlèda** – essência vital responsável pelo destino do ser. Destino pessoal. Intimamente relacionado a *Ori inu* (cabeça interna).

**Eledunmare** – o mesmo que *Eledumare, Olodumare, Olodunmare, Oluwa, Olorun* Deus Supremo.

**Èlèri ipin** – testemunha da escolha humana de destino. Enquanto porta-voz do Orinmilá, é considerado *èlèri-ipin*.

**Èmi** – *espírito* ou *ser*. Princípio vital intimamente relacionado à respiração.

**Epe** – preparado mágico/medicinal que potencializa a força do enunciado oral.

**Epo** – azeite de dendê.

**Erê** – relativo à infância. Espírito infantis que incorpora nos devotos, iniciados e médios.

**Erindilogun** – jogo de 16 búzios, bastante utilizado pelos yoruba. A queda cauris define um número entre 1 e 16, correspondendo a cada número *Odu*.

**Esẹ** - poemas, geralmente breves, associados aos *odu-Ifá*.

**Esimẹren** – nome de um ser mítico.

**Eşu** – Exu. Um dos orixás primordiais, ou seja, divindade criada como tal e não ser humano deificado. Mensageiro dos Orixás, recebe atenções antes do início de rituais dedicados aos outros Orixás.

**Etutu** – oferenda de apaziguamento. Ritual de magia ou de culto a Orixás.

**Ewe ina** – folha urticante (folha do fogo). Brilha quando se toca nela e só pode ser colhida com uma pinça.

**Ewe tutu** – (folha da água). Folhas de grande frescor.

**Ewọ** - interdição.

**Gangan** – tambor sagrado. Pendurado no ombro, é percutido com uma vara para marcar a cadência dos cantos rituais.

**Gbẹdu** – tambor usado para anunciar a morte de reis.

**Iba** – saudação. Formas para saudar orixás, ancestrais, mestres e anciãos. Antes de qualquer oferenda a um orixá, por exemplo, antes mesmo da entoação de seus *oriki*, realizam-se as saudações. Têm por finalidade a obtenção de auxílio e proteção de forças para realização do destino humano. Espera-se, através desse gesto de respeito, favorecer o acesso à força vital. Quando dirigidos aos mais velhos, constituem sinal de respeito e, quando dirigidos aos ancestrais, solicitam permissão para iniciar algo.

**Ibo** – parte do jogo que responde apenas sim ou não.

**Idẹ** - metal nobre como bronze, ouro. Denominação, também, da pulseira usada no pulso esquerdo pelas esposas dos babalaôs, consideradas mulheres sagradas.

**Ide-Odu** – ritual complexo e secreto de *Igba-Odu*, reservado somente a iniciados nesse orixá.

**Ido** – porto.

**Ifa-fọ-ire** – expressão usada pelos sacerdotes durante o jogo de Ifá, para comunicar ao consulente que Ifá viu coisas boas no seu destino.

**Ifá** – divindade yoruba. Jogo divinatório realizado com *ikin* ou *opele*.



**Ifá/Orunmilá** - orixá da adivinhação. Deus da adivinhação, é uma divindade representada por dois vasos, com 16 frutos de dendê cada.

**Ifanlanla** – poemas muito longos associados aos *odu-Ifá*.

**Ifẹ ou Ilẹ Ifẹ** - cidade sagrada localizada no estado de Oyo. Nigéria. Segundo a crença Yoruba, foi nessa cidade que ocorreu o nascimento da humanidade.

**Igba nla** – *a grande cabaça*. Simboliza a união entre o céu e a terra.

**Igba-Odu** – etimologicamente, *cabaça de odu*. O nome *igba-odu*, raramente pronunciado, designa *aquela que possui todos os Ifá*. A divindade é simbolizada por uma ou várias cabaças contendo objetos sagrados. Orixá temido, símbolo do céu e da terra em sua união fecunda, é detentora suprema do conhecimento de Ifá.

**Igbin** – tambor usado para acompanhar cantos em homenagem a Obatalá, o orixá da criação, divindade que modelou o homem.

**Ijala** – cantiga de júbilo entoada por Ogum quando em vida, para demonstrar o seu estado alegre ou de satisfação por alguma conquista. São entoadas por seus devotos nas ocasiões de felicidade, seguindo a tradição deixada por ele.

**Ijoye** – conselheiro do rei, sábio, líder de *adugbo*. Os *ijoye* são porta-vozes do rei, cada qual com seu papel. Eles é que escolhem, no âmbito da família real, o sucessor do *oba* morto.

**Ikin** – fruto sagrado da palmeira *ope Ifá* (dendezeiro. *Elais guineenses*). Símbolo e instrumento divinatório de grande importância maior, esses coquinhos são os representantes de Ifá na terra e seu mais importante meio de comunicação com os homens, conforme o mito narrado no *Odu Iwori Meji*.

**Iko-atẹ** - demonstração de domínio absoluto dos 256 *odu* realizada pelo aprendiz de Ifá.

**Ikodidẹ** - pena vermelha da cauda do pássaro *odide*.

**Ila-Oju** – marcas faciais, sinais de identidade familiar e pessoal. Quando uma pessoa que possui determinadas marcas faciais chega a uma cerimônia, pode ser recepcionada pela entoação de seu *oriki-Orile*. Observando suas marcas faciais, os presentes reconhecem a linhagem à qual ela pertence e podem saudá-la com o *oriki-Orile* correspondente.

**Ile** – casa, terra, planeta, universo.

**Ile-Odu** – estágio de aprendizado dos *odu*. Cada estágio possui 15 combinações possíveis, totalizando 16 *ile-odu*, o que perfaz um total de 240 *odu* que, somados aos 16 principais, compõem o total de 256.

**Inu-mi-dun** – *estou feliz*.

**Inquices** - nomes das divindades nas tradições de Angola e do Congo.

**Ira** – cidade nigeriana. Segundo alguns mitos, cidade natal de Oyá.

**Ire** – cidade sagrada onde Ogum reinou.

**Iremoje** – cântico de lamentação entoado pelos devotos de Ogum, especialmente os caçadores, para expressar alguma perda sofrida.

**Iroke** - representação em marfim ou madeira, de uma mulher ajoelhada (respeito diante do oráculo) e de cabeça oblonga (presença do ori do consulente durante o processo divinatório).

**Iroko** – árvore sagrada (gameleira branca. *Ficus doliaria*, Mart). *Loco* para os jeje e Catendê ou *Tempo* para os bantos.

**Isøye** – magia para ativar a memória.

**Iøu** – inhome.

**Itan** – narrativas que integram os enunciados de Ifá.

**Iwa** – caráter.

**Iwarøfa** – nome dado a um grupo constituído de seis ministros do rei. A eles compete colocar a coroa na cabeça do rei, no momento da confirmação de sua realeza.

**Iya-mi-osøronga** – *mães feiticeiras*. Epíteto de Aje.

**Iya-mi** – O mesmo que Aje e Iya-mi-osøronga. Mãe ancestral.

**Iya** – mãe.

**Iyawo** – esposa.

**Iyere** – cânticos de dor e júbilo de Ifá, entoados ao fim dos jogos divinatórios, durante os rituais de ebó e também nas festas dos babalaôs.

**Iyerosun** – Pó amarelo oriundo da árvore *irosun*.

**Iyø** - sal.

**Jurema** – culto ameríndio difundido principalmente no norte do país. Nos seus rituais é ingerida a jurema sagrada, planta com poderes medicinais e espirituais.

**Juremeiro** - feiticeiro que usa a jurema para entrar no transe.

**Kekere-awo** – o pequeno que tem domínio sobre o segredo. Nome dado aos aprendizes de Ifá. Também chamados omo-awo, filhos do segredo.

**Kete** – ritmo usado em celebrações e rituais. Obtido através da percussão do tambor bata, acompanha danças acrobáticas realizadas pelos onikete e agodo. Ambos se fazem acompanhar de tambor bata e danças acrobáticas, realizadas pelos oniketes, especialistas em tais danças.

**Ketu** – cidade sagrada que integra a dinastia yoruba na África, onde reencarnaram divindades como Exu e Oxóssi.

**Koso** - *não se enforcou*. Nome do local do provável enforcamento de Xangô.

**Mariwo** – palmas de dendezeiro. Segundo os mitos, era o que Orunmilá, Ogum e alguns outros orixás vestiam quando em vida.

**Nação** - divisão interna do candomblé. É um conceito mais político do que étnico, são nações do candomblé: ketu, ijejá, jeje, efon, angola, congo, omoloco, entre outras.

**Nagô** - nome dado no Brasil aos escravizados de origem iorubás. O termo tornou-se sinônimo de candomblé tradicional.

**Ọba** – rei. Líder em cidades que concentram grande número de pessoas.

**Ọbatala** – Oxalá. Orixá da pureza.

**Obi** – noz de cola (*Cola acuminata*). Pequeno fruto de uso alimentar e sagrado detentor de axé. Um dos itens mais importantes no culto aos Orixás, indispensável em qualquer ritual. É usado nas oferendas e como recurso divinatório. Uma das espécies de obi é o *obata*, que possui em média quatro gomos. Outro é o *gbanja*, que possui apenas dois gomos e não serve para oferendas.

**Obukọ** - cabrito.

**Odu** – o *corpus* literário de Ifá se compõe de um total de 256 *odu*, classificados em 16 *odu* maiores – Oju Odu e 240 menores – Omo Odu ou Amulu Odu compondo um total de 4096 (16x16x16) poemas que servem de suporte para a interpretação oracular. Os Odu são, simultaneamente, divindades que estabelecem relações hierárquicas entre si.

**Oduduwa** – o grande patriarca dos yorubas. Fundador da dinastia yoruba, portanto, pai de todos os integrantes desse grupo étnico.

**Odundun** – folha sagrada que faz parte das plantas indispensáveis usadas para sacralizar os símbolos dos Orixás. É capaz de atrair longevidade, sorte, equilíbrio, muita energia vital, vitalizar e revitalizar as forças.

**Ọfọ** - encantamentos.

**Ogidigbo** – tambor sagrado.

**Ogodo** – ritmo usado em celebrações e rituais. Obtido através da percussão do tambor *bata*, acompanha danças acrobáticas realizadas pelos onikete.

**Ogum** – Divindade civilizatória de origem iorubá, associada à guerra, caça, agricultura e forja.

**Oja** – pano usado como turbante na cabeça ou para amarrar criança nas costas.

**Ojiji** – representação visível da essência espiritual, acompanha o homem durante toda a sua vida, morre junto com *ara*, o corpo físico, embora não seja enterrado com ele.

**Ọkan** – *coração*. Possui profunda relação com o sangue e é considerado a sede da inteligência, do pensamento intuitivo e a fonte originária de toda ação.

**Ologun** – médicos tradicionalistas, conhecedores dos recursos terapêuticos da natureza, bem como dos encantamentos, associam conhecimentos de magia e medicina.

**Olori-ikin** – essência divina do *ikin*. Em outras palavras, seu Ori.

**Olori-buruku** – azarado, “condenado à vida”, amaldiçoado.

**Olori-rere** - sortudo, abençoado, bendito.

**Olokun** – deusa do mar. Orixá associado à prosperidade e riqueza. Segundo os mitos, alguns a consideram do sexo feminino e outros do sexo masculino (deus do mar).

**Oloye** – líder de agrupamento equivalente ao de um bairro, geralmente um ancião que representa a comunidade e que transmite ao rei os anseios do grupo.

**Oluwo** – sacerdote supremo de Ifá. Chefe responsável pela administração de um bairro ou aldeia na estrutura social da tradição yoruba.

**Omi** – água.

**Ọmọ-awo** – filho do segredo. Nome dado aos aprendizes de Ifá. Também chamados *kekere-awo*, o pequeno que tem domínio sobre o segredo.

**Onișegun** – feiticeiro, médico tradicionalista.

**Oogun** – prática médica originária yoruba em que recursos de medicina associam-se aos de magia.

**Ọni** – rei de Ifé. Governante.

**Ọpẹ Ifa** – palmeira que produz os *ikin*.

**Ọpẹlẹ** - corrente divinatória. Corrente de metal ou de fio grosso de algodão, com oito elementos, frutos da árvore *opele*, também consagrada a Ifá. Cada fruto possui uma face côncava e outra convexa que, na queda da corrente, define determinada configuração que remete ao *odu* correspondente. Encontram-se correntes que, em vez de frutos do *opele*, são feitas com peças de metal.

**Ọpẹlẹ-karagba** – feito de cabaça sem importância litúrgica, imita o *opele* autêntico. Usado pelos aprendizes de Ifá para treino das habilidades do jogo de Ifá.

**Ọpọn Ifa** – sempre de madeira, em forma retangular, circular ou semicircular, é uma superfície de, aproximadamente, trinta centímetros, sobre a qual o sacerdote coloca o *iyerosun* ou pó da árvore *iroko* ou pó do bambu, para nele registrar as marcas durante o

jogo. Suas margens são trabalhadas em baixo ou alto relevo, sendo que, em sua parte superior, há sempre a face de Exu.

**Orere** - árvore sagrada.

**Ori** – banha de origem vegetal muito usada nos rituais de Orixá para atrair equilíbrio. É também alimento de alguns Orixás, tais como Oxalá e Aje. Em preparados medicinais, é usada como calmante.

**Ori** – *cabeça*. Essa cabeça, entretanto, é o símbolo do *ori inu*, que constitui a essência do ser, sua personalidade. Considerado enquanto divindade – divindade pessoal, cultuada entre outras – Ori é, de fato, a mais importante das divindades do panteão dado que, seja qual for o empenho de outras divindades em favorecer determinada pessoa, todo e qualquer progresso dependerá sempre do sancionado por Ori.

**Ori inu** – *cabeça interna*, a grande responsável pelo destino pessoal, pelas oportunidades e dificuldades existenciais.

**Oriki** – palavra composta de ori e ki. *Ori* significa *origem* e *ki*, *saudar* ou *louvar*. Logo, *oriki* significa louvar ou saudar Ori ou a origem daquele a quem se refere. Sendo as palavras consideradas portadoras de força, atribui-se aos *oriki* o poder de deterem em si próprios a força vital. Utilizado para saudar alguém, referindo-se à sua origem e aos seus ancestrais. Geralmente inclui descrições de características e feitos do homenageado. Tanto quanto os sacrifícios, o uso dos *oriki* é considerado indispensável para que se tenha a presença dos orixás ou dos ancestrais e sua entoação pode conduzir facilmente ao transe. Pessoas iniciadas no culto a determinado orixá infalivelmente entram em transe ao ouvir a recitação do *oriki* desse orixá.

**Oriki-amuturunwa** – evocação natural de origem pessoal que narra as características do nascimento da pessoa.

**Oriki-orile** – *oriki* (evocação) familiar, que faz referência aos antepassados. *Oriki-Orile* é a denominação de *oriki* referentes às linhagens. Tanto podem ser dirigidos a uma família, como a um de seus integrantes, com a finalidade de louvar seus ancestrais, demonstrar apreço ou aplacar uma possível ira. Relata fatos do passado dessa particular linhagem familiar, dando aos membros da família o conhecimento de sua origem e dos feitos de seus ancestrais. Sempre que entoado, provoca grande emoção dos ouvintes.

**Orin** – cantiga. Formas mais brandas de louvação empregadas nas festas e celebrações aos orixás. Carregam parte da carga informativa dos *oriki* e representam um ponto intermediário entre a exortação dos poderes do orixá contidos nos *adura* (rezas) e a musicalidade dos *oriki*. Podem ser entoados oralmente ou por tambores falantes. Possuem, como os *oriki*, valor documental por fazerem registro histórico do modo de vida profano e sagrado dos Yoruba. Veiculam ensinamentos através do canto (sempre acompanhado pelo som de tambores falantes) dos *ayan*.

**Orin-ẹfẹ** - cantiga de *Gelede*.

**Orin-ẹṣa (orin-ewi-esa)** - cantiga em homenagem aos ancestrais. São entoadas durante as festas de Egungun.

**Orixa** – Orixá. Divindade yoruba. Segundo o povo ioruba, é o “senhor da nossa cabeça”. Força da natureza que dá suporte físico e espiritual. Orixá seria uma criação divina de Eledunmare, entidade suprema e intermediária entre o divino e a humanidade.

**Orogbo** – amargosa noz de cola. Bastante utilizada para mascar e nos rituais sagrados. Uma das oferendas preferidas de Xangô.

**Orun** – céu, mundo invisível, mundo dos ancestrais, dimensão suprassensível da existência, espaço primordial.

**Orunmila** – divindade primordial. Orixá que introduziu o sistema divinatório de Ifá. Oráculo divino. Também denominado Ifá.

**Osanyin ou Osonyin** – Ossaim. Orixá da essência do mundo.

**Oso** – homem com poderes extraordinários que pratica tanto o bem quanto o mal.

**Oşun** – Oxum. Orixá da fertilidade e prosperidade.

**Osun** – giz vermelho usado em rituais. Produto derivado da madeira.

**Oya** – Orixá dos ventos e tempestades. Iansã, supostamente derivado da expressão *Oya Mesan* (Oya das nove partes). O número nove está intimamente ligado a ela, como se pode constatar na narração de seu mito. O animal associado a ela é o búfalo e o rio, o Níger.

**Oyó** – Cidade importante para os povos iorubas. Teve um grande poder político e econômico. Constituiu-se em um poderoso Império.

**Quimbada** – culto afro-brasileiro que, sincretizado com a tradição angola-congo, trabalha essencialmente com linhas de Exu e Pombas Giras. Porém, diferente do Exu Orixá, no quimbanda, os Exus são espíritos mortos que, desencarnados, comunicam-se com os seus fiéis.

**Şango** – Xangô. Orixá dos raios e trovões.

**Şegi** - conta sagrada de cor azul, usada pelos devotos de Oxalá e Ifá.

**Şekete** - Bebida de Oxum, feita de milho.

**Tete** - folha sagrada usada na sacralização dos símbolos dos Orixás e para atrair longevidade. É também usada como proteção contra as forças malignas que podem mudar o destino de uma pessoa.

**Umbanda** - entrelaçamento de várias seitas de origem bantu (Angola), mais cristianismo popular, ensinamentos de Allan Kardec, cabala judaica e elementos de cultos ameríndios. Surgiu no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

**Vodum** - divindade nos cultos de origem fon, como o Tambor de Mina do Maranhão.

**Yorubaland** - região ocupada pelo Ioruba na África Ocidental, no Golfo da Guiné. Compreende aos países modernos da Nigéria, Togo e Benin, e as cidades mais importantes são Ifê, Oyó, Osogbo, Ibadan e Abeukutá.