

ESCULTURA E RELIGIOSIDADE AFRO-BRASILEIRA EM CACHOEIRA (BA)

Suzane Pinho Pêpe (UFRB)*

Resumo

Este artigo sobre a tradição da escultura de madeira em Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia, a partir do final dos anos 1960, aborda a relação entre artistas, religiosidade e o contexto local, fundamentando-se em pesquisa (em curso) sobre a arte de temática afro-religiosa. O método de pesquisa utilizado alia o levantamento baseado em fontes orais à pesquisa em fontes bibliográficas. Como instrumentos de coleta de dados, foram utilizadas entrevistas e documentação fotográfica. O texto trata ainda de questões conceituais relativas à arte afro-brasileira, focalizando o relacionamento dos artistas estudados com o candomblé, aspectos da produção e do mercado de arte local, assim como a relação entre as escolhas temáticas e as tradições artísticas, culturais e religiosas.

Palavras-chave: Escultura; Cachoeira (Bahia); Afro-brasileira.

Resumée

Cet article est sur la tradition de la sculpture en bois que se produit à Cachoeira, ville du Recôncavo da Bahia, depuis le final des années 1960, examine la relation entre les artistes, la religiosité et le contexte local, basée en recherche sur l'art et la thématique afro-religieuse. La méthode de l'étude allie la recherche en sources orales à la recherche bibliographique. En outre, ce texte situe quelques questions conceptuelles relatives à l'art afro-brésilien.

Mots clés: Sculpture; Cachoeira (Bahia); Afro-brésilienne.

1 Introdução

* Para a elaboração deste artigo, contamos com o apoio técnico dos alunos João Carlos de Jesus Santos, Gilcimar Costa Barbosa e Zaine Gabriela de Carvalho da Silva, estudantes do Curso de Museologia da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Mestre em Arqueologia e História da Arte pela Université Catholique de Louvain - Bélgica (1993). Especialista em Cultura e Arte Barroca - Universidade Federal de Ouro Preto - MG (1998). Graduada em Artes Plásticas (1983) pela Universidade Federal da Bahia. Professora Assistente do Curso de Museologia da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (nov. 2007 -). Professora Substituta do Departamento de História da Arte e Pintura da Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia (1995 / 1999-2001). Atuou em instituições privadas de ensino superior (2001-7). Orientou trabalhos de pós-graduação em História e Cultura Afro-Brasileira (Fundação Visconde de Cairu/ APLB), curso destinado a professores do ensino médio e fundamental.

O registro da produção escultórica de Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia, a partir do final dos anos 1960, de temática afro-religiosa, é resultado parcial de uma pesquisa, em curso, que pretende documentar a produção artística de Cachoeira e dar início à discussão do tema arte e afro-religiosidade. A relevância em aprofundar os estudos relativos à cultura afro-brasileira reside no próprio momento histórico em que vivemos, de reconhecimento das identidades culturais e de ressignificação dos elementos materiais e imateriais das culturas. Identificamos que, em Cachoeira, a arte ligada à religiosidade afro-brasileira se manifesta na escultura de madeira e de barro, na confecção de bonecas e na pintura. As duas primeiras englobam um número maior de artistas. Neste texto, efetuamos um recorte do tema, abordando a escultura de madeira com temática afro-religiosa. A escolha dos temas, da matéria-prima e os processos criativos conferem a essa tradição uma identidade, apesar das expressões individuais de cada artista e de variações decorrentes do mercado de arte local. É importante assinalar que essa produção escultórica está vinculada tanto à representação de orixás quanto à de santos católicos, ou mesmo à de irmãs da Boa Morte (Figura 1). Algumas peças resultam de elementos provindos de ambas as iconografias, católica e de candomblé. Outro tema explorado pelos artistas, relacionado à história do negro no Brasil, é o escravo (Figura 2).



Figura 1 – Louco Filho. Santo Antônio, à esquerda; Irmã da Boa Morte, à direita; e Omolu, no centro. Esculturas de madeira. (Ateliê de Louco Filho – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Figura 2 – Dory. Escravo, à esquerda; Cabeças de orixás, à direita. Esculturas de madeira. (Ateliê de Dory – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Os principais livros que tratam do tema a arte popular e o artesanato no Nordeste do Brasil enfatizam a importância da escultura no Recôncavo baiano, salientando a atuação de algum(ns) artista(s) cachoeirano(s). Destacam-se as seguintes publicações: *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanência*, do Ministério da Educação e Cultura (1974); *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste* (1980), da autoria de Sílvia Coimbra, Flávio Martins e Letícia Duarte; e *Artesanato brasileiro* (1988), escrito por Raul Lody e Marina de Mello e Souza.

Também são dedicados textos específicos a escultores cachoeiranos em publicações a respeito da cultura e da arte na região, a exemplo do catálogo de exposição *Louco Filho: os caminhos da escultura no Recôncavo baiano*, da série *Sala do Artista Popular 44* (1988); Cachoeira e São Félix (2004), da Votorantim; e *Cachoeira: vivências e compreensões do patrimônio cultural*, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007).

Lélia Coelho Frota dedica algum espaço à arte de Cachoeira no capítulo *Criação liminar na arte do povo: a presença do negro*, do livro *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (1988), organizado por Emanuel Araújo. Há uma versão desse livro em inglês.

Levantamos alguns questionamentos que nos guiaram desde o início da pesquisa, como: qual a forma de aprendizado desses escultores; o que os motiva a representar elementos da religiosidade afro-brasileira; como é o mercado de arte local e se este exerce influências sobre a escolha temática dos artistas. Outro foco deste trabalho está na relação que esses artistas mantêm com o candomblé.

O método de pesquisa adotado foi o levantamento de artistas e obras atualmente expostas em seus ateliês. Como instrumentos de coleta de dados, utilizamos entrevistas e documentação fotográfica. Selecionamos seis entrevistas, realizadas entre maio e julho de 2008, que consideramos relevantes e cujos dados foram cruzados com os das fontes bibliográficas. Apesar de não haver problemas com relação à atribuição de obras, há dificuldade para se fazer um estudo cronológico das esculturas por falta de datação nas peças, além do fato de os artistas trabalharem intensamente e venderem seus trabalhos sem registrá-los.

2 A produção de esculturas em Cachoeira: conceito e contexto

A madeira e o barro foram as matérias-primas mais usadas na arte religiosa no Nordeste do Brasil. Mais duras ou mais maleáveis, as madeiras servem para a elaboração de objetos de funções diversas, sendo muito usadas por artistas considerados populares e por artesãos. São, comumente, considerados artistas populares aqueles que não têm formação acadêmica, diferindo dos artesãos, que, além de não terem essa formação, produzem peças em série, mantendo-se no anonimato, não assinando suas produções. Outra categoria apareceu no século XIX, o *designer*, cuja atividade se caracteriza pela elaboração de um projeto a ser utilizado como protótipo de uma produção em larga escala, geralmente industrial (CARDOSO, 2004, p. 15-6).

A separação entre a arte popular e a arte erudita constitui-se em um tema extremamente complexo e polêmico, visto que nela estão embutidos julgamentos que envolvem alguns posicionamentos, entre eles, o de superioridade da cultura acadêmica sobre a cultura baseada na tradição. Para colocar em xeque a distinção, anteriormente referida, entre arte e artesanato, entra em jogo a questão da unicidade da obra de arte, que não é o parâmetro seguido quando analisamos a arte em vários períodos da história, como a Idade de Média e o Barroco, e consideramos as produções desses momentos históricos, não assinadas e baseadas em cópias, como obras de arte.

Tentaremos, neste texto, evitar estabelecer linha demarcatória tanto entre o popular e o erudito quanto entre arte e artesanato, porém indicamos que os artistas sobre os quais trataremos não têm formação acadêmica; não executam apenas trabalhos únicos, mas também podem fazer peças sobre um mesmo motivo com pequenas variações. Essas peças são repetições de modelos por eles próprios criados. Compreendemos, com base em todas as entrevistas que realizamos, existir uma conciliação clara entre os dois aspectos, a arte e a sobrevivência, pois a arte representa um meio de sustento, além de ser um meio de expressão. Não sublimam o aspecto econômico, porque, na sua maioria, se esforçam para viver de arte, sem optar por exercer uma profissão paralela.

Sobre a temática afro-religiosa, permeiam questionamentos quanto à aplicação do termo “arte afro-brasileira”. O primeiro deles é se há pertinência em considerar os objetos de culto como obras de arte, por serem objetos de função religiosa, que têm um significado como peças utilitárias e perderiam o sentido ao ser retiradas do contexto de uso. Esta é uma das posturas da antropologia

¹. Em geral, os historiadores contemporâneos da arte levam em consideração a artisticidade dos objetos e seu caráter funcional. Surge, entretanto, outra questão: não se consideram todos os objetos como artísticos. A decisão do que é artístico e do que não é recai no juízo de valor. A segunda dúvida é: qual é o objeto de estudo da arte afro-brasileira? Questiona-se se é a arte afro-brasileira a produção de artistas africanos no Brasil e afro-descendentes; ou a que representa o negro; ou, ainda, a que guarda elementos estéticos africanos. Roberto Conduru (2007, p. 9) critica o termo “arte afro-brasileira”, prefere “arte afro-descendente no Brasil”, mas reconhece seu uso corrente. Segundo esse autor, a aplicação do termo “arte afro-brasileira” implica uma “africanidade” e uma “brasilidade” como características discerníveis, o que nem sempre é claro. Usar o termo arte afro-brasileira, para Conduru, requer aprofundar as discussões que envolvem a história do africano no Brasil e do afrodescendente e não associar a arte afro-brasileira a noções de estilo. De acordo com Maria Helena Salum (Apud CONDURU, 2007, p. 11), a arte afro-brasileira é “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais, e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”.

Os escultores de Cachoeira, sobre os quais começamos a estudar, inspiram-se no candomblé, elaborando representações de orixás, geralmente vendidas para turistas, e objetos de uso religioso encomendados por pessoas que freqüentam os terreiros. Como esses artistas também materializam diversos outros temas, inclusive relacionados ao catolicismo, cabe a pergunta: são eles artistas afro-brasileiros ou artistas que tratam, principalmente, de temas afro-brasileiros?

No que diz respeito ao candomblé, de modo geral, os objetos utilizados nas práticas religiosas são confeccionados de diversos materiais, fato que tem relação com o universo simbólico-religioso (LODY; SOUZA, 1988, p. 129). São inteiramente esculpidos de madeira: os *orixás* machados duplos, de Xangô; os pilões, nos quais podem aparecer cenas mitológicas. Como observaram Lody e Souza (1988, p. 129), alguns objetos rituais possuem partes de madeira: os *exuerins*, espanadores de rabo de boi ou burro, cujo cabo é feito de madeira; facões e espadas. Esses objetos têm função ritual, seja durante os cultos seja como representações guardadas nos pejis.

Nina Rodrigues, em seu artigo escrito em 1904, *The Fine Arts among the black settlers in Brazil sculpture*, publicado originalmente em francês na revista *Kosmos* e traduzido na publicação *The presence of Black Culture* (1988), apresenta fotografias de figuras esculpidas de “protetores totêmicos”, expostas no Museu de Etnografia do Trocadero (Paris): uma

“Guêso”, parecendo um galo; uma “Guélêlê”, na forma de um crocodilo humano; e outra

“Bêhanzin”, na forma de um leão. Mostra imagens de esculturas de madeira feitas no Brasil, que são representações de fiéis possuídos por orixás, e não de orixás, como faz questão de frisar o autor (NINA RODRIGUES, 1988, p. 57).

Nina Rodrigues (1988, p. 57) lembrou-nos, ainda, que a função das esculturas africanas não era a idolatria, como supuseram os europeus. Conforme demonstrou Pietz (1985, p. 5), os europeus confundiram o que denominaram de “feitiço” com “bruxaria”, influenciados pela tradição medieval e pelo cristianismo, que fazia uso da idolatria e combatia o pacto com o diabo ou demônio. Os portugueses não perceberam logo que o “feitiço” (“coisa-feita”) implicava a personificação de objetos materiais ao lado da crença em um poder sobrenatural que atuava para que certa coisa acontecesse e em práticas determinadas.

No âmbito do candomblé da Bahia, os orixás não são idolatrados, mas, quando o sincretismo predominou como saída para as práticas religiosas, os fiéis não deixaram de idolatrar santos católicos. No caso de Cachoeira, o melhor exemplo são as irmãs da Boa Morte, que, além de exercerem as práticas religiosas católicas, têm participação garantida no candomblé, sem praticar a idolatria a orixás.

Quanto às manifestações da cultura material produzidas no Brasil pelos emigrados à força da África, elas refletem a memória das pessoas em relação a alguns objetos de culto. Com a formação de terreiros, desenvolveu-se elaborada organização em torno de diferentes artífices, autores dos objetos rituais e instrumentos musicais, além de arquitetos e costureiros (LODY, 2005, p. 255-6). Podemos imaginar ter sido este um processo que se foi consolidando até chegar às formas que conhecemos.

Nos anos 1980, alguns autores tratam de uma relação entre a arte dessa época e os objetos de função religiosa. Coimbra e colaboradores (1980, p. 112) sinalizaram com segurança que:

[...] foi no espaço dos rituais dos candomblés que nasceu a escultura com função mágica e religiosa, servindo ao recesso dos candomblés, como objetos de culto. E algumas esculturas populares da Bahia – comercializadas no Mercado Modelo e em outros mercados – trazem a marca dessa origem.

Lody e Souza (1988, p. 129) corroboraram essa idéia ao afirmar que:

Sem dúvida, a imaginária afro-brasileira em madeira concentra-se no âmbito religioso dos terreiros de candomblé, xangô, entre outros locais sagrados aos rituais e, além de guardarem os princípios da liturgia dos orixás, voduns e inquices, mantém ampla memória africana vigente por todo o país.

Um ponto a ser considerado é o fato de que os escultores estudados se interessaram mais pela temática afro-brasileira a partir dos anos 1980, quando houve maior aceitação e popularização do candomblé na região.

A própria história de Cachoeira e o seu ambiente ajudam a entender a presença da arte afro-religiosa, mais ainda a convivência entre ela e a arte de tema católico, na obra de um mesmo artista. A religiosidade está presente não apenas na fé das comunidades, também se mostra nas manifestações materiais dos terreiros de candomblé e das igrejas católicas. As celebrações que acontecem na cidade contribuem para a construção do imaginário dos artistas visuais, que ora representam temas afro-religiosos ora católicos, ou ainda imagens que nos remetem aos dois universos, como figuras híbridas.

A região teve como alicerce a economia açucareira, cujo auge se deu no século XVIII, e a economia do fumo, no século seguinte, ambas sustentadas pela mão-de-obra de escravos africanos e seus descendentes. Emergiram e consolidaram-se a aristocracia rural e a urbana, instaladas em engenhos e sobrados, desfrutando da opulência católica, sendo testemunhos a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, erguida no século XVII; o conjunto arquitetônico de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Monte, assim como o conjunto arquitetônico da Santa Casa de Misericórdia, elevados no século seguinte.

As irmandades de negros em Cachoeira tiveram grande importância em função do amplo contingente populacional afro-descendente. Os devotos de Nossa Senhora do Rosário do Sagrado Coração de Maria construíram a Igreja do Rosarinho, também chamada de Igreja dos Nagôs, ao lado da qual existe o cemitério dos membros da irmandade, onde há africanos enterrados. A mais conhecida das irmandades instaladas em Cachoeira é a da Boa Morte, que, segundo a tradição oral, teve origem no século XIX, na Igreja da Barroquinha (Salvador), e foi transferida para Cachoeira. Formada por negras alforriadas, comprometidas com os ideais de libertação e de preservação das tradições religiosas, além de cultivar a Virgem, organiza a festa em sua homenagem, anualmente, no mês de agosto. As irmãs da Boa Morte preservam forte ligação com o candomblé, conforme mencionado.

Sobre o contingente populacional de Cachoeira no século XIX, com base no recenseamento oficial de 1872, encontrado por Catherine Lugar, Kátia Mattoso concluiu que “a população negra e mestiça constituía 78,3% (43% livres e 35,3% escravos) em 1808, decrescendo para 72,4% (60,2% livres e 12,2% escravos) em 1872” (PARÉS, 2007, p. 63).

Em seu estudo sobre a formação do candomblé jeje na Bahia, Parés (2007, p. 65-6) apresentou dois quadros referentes à composição étnico-racial da população escrava do

ao período de 1698 a 1820, correspondentes à “zona fumageira” (Cachoeira e seus termos), depositados no Arquivo Regional de Cachoeira, e em outros de 1750 a 1800, da “zona açucareira” (São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação) (PARÉS, 2007, p. 64). Podemos extrair do quadro de Cachoeira e seus termos (entre 1698 e 1820) que da África vieram “gentios da Guiné” (denominação que aparece até 1710), Angola, Benguela, Mina, Jeje, Nagô, Hauçá e de outras etnias (PARÉS, 2007, p. 65). No mesmo quadro, aparecem as categorias crioulo e mestiço, que quintuplicaram dos primeiros anos do século XVII para o século XIX.

Com o crescimento populacional no final do século XVIII, as áreas fora dos limites da cidade, em geral as encostas, foram ocupadas pela população negra. Justamente nessas áreas, foram criados, no século XIX, os candomblés de Cachoeira, espaços de resistência de crenças e práticas religiosas de matriz africana. Por volta de 1840, no local conhecido como *Bitedô* (acima do riacho Pitanga e da Ladeira Manoel Vitorino, na Recuada), viveram muitos africanos. É, tradicionalmente, considerado lugar sagrado, por ter existido aí, provavelmente, um quilombo, pois *Obá Tedô*, em ioruba, quer dizer “local onde o rei se instalou”. Talvez tenha havido algum candomblé nesse local (IPHAN, 2008, p. 37).

Entre os candomblés nagôs de Cachoeira, destacam-se: o *Ici Mimo* (1913), de Tia Judite de Xangô Aganju; e o *L'Oba Nekun* (1914), casa de Miguel Pequeno de Iemanjá, da qual descendem o *L'Oba Nekun Filho* (1930), no Monte, fundado por D. Lira; e o *Ogodô Dey*, de Justo, na Ladeira da Cadeia.

Na Levada, situa-se o candomblé da nação jeje *Humpaimé Ayono Huntologi* (1962), fundado por Gaiaku Luíza (1910-2006). Porém o mais antigo candomblé jeje de Cachoeira é o *Seja Hunde, Roça do Ventura* (cerca de 1860), fundado por Maria Angorensi.

Além dos terreiros citados, encontramos numa lista da Secretaria de Cultura do Município da Cachoeira, elaborada em 2005, mais 13 candomblés. Malgrado a existência de várias casas-de-santo, a igreja evangélica se faz presente, dividindo adeptos com a igreja católica e os terreiros de candomblé. Se olharmos um pouco para o quadro brasileiro, essa situação é idêntica em toda parte.

Segundo Prandi (2004, p. 230), “a religião típica da década de 1980 em diante é uma religião de massa”. Isso não se aplica ao candomblé, que guardou a tradição de reuniões em pequenos grupos. Apesar de haver reconhecimento dos terreiros em relação aos demais, cada um deles é auto-suficiente e independente.

Nas últimas décadas, no Brasil, houve um processo de africanização, que trouxe a idéia de recuperar o patrimônio perdido, através do reaprendizado de línguas africanas, ritos e mitos

(PRANDI, 2004, p. 224), o que fez com que muitos adeptos do candomblé se posicionassem contrários ao sincretismo. Essa posição é interpretada, por outros, como uma forma de apagar o passado colonial, esquecendo o processo de constituição das religiões de matriz africana no Brasil.

Conforme Prandi (2004, p. 225), se no início as religiões brasileiras estabeleceram paralelismos entre orixás, inquices, voduns e os santos católicos, adotando o calendário de festas católicas, essa situação não é mais tão confortável. Esta afirmação, no que concerne à Cachoeira, poderá ser melhor estudada oportunamente, tendo em vista o próprio cenário de terreiros que abrigam pinturas e fotografias católicas.

3 Tradição e aprendizado

Conforme observaram Lody e Souza (1988, p. 129): “Como significativo espaço de uma produção em madeira e que se apresenta com fortes influências afro-brasileiras está a cidade de Cachoeira, Bahia”. Essa tradição começou no final dos anos 1960, com os irmãos Boaventura da Silva Filho (1931-1992) e Clóvis Cardoso da Silva (falecido nos anos 1970). Exerciam a profissão de barbeiro, quando começaram a se interessar pela escultura. Boaventura começou a esculpir cachimbos de casca de cajá e, seguindo seus veios, ia delineando rostos. Resolveram utilizar raízes, cujas formas estimulavam a imaginação, e, assim, foram criando esculturas originais, que despertaram o interesse de algumas pessoas da comunidade, tornando-as incentivadoras desse trabalho (SILVA, C., 2008).

Muito criativo, Boaventura da Silva Filho foi apelidado de “Louco” ou “O Louco”; e seu irmão Clóvis adotou o apelido de “Maluco”. Não vimos exemplos do trabalho deste artista, que cedo faleceu. Boaventura, por sua vez, manteve-se em Cachoeira e tornou-se conhecido nos anos 1980.

O fato de aproveitar as formas sugeridas pelos veios da madeira contribuía para novas criações (COIMBRA, 1980, p. 113). Segundo seu filho Celestino (1960), Boaventura não riscava previamente a matéria-prima (SILVA, C., 2008). Outra característica do artista era que não esculpia duas peças ao mesmo tempo (COIMBRA et al., p. 113). Os formatos de suas esculturas variam de poucos centímetros a mais de dois metros de altura.

Nas interpretações de Louco, é marcante a ressignificação dada às figuras, com base no universo religioso (Figuras 3 e 4). Suas configurações plásticas expressam representações coletivas, as quais materializa segundo sua visão criadora. Daí a marcante contribuição desse

escultor para a arte do Recôncavo baiano, servindo, sobretudo, como exemplo a seus descendentes.



Figura 3 – Boaventura Silva Filho, Louco. Assinado Louco B. S. F. e intitulado Obá. Escultura de madeira. h = 2,30 m. (Ateliê de Louco Filho, Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)



Figura 4 – Boaventura Silva Filho, Louco. Homenagem a Exu ou A mãe dos diabos – Peça assinada e datada no verso, 2-12-1987. Escultura de madeira. (Ateliê de Doidão, Alecrim, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Obá é nome inscrito na escultura de Louco. *Oba*, em ioruba, significa chefe. Em bantu, diz-se *soba* (CASTRO, 2005, p. 298). Outro significado para Obá: é um orixá feminino, divindade do rio Obá (Nigéria), filha de Iemanjá e Aganju, guerreira. É a terceira mulher de Xangô, depois de Iansã e Oxum. Segundo o mito, por astúcia, Oxum disse à Obá que a iguaria predileta de Xangô era a orelha. Prontamente, Obá cortou uma das suas orelhas, por isso dança cobrindo o lado esquerdo da cabeça (SIQUEIRA, 1998, p. 78).

A escultura de Obá realizada por Louco tem forma antropomórfica, uma espécie de crocodilo de braços abertos, com orelhas humanas. Na literatura revisada, não encontramos história nenhuma que relacione Obá a um crocodilo, animal que é considerado símbolo da abundância.

Destaca-se o alto-relevo de Louco (Figura 4), intitulado, segundo J. Cardoso Araújo (2008), “Homenagem a Exu”, mas, de acordo com Celestino Silva (2008), Louco chamava essa peça,

que esculpiu para a Casa do Pai Tomás, de “A mãe dos diabos”. Não resta dúvida que faz alusão a Exu e/ou ao diabo, pois aí estão esculpidas cabeças com orelhas e chifres, símbolos tanto de poder quanto de fertilidade. Apesar dos seus conhecimentos sobre os orixás, Louco não sabia sobre a numerologia do candomblé, segundo Celestino. Nessa perspectiva, a Exu corresponderia o número vinte e um².

Na peça em questão, a figura principal que ocupa quase todo o espaço é feminina, com seios avantajados e a barriga muito flácida. O diabo é uma representação de origem européia que encontrou forte apelo na Idade Média, estando ligada à sedução e ao temor. No Brasil, segundo Cascudo (1962, p. 278), “o diabo é português”, não havia demônios entre indígenas ou negros escravos, mas a crença nesse personagem foi sendo incutida na mentalidade das pessoas e incorporada à cultura que se formou no Brasil e associou Exu ao diabo.

No catálogo *Sala do Artista Popular 44* (LOUCO FILHO, 1988, p. 14), Celestino caracterizou as figuras esculpidas por Boaventura (Louco), chamando a atenção para o cabelo escamado, o olho projetado para fora e o nariz reto, cavado nas laterais. Outro aspecto marcante na obra desse pioneiro é a adaptação de figuras num dado espaço, mantendo a unidade e o senso de equilíbrio.

Louco trabalhou no Alecrim, distrito de Cachoeira (COIMBRA et al., p. 113), numa propriedade que possuía. Esse sítio pertence, desde os anos 1980, a seu sobrinho José Cardoso de Araújo (Doidão), que conseguiu reavê-lo e lá estabelecer, outra vez, um ateliê. Seu desejo é criar um centro de arte, a fim de ensinar os jovens a esculpir (ARAÚJO, J., 2008).

O interesse em realizar esculturas de madeira passou a ser uma tradição da família e a adoção de apelidos, que facilitam a identificação, tornou-se um costume. Dos filhos de Boaventura, tornaram-se escultores: Celestino (Louco Filho); João Batista (João, Filho do Louco); José Carlos (Zé, Filho do Louco) e Mário Gama da Silva (Mário, Filho do Louco).

Clóvis Cardoso da Silva, “Maluco”, teve um filho adotivo que se tornou escultor, Almir Pereira Neto (1957), “Maluco Filho”, autor das portas da Cabana do Pai Tomás, na Praça 25 de Junho, em Cachoeira.

Assim como José Cardoso de Araújo (Doidão) (1950), também seu irmão Lourival Cardoso de Araújo (Dory) (1949) é escultor e Valdemir Cardoso Nascimento, “Bolão” (falecido), sobrinho de “Maluco”, era escultor. Essa tradição chega, atualmente, à terceira geração da família, com os jovens artistas Leonardo, filho de João; Deni, filho de Dory; e ainda os filhos de Mário.

Outros escultores que não são da família Cardoso Silva aprenderam vendo Louco ou seus

filhos e sobrinhos trabalhar: Carlos Alberto Dias do Nascimento (Fory) e Almir Oliveira da

Cruz (Mimo). Carlos Alberto Dias do Nascimento nasceu em Cachoeira, vindo de uma família numerosa de dez filhos. Seu pai o encaminhou para aprender o ofício de carpinteiro numa “tenda”. Como teve de servir na II Guerra Mundial, costumava dizer que filho seu jamais usaria farda. Sua mãe era dona de casa. Fory é o único artista de sua família. Aos 15 anos de idade, já comercializava seu trabalho, dedicando-se exclusivamente à arte. Considera que várias pessoas contribuíram para seu crescimento profissional ao opinar sobre suas esculturas, entre elas o gravador Hansen, que se estabeleceu em São Félix em 1970 (NASCIMENTO, 2008).

Mimo aprendeu, freqüentando o ateliê de Dory; viu Doidão, Louco e Roque esculpirem. Segundo ele, “Roque era da faixa de Louco, fazia todo tipo de santo e não gostava de ser observado quando trabalhava. Era mais clássico que Louco” (CRUZ, 2008). Através da fala dos artistas, percebemos que sempre houve uma competição entre eles.

O aprendizado de todos esses escultores deu-se em oficina ou ateliê, sendo passado de geração a geração, longe da academia ou de cursos de arte. Essa situação não é mais comum nos centros urbanos, mas ainda está muito presente no interior do Brasil. Caracteriza toda a dita “arte popular”, contribui para a manutenção de tradições e para a construção das identidades das produções artísticas.

Dos escultores de madeira, apenas J. Cardoso, Doidão, freqüentou o Curso Livre da Escola de Belas Artes, ministrado pela Professora Mercedes Kruchewisky, deixando-o com receio de perder as características de seu trabalho (ARAÚJO, J., 2008).

Na infância, a maioria deles já ajudava a lixar as esculturas de seus mestres, logo partindo para esculpir pequenas peças. Segundo seu filho Celestino (2008), Boaventura reservava-se a ensinar apenas àqueles que eram da família. Doidão mantém ainda cinco pessoas trabalhando no Alecrim, algumas de sua própria família, as quais não possuem infra-estrutura para se tornar independentes. Nas horas vagas, fazem pequenos trabalhos, que assinam e vendem. A matéria-prima utilizada é a madeira morta encontrada na região, como jaqueira, sucupira, maçaranduba e vinhático. Raramente o jacarandá, que, segundo J. Cardoso, está extinto naquela área. Outro elemento comum a esses escultores é a variedade de formatos e a capacidade de aproveitar as formas sugeridas pelos troncos (Figuras 5 e 6), bases de troncos e raízes, seguindo a tradição iniciada por Louco e Maluco.

O processo de trabalho varia; fazem ou não um risco prévio, o que depende do suporte. Segundo Celestino Silva (2008), ele próprio risca suas peças antes; antigamente, só utilizava o risco ou desenho nas superfícies planas de portas, janelas e painéis (MINISTÉRIO, 1988, p.

15). Depois de cavar a madeira e lixar, o acabamento costuma ser dado com cera de nogueira para obtenção de variadas tonalidades numa mesma peça.



Figura 5 – J. Cardoso, Doidão. Figura antropomórfica, cabeça de Cristo e rabos de sereia. Escultura de madeira. h = 1,20 m. (Ateliê de Doidão, Alecrim, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)



Figura 6 – J. Cardoso, Doidão. Oxalufã. Escultura de madeira. (Ateliê de Doidão, Alecrim, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

4 Mercado de arte

Inicialmente, Louco e Maluco comercializavam suas esculturas em Cachoeira, mas começaram a levá-las para Salvador nos anos 1960, para ser vendidas no Mercado Modelo. Entre os lojistas citados por Coimbra e colaboradores (1980, p. 113), está Sr. Carlos, que, segundo esta fonte, parece tê-los incentivado a manter os apelidos como forma de consolidar a imagem.

De acordo com José Cardoso de Araújo (2008), no final da década de 60, João, filho do escritor Jorge Amado, montou uma galeria de arte no Mercado Modelo, onde os artistas Louco e Maluco expunham, mas não houve continuidade e a família voltou a negociar com o Sr. Carlos (ARAÚJO, J., 2008).

Sobre a relação com os lojistas:

A experiência se por um lado foi proveitosa, uma vez que abria canal de escoamento da produção e de divulgação de suas obras ao grande público (turistas de todas as partes do Brasil e do exterior), por outro lado criava laços de dependência extremamente desvantajosos para os artistas, no que concernia á determinação do valor das peças a serem comercializadas (MINISTÉRIO, 1988, p. 9).

Nos anos 70, Cachoeira passou a despertar o interesse de turistas norte-americanos. Para Nascimento (2008), ou Fory, “quem começou com isso foi Jimmy Lee, negro norte-americano que descobriu a Festa da Boa Morte em meados dos anos 70 e começou a trazer intelectuais para cá”.

Louco participou de exposições na década de 1970, como a *Mostra do Centro Domus*, em Milão; o *Espírito criador do povo brasileiro*, através da *Coleção Abelardo Rodrigues*, e *7 brasileiros e seu universo*, em Brasília (COIMBRA et al., p. 112-3). Também manteve contatos com galerias de outras cidades brasileiras, para onde mandava seus trabalhos, a exemplo da *Galeria Nega Fulô*, em Recife (SILVA, C., 2008).

Nascimento (1988) considera os anos 80 como um tempo áureo para a arte de Cachoeira. Segundo ele, havia mais apoio, o que também foi comentado por Celestino Silva (2008). Os artistas começaram a realizar exposições significativas, inclusive no exterior. Em 1986, Fory expôs no Aaron Davis Hall, em Nova Iorque. Foi convidado pelo Caribe Cultural Centre para fazer uma conferência sobre os orixás (NASCIMENTO, 2008).

Dos filhos de Louco que são artistas, Celestino é o mais velho. Ele conseguiu se estabelecer com equilíbrio como escultor na cidade de Cachoeira. Começou muito cedo, ainda criança, desfrutando de momentos em que o mercado respondia bem; além disso, demonstrou ser muito persistente e organizado.

Da família, Doidão, filho de uma irmã de Louco e Maluco, é o artista mais articulado com o mercado. No início de sua carreira, esculpia no Mercado Modelo e, desde 1980, trabalha também em Praia do Forte. Nessa época, foi decorar o *Eco Resort*, depois conseguiu um espaço na vila, num antigo armazém, onde tem um ateliê que mudará de endereço. Considera que vende muito mais na Praia do Forte do que em Cachoeira, apesar de ter no Recôncavo sua oficina e a motivação. Hoje é oficialmente exportador, vendendo suas obras para fora do país (ARAÚJO, J., 2008).

Outro artista cachoeirano muito bem articulado com o mercado é Fory. Possui um ponto de venda em Morro de São Paulo e coloca seus trabalhos, em outros ateliês, em consignaçoão,

para ser vendidos. Seu ateliê em Cachoeira fica num sobrado defronte do prédio da Irmandade da Boa Morte, que está sendo restaurado. Segundo afirmou, costuma mandar trabalhos para a Europa e teve seus contatos ampliados, graças à utilização da Internet (NASCIMENTO, 2008).

No entanto, a maioria das vendas de esculturas depende do turismo, o qual oscila com a estação e o cenário externo. O período considerado de alta estação vai de maio a agosto, chegando ao ápice durante a semana da Festa da Boa Morte (13 a 17 de agosto), quando muitos estrangeiros visitam a cidade.

Além dos estrangeiros, compram peças os turistas brasileiros. Paralelamente, há as encomendas e, segundo Celestino Silva (2008), o maior número delas é de orixás. Também vendem esculturas de pequeno porte e souvenirs representando “as irmãs”.

Tem havido certo intercâmbio entre os artistas de Cachoeira, evidenciado pelo fato de que alguns deles, a exemplo de Dory, possuem ateliê aberto ao público e colocam à venda, além das suas peças, trabalhos de outros artistas (Figuras 7 e 8). Dessa maneira, vão conseguindo driblar as dificuldades do mercado.



Figura 7 – Leonardo, filho de João; Orixás no primeiro plano. João, Filho do Louco; Orixás no segundo plano. Dory; Santo Antônio. Esculturas de madeira. (Ateliê de Dory – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)



Figura 8 – Dory; Escravos. Leonardo, filho de João; Omolu (no fundo). Esculturas de madeira. (Ateliê de Dory – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Apesar de possuir um pequeno ateliê aberto ao público e ser um artista criativo, Mimo, esporadicamente, exerce a atividade de pedreiro, ofício que aprendeu com seu pai. Desde pequeno, interessa-se pela arte e vê relação entre a escultura e a construção. Segundo Almir Oliveira da Cruz (2008), ou Mimo: “O trabalho de pedreiro requer desenho, faixa, olhar se estar certinho, no nível”. Assim desenvolveu muitas habilidades comuns às artes de construir e de esculpir. Não costuma fazer peças pequenas, não desenha antes, nem faz nenhum tipo de projeto.

Para enfrentar o mercado, além de esculturas individualizadas, alguns artistas fazem trabalhos padronizados. Frequentando muito os ateliês da cidade, percebemos que, quando determinada peça é vendida, aparece uma outra parecida no lugar, fato que chegamos a comentar com um dos escultores, que o considerou natural. Não temos dados suficientes para saber se isso ocorria no início da tradição, mas os textos sobre as esculturas de Louco enfatizam a originalidade da peças, assim como sobre as de Louco Filho nos anos 1980 (MINISTÉRIO, 2008, p. 4). Apesar de notarmos uma padronização, que não é absoluta – ou seja, alguns padronizam peças pequenas, sem falar dos suvenires, ou fazem pequenas variações de peças sobre certo tema –, não encontramos, por enquanto, trabalhos iguais de dois autores diferentes. Outra constante é que as esculturas são assinadas e datadas, salvo raras exceções. Um olhar mais observador reconhece a autoria sem precisar conferir a assinatura, pela

percepção das texturas, das expressões faciais das figuras, da preferência por formas mais esguias ou mais robustas.

Existe a Associação de Artistas, Artesãos e Animadores Culturais de Cachoeira (AAACC), criada em 1987, que funciona num sobrado neoclássico na Rua Ana Néry. Os artistas de Cachoeira gostariam que o poder público lhes destinasse um espaço aberto, onde pudessem estabelecer um ponto de vendas centralizado para a realização de exposição semanal. Seria uma forma de solucionar dois problemas: o da dispersão, que consideram existir, quanto à localização dos ateliês, e o dos artistas que trabalham no próprio domicílio, vendo-se obrigados a deixar suas peças em outros estabelecimentos, a fim de comercializá-las. Por outro lado, ter a produção espalhada em diversos pontos é uma estratégia que facilita a venda para os turistas que circulam pela cidade e gostam de ver os artistas trabalhando.

5 Escultores e religiosidade

A família Cardoso Silva é católica, apesar de todos os artistas mais velhos da família, em algum momento, terem visitado candomblés. João, Filho do Louco, declarou que freqüentava o candomblé de Creuza, na Pitanga. Para ser usadas nos terreiros, recebe encomendas de gamelas e outros objetos, e de caboclos que receberão roupas depois de esculpidos.

Atualmente tem ido à igreja evangélica. Sobre sua relação com as religiões, ele disse: “Gosto de tudo e não gosto de desfazer de nada” (SILVA, J., 2008).

Para Louco Filho: “Na arte, fazer orixá e ser católico não choca”. Ou seja, no que se refere à arte, esse escultor transita nos dois universos: o do candomblé e o do catolicismo. Disse não acreditar no protestantismo. Fez peças sob encomenda para pessoas que queriam doá-las a candomblés, entre elas, um Xangô de 2,80 m para a Casa de Maria, em São Félix, e muitas outras para o candomblé de Valtinho, em Itapuã, na cidade do Salvador (SILVA, C., 2008). Quanto a Doidão, afirmou inspirar-se na religião (IPHAN, 2007, p. 18). Ele falou: “Logo que veio o dom, a descoberta das esculturas, do trabalho com raízes, logo, logo, chamou para o afro. Talvez porque tenhamos nascido no contexto”. Esclareceu que não estabelece uma relação consciente com objetos que possa ter visto em terreiros de candomblé (ARAÚJO, J., 2008). É evidente o acesso desse artista à literatura sobre candomblé.

Doidão declarou-se ecumênico. Foi presidente da Igreja Católica Apostólica do Brasil, situada em Cachoeira, em 2002, e faz parte da irmandade. Essa igreja tem como “chefes” São Cosme e São Damião. Ainda criança, ia ao candomblé de Dona Filhinha, na Rua da Feira. Recebe encomendas de cadeiras e ferramentas, mas algumas pessoas também lhe pedem para fazer

esculturas com o intuito de doá-las aos terreiros. Doidão acha que elas descobriram os escultores de Cachoeira a partir dos anos 1980. O artista lembrou que as casas-de-santo possuem esculturas nos assentamentos (ARAÚJO, J., 2008).

De fato, é nos assentamentos que estão guardados os objetos rituais consagrados durante o ritual de iniciação. De acordo com Siqueira (1998, p. 44), os objetos rituais são os próprios assentamentos, ou símbolos de cada filha(o)-de-santo; representam, segundo Carneiro (1986 apud SIQUEIRA, 1998, p. 44), “os Orixás encarnados e vivos”.

O irmão mais velho de Doidão, Dory, referiu seu hábito de ir ao candomblé quando pequeno. Destacou as mães-de-santo Baratinha e Filhinha, ao afirmar que existe muito candomblé sério; entretanto, acrescentou que há outros pouco confiáveis, que não têm tradição. Dory recebe encomendas de gamelas, Exus e outros orixás, mas prefere esculpir peças que representam temas católicos, como Cristo, a Santa Ceia e santos diversos (ARAÚJO, D., 2008). Ficou clara a sua simpatia pelo catolicismo, mas não declarou ser praticante.

Apesar de ter sido batizado na Igreja Católica, e de ter residido próximo à igreja matriz, Fory tornou-se freqüentador de terreiros. Ele declarou, ainda, que o catolicismo e o candomblé podem conviver bem. Após contar que vai ao “candomblé do finado Leopoldo”, da nação queto, situado fora de Cachoeira, Fory frisou: “Meu *orixá* está no queto”. Já recebeu várias encomendas para ser doadas aos terreiros, principalmente de *orixás* de Xangô, contudo, a que considera mais importante é a cadeira de Cleyde Morgan para o Ilê Axé Opô Afonjá (Salvador). Troca informações com Cacau Nascimento, antropólogo de quem é irmão, e diz ter convicção de que a influência da religião na arte vem do inconsciente coletivo. “Tem gente que não quer ter influência da matriz africana, mas tem” (NASCIMENTO, 2008).

O escultor Mimo disse que acredita primeiro em Deus, e depois nos Orixás. Sempre ia ao “batuque”, no Monte, e a vários outros terreiros no Caquende e no Viradouro. Recebe encomendas dos candomblés de “amuletos de orixás”, pilões e carrancas. Também esculpe santos católicos por vontade própria e para atender às encomendas, algumas para candomblés, como Santa Bárbara e Santo Antônio.

6 Esculturas e temática afro-brasileira

Como assinalaram Lody e Souza (1988, p. 131), as figuras de madeira dos escultores cachoeiranos inspiram-se na mitologia local, em temas sociais, em cenas do cotidiano e nas festas da cidade. Entre os temas afro-religiosos da obra de Louco, estão: Oxalá, Iansã,

Iemanjá, Adoração do Cavaleiro da Mata e Ogã tocando atabaque (LODY; SOUZA, 1988, p. 132).

Conforme citado, um dos temas mais recorrentes são os orixás. O orixá que os artistas esculpem é o cultuado no candomblé da Bahia. Maria de Lourdes Siqueira (1998) resumiu muito bem pontos essenciais para a compreensão dos orixás tal qual são cultuados na Bahia. São entidades ao mesmo tempo divinas e humanas (VERGER, 1957 apud SIQUEIRA, 1998, p. 53), mediadoras entre o Deus Supremo e os seres humanos (KABENGUELÊ, 1977 apud SIQUEIRA, 1998, p. 53), e fazem também parte do cotidiano das pessoas. Representam “uma força, um compromisso individual e comunitário”; são “a razão de ser do terreiro”, tanto que é em nome dos orixás que as pessoas se reúnem (SIQUEIRA, 1998, p. 54). Os símbolos dos orixás, instituídos e construídos pelo processo de iniciação, são sacralizações para o terreiro. Os orixás constituem-se em uma resposta à busca da alma (NYATEPÉE-COO, 1970 apud SIQUEIRA, 1998, p. 54).

A identificação das pessoas a cada orixá depende das circunstâncias, não obstante, esse é um elemento que foi construído historicamente:

Se precisavam de uma mãe ou de proteção, recorriam à Yemanjá; se necessitavam de paz, pensavam em Oxalá; se sentiam que sua raça era ameaçada pelo desaparecimento, pediam à Oxum uma fertilidade sadia, um nascimento sem problemas; em tempo de incerteza, em busca de luz e orientação [...] recorriam a Ogum, a fim de que lhes abrisse o caminho; e, cada vez que sua saúde era ameaçada, se entregavam aos caminhos de Omolu. Este, junto com Nana e Oxumarê, lhes ajudava a lutar para manter a continuidade entre a vida e a morte, o equilíbrio do cosmo e da alma. Para que não sucumbissem entre ventos e tempestades quando deixassem seu próprio continente, eles fizeram apelo a Yansã (SIQUEIRA, 1998, p. 55).

Os escultores de Cachoeira conhecem bem a iconografia dos orixás, buscam informações e são capazes de representar todo o panteão – Exu, Oxalá, Iemanjá, Xangô, Ogum, Oxum, Logun Edé, Oxóssi, Iansã, Nanã, Omolu ou Obaluaiê, Oxumaré, Ossain, Euá, Obá, Iroko, Ibeji e Erê. Na Associação de Cultura Bantu (Acabantu), que funciona na Fundação Casa Paulo Dias Adorno, em Cachoeira, estão expostas esculturas de todos os orixás cultuados nos terreiros nagôs, realizadas por Doidão nos anos 1980. Na figura 9, aparecem algumas delas.



Figura 9 – J. Cardoso, Doidão. Tocador, Omolu, Obá, Iroco, Oxum, Ewá. Esculturas de madeira. h = entre 0,90 e 1 m. (Fundação Casa Paulo Dias Adorno – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Em seu ateliê no Alecrim, Doidão trabalha com um grupo de escultores, fazendo peças de dois a três metros de altura sobre o tema em questão. São figuras altas e esbeltas, sobre pedestal, rostos alongados e traços fisionômicos bem marcados. A figura 10 mostra Iansã, que, segundo a tradição, acalma os ventos e as tempestades. O vento parece empurrar a personagem para a direita e movimentar o tecido da roupa, efeito obtido pela inclinação da madeira esculpida.

Iansã foi descrita por Ruth Landes (2005, p. 376) como “a contra-parte feminina de Xangô, uma guerreira que dá a vida por uma luta [...] É chamada de mulher-homem”. Segundo sua história, foi seduzida por seu padrasto, Oxóssi, que traiu Oxum, mãe de Iansã. Esta abandonou seu marido Ogum e seus filhos para se unir a Xangô, conquistando seu coração. É justamente um coração que Doidão representa na coroa da personagem esculpida. Ela porta a espada curva e o erukerê.

Observamos na imagem de Oxóssi (Figura 11), de Louco Filho, a angústia, a divisão que representa o transe, este estado de possessão pelo qual passa a(o) filha(o)-de-santo. Os estados de possessão costumam despertar o interesse de etnopsiquiatras, que os compreendem no campo da cultura, e não do delírio. Observações sobre o transe foram feitas por Rubim de Pinho nesse sentido. O transe no candomblé é um estado de semiconsciência e ocorre em pessoas, geralmente iniciadas, que não apresentam patologias psiquiátricas. Há outros tipos de possessão, citados pelo autor, que fogem ao universo do candomblé, mas também estão

presentes na cultura brasileira. São exemplos as possessões por espíritos e as possessões demoníacas (DALGALARRONDO, 2003, p. 60).



Figura 10 – Doidão. Iansã. Escultura de madeira. (Ateliê de Doidão – Alecrim, distrito de Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pepe)



Figura 11 – Louco Filho. Oxossi. Escultura de madeira. h = 2,10 m (detalhe). (Ateliê de Louco Filho – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pepe)

Oxóssi é “o príncipe caçador, completamente ligado à vida do mato [...] Parece ser a encarnação da perpétua juventude, uma versão masculina de Oxum” (LANDES, 2005, p. 377). Seus atributos são o arco e a flecha, e o rabo de cavalo. Na cabeça carrega um penacho. Há um tema que consideramos bem original na arte de Cachoeira – um ou mais escravos, adultos ou crianças, que podem estar associados a orixá(s), numa mesma escultura ou relevo (Figura 12). Essa associação nos remete ao papel exercido pelos orixás, que servem como protetores.

Tanto na obra de Dory quanto na de Mimo (Figura 13), está presente uma visão do escravo frágil que precisa mais do que recorrer a seu(s) orixá(s), necessita estar muito perto dele(s). A superposição de cabeças acontece em esculturas de vulto inteiro e nas máscaras, feitas para ser expostas nas paredes.



Figura 12 – Mimo. Escravos e Orixá. Escultura de madeira – h = 80 cm. (Ateliê de Mimo – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)



Figura 13 – Mimo. Gêmeos. Escultura de madeira – h = 77 cm. (Ateliê de Mimo – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe).

A cabeça tem um forte significado para os fiéis do candomblé, pois eles consideram que cada pessoa nasce com um orixá que é o “dono-da-cabeça” ou “orixá da frente” ou, ainda, “orixá principal”; e o “juntó”, aquele que secunda o dono-da-cabeça. No ritual de iniciação, a cabeça da(o) iniciada(o) é raspada e o cabelo é oferecido ao orixá. Raspar a cabeça é o sinal de morrer como pessoa para renascer como iniciado.

Sobre a tradição de sua família, Doidão mencionou que “o tema principal das esculturas é o afro-brasileiro”. Explicou que muita gente procurava estátuas e emblemas de orixás, então ele e os outros escultores de sua família passaram a pesquisar e a fazer esse tipo de peça. Acha que isso tem relação com a cultura de Cachoeira, que é essencialmente afro. Ele disse só ter conhecido as esculturas africanas bem depois de ter começado a trabalhar com arte (ARAÚJO, 2008). Este também é o caso de Mimo, que hoje se interessa pelo tema das máscaras (Figura 15). Seu trabalho foi aceito para integrar a Bienal do Recôncavo (2008), para a qual apresentou máscaras bastante expressivas.

As máscaras de madeira na arte afro-brasileira têm função estética, contemplativa, segundo os princípios da arte ocidental. Seu valor simbólico é representar um rosto que serve para proteger a verdadeira face e que, por sua vez, traduz expressões e estados de espírito. Difere das máscaras das culturas tradicionais africanas pela função que estas exercem em rituais

religiosos, cerimônias e festivais, normalmente acompanhados de música, dança e recitação de poemas. As máscaras servem ao “diálogo imemorial entre o homem e os seus deuses, ancestrais” (LODY, 2005, p. 260).

Em diversos contextos socioculturais africanos, segundo Lody (2005, p. 260):

A máscara vai além de uma peça, geralmente em madeira. É antes de tudo uma preparação. Um estado de predisposição e entrega àquilo que será o personagem. É um compromisso e uma partilha do eu com o significado prescrito pela própria máscara.

No contexto do Recôncavo baiano, as máscaras são usadas em manifestações tradicionais de influência africana, com conotação lúdica, mas elaboradas de outros materiais. Exemplo disso são as Caretas do Acupe (Santo Amaro), feitas de papel machê, utilizando formas de barro. Essa tradição afro-brasileira vem acontecendo desde meados do século XIX (CARETAS, 2000).

7 Considerações finais

Neste estudo, constatamos que, em Cachoeira, se destaca a tradição iniciada nos anos 1960 pelos artistas Louco e Maluco, que escolheram a madeira como matéria-prima para melhor expressar seu imaginário, em formas que são diretamente ligadas a representações da religiosidade e de mitos da cultura local. Essa tradição chega hoje à terceira geração de artistas. O aprendizado vem ocorrendo nos próprios ateliês ou oficinas, onde o conhecimento é passado de uma geração a outra, através da observação e da prática.

Os escultores da família têm focado a religiosidade num grande número de trabalhos, dominando as representações de orixás. Os motivos católicos, que antes eram muito frequentes, são menos explorados pelos artistas atualmente.

Não se pode deixar de mencionar a importância da tradição escultórica de Cachoeira, por sua relevância no que se refere à história social da arte e do ponto de vista antropológico. Esses escultores representam a ascensão social de uma família e a afirmação do afrodescendente na região nas últimas décadas.

A preferência dos artistas, da família de Louco e Maluco e de alguns seguidores, pela temática afro-religiosa está relacionada às demandas do mercado, formado por turistas e fiéis. Ao longo dos anos, foi se divulgando a imagem de que o Recôncavo é o berço do candomblé, ao lado de Salvador. A partir dos anos 1980, Cachoeira passou a ser objeto de interesse de estudiosos americanos e europeus da diáspora africana. A vinda de turistas, que adquirem

muitas peças, garante, em parte, a sobrevivência dos artistas. Foi também na década de 1980 que houve bastante apoio do governo no sentido de dinamizar as “artes populares”, promovendo exposições, publicando catálogos e organizando arquivos.

As razões que levam os escultores de Cachoeira a se voltar para os temas afro-brasileiros ultrapassam, obviamente, as questões de mercado; existe uma tradição cultural e um ambiente favorável à preservação da cultura e de valores religiosos. Há facilidade de acesso ao candomblé e de se estabelecer relações com seus praticantes, pois é muito difícil em Cachoeira não haver, entre as famílias, adeptos e praticantes dessa religião. Os artistas mais velhos, entre os citados, viveram uma época em que o sincretismo ainda era difundido e muito aceito, o que ajuda a explicar a diversidade de seus referenciais religiosos. Podemos dizer que, em Cachoeira, o catolicismo e o candomblé convivem pacificamente na arte.

Dos seis artistas entrevistados, apenas um deles se declarou praticante do candomblé, enquanto os outros têm outras opções religiosas, mesmo que não sejam praticantes. Todavia, todos eles já assistiram a cerimônias de candomblé ou freqüentaram terreiros. Recebem, às vezes, encomendas de objetos de madeira utilizados nos rituais. Essas encomendas são feitas por membros de terreiros, em geral, de Cachoeira. Também há pessoas que fazem encomendas de peças para oferecer às casas-de-santo.

Do ponto de vista terminológico, tanto a expressão “arte afro-descendente no Brasil” quanto o termo “arte afro-brasileira” podem ser utilizados nos trabalhos sobre a produção estudada, contudo é necessário evitar a rotulação dos artistas, considerando suas possibilidades de trabalhar com diversas temáticas e diferentes processos, o que permite maior liberdade de criação.

Consideramos que a leitura destes resultados parciais da pesquisa em curso possibilitará o acesso do público a obras que tratam do universo religioso afro-brasileiro, a dados biográficos e processos artísticos, fornecidos pelos artistas, assim como à análise de suas relações com o contexto sociocultural de Cachoeira.

A continuidade de nossas investigações sobre os artistas de Cachoeira, certamente, implicará o estudo iconográfico do universo religioso representado e estimulará reflexões sobre a relação historicamente estabelecida entre arte popular e arte afro-brasileira.

¹ Se fizermos um paralelo com abordagens da antropologia relativas à “arte tradicional africana”, cuja função é religiosa, perceberemos que o pensamento esteve dividido. A primeira das teorias é a etnológica, baseada no significado e na função dos objetos; não atribui qualquer valor estético a estes. Em seguida, a teoria da antropologia da arte, chamada de teoria etno-estética, que abarca o estudo das formas e do conteúdo, e propõe que se realize o estudo dos objetos em seu meio (MUNANGA, 2003-2004, p. 34). Por último, a teoria estética, fundamentada na idéia de que o prazer estético existe em todos os membros da humanidade, inclusive os africanos (BOAS, 1927 apud MUNANGA, 2003-2004, p. 36-7).

² Segundo Roger Bastide, a numerologia do candomblé fundamenta-se em dois números básicos: o três, que corresponde a Oxalá, e o quatro, relativo a Oxóssi. A soma ou a multiplicação desses números gera o número de cada orixá, por exemplo: Ogum (= 7 = 3 + 4); Xangô (= 12 = 3 X 4); Iansã (= 9 = 3 X 3); Oxum (= 16 = 4 X 4); Omolu (= 14 = 2 X 7); e Exu (= 21 = 3 X 7). Na explicação do autor, essa numeração corresponde à existência de variações de um mesmo orixá. Como há três Oxalás – Oxalufã, Orixalá e Oxaguiã –, o número de Oxalá é três (BASTIDE, p. 159-60).

Referências

ARAÚJO, Emannel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. English ed. **The Afro-Brazilian Touch**: the meaning of its artistic and historic contribution. Translated by Eric Drysdale. Tenenge, 1988.

BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emannel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 183-192.

CACHOEIRA e São Félix. Editores Ipojuca Cabral; André Curvello. Votorantim, 2004.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2.ed. São Paulo: Blucher, 2004.

CARETAS e Zambiapunga. Série Bahia Singular e Plural. Produção: Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia / TV Educativa. Salvador: Irdeb, 2000. 1 videocassete (30 min), VHS, son., color.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

COIMBRA, Sílvia et al. **O reinado da lua**: escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (Coleção Didática).

CUNHA, Mariano Carneiro. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter. **História geral das artes no Brasil**. v. II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 974-1033.

DALGALARRONDO, Paulo et al. A psiquiatria transcultural no Brasil: Rubim de Pinho e as “psicoses” da cultura nacional. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v. 25, n. 1, p. 59-62, 2003.

FAGIOLO, Maurizio. Guia bibliográfico. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Imprensa, 1992.

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 217-44.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Cachoeira**: vivências e compreensões do patrimônio cultural. s.l., 2007.

LANDES, Ruth. Os deuses africanos. In: CARNEIRO, Edson. **Antologia do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 375-9.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LODY, Raul; SOUZA, Marina de Melo e. **Artesanato brasileiro**: madeira. São Paulo: Instituto Nacional do Folclore e Funarte, 1988.

LOUCO FILHO: os caminhos da escultura no Recôncavo da Bahia. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1988. Catálogo da Sala do Artista Popular n. 44.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. 7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanência. Brasília, DF: Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais da Educação e da Cultura, 1974.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética da arte-negro-africana. In: AJZENBERG, Elza (Coord.). ARTECONHECIMENTO. São Paulo: MAC - USP. Programa de Pós-Graduação Interunidade em Estética e História da Arte, 2003-2004. p. 29-44.

NINA RODRIGUES, Raimundo. The Fine Arts among the black settlers in Brazil sculpture. In: **The Afro-Brazilian Touch**: the meanings of its artistic and historic contribution. Translated by Eric Drysdale. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 56-9.

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

PIETZ, William. The problem of the fetish, I. **Res: Anthropology and Aesthetics**, n. 9, p. 5-17, 1985.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos Avançados**, v.18, n. 52, p. 223-38, dez. 2004.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Ago Ago Lonan**: mitos, ritos e organização em terreiros de Candomblé da Bahia. Tradução Sibyla M. Mulert. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubas na África e no Novo Mundo. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6.ed. Salvador: Corrupio, 2002.

Entrevistas

ARAÚJO, Dorival Cardoso de (“Dory”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 13 jun. 2008.

ARAÚJO, José Cardoso de (“Doidão Bahia”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 08 jul. 2008.

CRUZ, Almir Oliveira da Cruz (“Mimo Escultor”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 30 abr. 2008.

NASCIMENTO, Carlos Alberto Dias (“Fory”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 22 mai. 2008.

SILVA, Celestino Gama (“Louco Filho”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 07 mai. 2008.

SILVA, João Batista Gama da (“João, Filho do Louco”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 13 jun. 2008.