

DE PEJIS MONTADOS A SANTOS NEGADOS, A MEMÓRIA ESCULTÓRICA DE UM XANGÔ QUEBRADO

FROM MOUNTED PEJIS TO DENIED SAINTS, THE SCULPTURAL MEMORY OF A BROKEN XANGÔ

DE LOS PEJIS MONTADOS A LOS SANTOS NEGADOS, LA MEMORIA ESCULTURAL DE UN XANGÔ ROTO

Anderson Diego da S. Almeida¹
andersondiego.almeida@gmail.com

RESUMO

Há um artista anônimo. Uma assinatura pela marca do entalhe e da devoção. Há riscos em santos e em materiais sagrados, nos terreiros de religiões de matrizes africanas e nos altares católicos. Este artigo, parte da apresentação pública no XIII Congresso Internacional da Escultural Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de outubro 2024), narra algumas evidências religiosas e estéticas presentes na Coleção Perseverança, especificamente em algumas de suas esculturas que representam a memória de religiosos que foram atacados em fevereiro de 1912, no estado de Alagoas.

Palavras-chave: Coleção Perseverança; Imaginária Popular; Arte Afro-alagoana; Quebra de Xangô; Escultura Popular.

ABSTRACT

There is an anonymous artist. A signature by the mark of carving and devotion. There are scratches on saints and sacred materials, in the terreiros of religions of African origin and on Catholic altars. This article, part of the public presentation at the XIII International Congress of Devotional Sculpture (CEIB, Penedo, Alagoas, October 10, 2024), narrates some religious and aesthetic evidence present in the Coleção Perseverança, specifically in some of its sculptures that represent the memory of religious figures who were attacked in February 1912, in the state of Alagoas.

Keywords: Coleção Perseverança; Popular Imaginary; Afroalagoana Art; Quebra de Xangô; Popular Sculpture.

RESUMEN

Hay un artista anónimo. Una firma que marca la talla y la devoción. Hay arañazos en santos y materiales sagrados, en los terreiros de religiones de origen africano y en altares católicos. Este artículo, parte de la presentación pública en el XIII Congreso Internacional de Escultura Devocional (CEIB, Penedo, Alagoas, 10 de octubre de 2024), narra algunas evidencias

¹ Professor de História da Arte na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Pós-doutor em História da Arte (PPGHA/Unifesp). Leciona nos cursos de graduação na área de arte da UFAL e no mestrado acadêmico em História (PPGH) e na Especialização em Arte e Sociedade, ambos pela mesma universidade. É membro do Comitê de *Investigacion en Design* da Universidade de Palermo, Argentina. Autor do livro *Narrativa Imagética da Coleção Perseverança* (Editora Graciliano Ramos/EDUFAL, 2018). Pesquisa objetos e coleções de terreiro, imagem na arte brasileira e *performances* visuais afro-alagoanas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9288777054839304>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5667-910X>.

religiosas y estéticas presentes en la Colección Perseverança, específicamente en algunas de sus esculturas que representan la memoria de las figuras religiosas que fueron atacadas en febrero de 1912, en el estado de Alagoas.

Palabras clave: Coleção Perseverança; Imaginação Popular; Arte Afroalagoana; Quebra de Xangô; Escultura Popular.

A CONSTRUÇÃO DE UMA COLEÇÃO EM IMAGENS PERSEGUIDAS

No poema *A Flor e a Náusea*, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 13-14) desenha-nos a imagem de uma flor. Sua flor intitulada feia. A flor aparentemente abandonada, desbotada, surgida em meio ao caos da cidade civilizada. A flor não percebida, que brotou em algum lugar do tão largo cinzento do asfalto. A flor não vista por ser menor. A flor dita sem vida, sem valor, tímida, na condição de mais uma flor sem graça, qualquer, que nasceu para ser, naturalmente, arrancada.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

O poeta roga pela flor. Por sua flor. Suplica o silêncio. Grita para que vejam a flor que brotou, mesmo achando que ela é feia, pois é resistente. A flor feia de Drummond, no fundo de sua excitação, é um elemento que transmite muitos significados, está sujeita a diversos olhares e, dependendo de quem a veja, em sua maioria um olhar inexistente, a flor tornar-se-á outra flor. Talvez ainda mais feia ou no fundo mais bela? Assombrada?

Tomamos o devaneio do referido poeta para introduzir nosso caminho. A flor, aqui, será a “Coleção Perseverança”, que surgiu da barbárie, das ações iconoclastas, no início do século XX, no estado de Alagoas, no episódio nefasto conhecido como a “Quebra do Xangô de 1912”.

A flor, Coleção Perseverança, carrega sangue, óleo, restos de animais, cheiro de ritual. Uma flor que dizem ter um assombro. Mas qual? Que vive no silêncio, ainda. A flor/coleção que por muito tempo esteve entre os escombros, no porão, na sala da polícia. Mas por quê? Uma flor/coleção que ainda possui as cinzas das fogueiras promovidas pelas fatídicas invasões aos afamados xangôs, em Maceió, capital do estado de Alagoas.

Não houve perdão. Houve gritos de misericórdia. A flor dita feia, naqueles momentos de horror, era a bruxaria, a feitiçaria, o mal a ser silenciado, apagado, tirado de circulação.

Assim se fez. A flor feia foi arrancada dos pejis dos religiosos, jogada nas labaredas que ardiam na frente dos domicílios invadidos. A flor feia foi guardada para servir de troféu, de prova do feito bravio dos revoltosos da Liga dos Republicanos Combatentes, uma milícia de ex-militares, que almejava destituir do poder, Euclides Malta (1861-1944), então governador do estado. A turba raivosa acreditava ser o seu deus, aquele pregado pela religião oficial do Estado, maior que aqueles trazidos do além-mar pelos escravizados.

A flor feia se constituiu Coleção Perseverança, parte do acervo do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), na cidade de Maceió, que recebera a nomenclatura, em 1950, em homenagem à Sociedade Perseverança de Caixeiros e Empregados de Maceió, que abrigou os objetos em seu museu, dias depois de os terreiros serem invadidos.

Depois do trajeto planejado, da sede da liga ao museu da sociedade, as peças das casas dos religiosos são abandonadas num porão. A Sociedade Perseverança havia falido. Abelardo Duarte e Théo Brandão, dois importantes pesquisadores, recebem a notícia da existência do material. Em negociação, levam as peças para o Instituto Histórico de Alagoas, que, em 1950, abre as portas de seu salão nobre para que a população conheça o maior acervo de “artefatos sagrados” do estado.

Os objetos são vistos por vários pesquisadores ao longo do tempo: 1968, Clarival do Prado Valladares fotografa algumas peças e publica um artigo na Revista Cultura; em 1974, Abelardo Duarte produz o que seria um inventário, nomeando até os terreiros invadidos; em 1985, Raul Lody cataloga e enumera os tombos, fotografando e descrevendo todas as peças; e em 2015, Fernando Gomes de Andrade produz *Legba*, um livro-catálogo que aponta algumas histórias que perpassam o Quebra de 1912 e a coleção.

Diante do exposto, a *Coleção Perseverança* sempre foi narrada com base em contextos metódicos e tradicionalistas, tanto no campo da museologia como no de teorias que apontaram elementos religiosos no primeiro olhar. Dizer isto é permitir que o conjunto expositivo seja visto, nesta narrativa proposta, pelo menos algumas de suas esculturas, de uma outra forma ou enaltecendo suas memórias infundáveis, muitas outras. A que será evidente, aqui, são as referências escultóricas que fazem da coleção estudada símbolo de diversidade plástica e técnica cujas referências são encontradas nos santeiros das feiras e nos altares onde habitam santos católicos.

O artigo é construído com base na palestra apresentada pelo autor no XIII Congresso Internacional da Escultura Devocional, em 2024, na cidade de Penedo, interior do estado de Alagoas (Brasil), cujo título do proferimento é o mesmo escolhido para esta breve narrativa.

Neste sentido, o objetivo deste artigo é apresentar as relações do fazer escultórico que margeiam a *Coleção Perseverança* e a fazem carregar inúmeras camadas que vão das liturgias católicas até as visualidades iniciáticas das religiões de matrizes africanas, os afamados xangôs ou casas de xangô, popularmente conhecidos em Alagoas.

EM AUTORIA ANÔNIMA, UM SAGRADO PERTURBADO

Bom seria se pudéssemos dizer que os artistas dos inúmeros objetos de coleções, provindas de batidas policiais, não são anônimos. Certamente, trilharíamos o mesmo caminho metodológico que Walker (1994) fez, em seu célebre *Anonymous has a Name: Olowe of Ise*, sobre um escultor iorubano falecido em 1938. Entretanto, neste artigo, antecipamos a afirmação sobre a impossibilidade de tratarmos de nomes e algum registro pessoal que esteja relacionado com o físico de quem produziu as peças da *Coleção Perseverança*. Não identificaremos assinaturas, datas de feitura ou aparência física dos artistas de terreiros e nem de que parte da África essas peças possam ter sido trazidas. Entretanto, interessa-nos falar de indícios, impressões, detalhes que carregam e denunciam a forte presença da mão afro-alagoana, apontados por Clarival do Prado Valladares (1969) e por Raul Lody (1985, p. 10), com a imaginária católica:

O grande mérito da Coleção Perseverança está justamente no que se conseguiu reunir de documentos do homem alagoano, portador dessa grande herança afro-negra e afro-islâmica. Ele atesta como conhecedor dos deuses africanos, das elaboradas técnicas artesanais de fazer objetos trabalhados em búzios, metais, couro e madeira; onde está transparente esse ethos africano. Essa é uma arte em que a comunidade assume a autoria, onde a moral e a ética da sociedade estão comprometidas com a memória, sendo decisivamente o viço da identidade o grande alimento dos processos.

Paira, no anonimato do artista da *Perseverança*, uma identificação simbólica e não, necessariamente, uma expressão autoral. Há marcas que sinalizam que este criador, entre ser africano ou descendente em Alagoas, modelou as peças segundo as suas necessidades e a realidade dos terreiros aos quais tinha livre acesso. Era um conhecedor dos mitos e do sincretismo. Estava inserido no sistema dos xangôs alagoanos. Desta concepção, transformou cada objeto, tornando-o peculiar. Sem deixar nome, evidenciou, com marcas de feitura, a que rito pertence e o sentido de sua produção. Esculpiu, pintou, desmontou, remontou e reutilizou materiais diversos que nos permitem afirmar: ali se encontra uma identidade. O artista, inserido num evidente trabalho coletivo, fez deste um meio para que hoje possamos refletir que esta ausência de seu nome nada mais é que mera formalidade. É preciso entender sua autoria num fazer compartilhado, nas adversidades e adaptações que lhe conferem um estilo único. Mesmo com toda aparente dificuldade de identificar o que é africano e afro-brasileiro, lá, nos antigos

objetos de culto, está o imaginário coletivo e as criações individuais deste artista, que simbolizam, segundo Salum (2014, p. 27),

[...] instâncias perpassadas pelas fases do ciclo de vida de muitos deles, que incluem marcas das mãos de seus idealizadores. São elas que dão sentido especial a esses objetos hoje em coleção, direcionando-os para outras abordagens do conhecimento, de impossível alcance apenas com o raciocínio linear e sem os sentidos, sobretudo os que levam ao vislumbre de certas marcas perceptíveis no exame detido sobre o objeto [...]

Há, na *Perseverança*, como afirma Lody (2005), a possibilidade de entendermos sua autoria por meio da intervenção direta dos materiais. Estes, fugindo do contexto religioso dos terreiros (função), condicionam uma nova leitura e, assim, aproximam-nos do homem que fez esses objetos, usou-os, que os representou e neles escreveu sua história.

Na coleção, há um artista que nos condiciona a olhar, como pontuou Andrade (2015), além das esculturas iorubanas, que passou dos recessos dos terreiros e de uma pureza africana para um ambiente aberto, com temática de trabalho e folclore. Este artista construiu um percurso visual que acrescentou à sua arte afro-religiosa questões do seu meio, de suas experiências e necessidades. Assim, a dinâmica do fazer passou a não ser somente pelo religioso e estético, mas condicionada ao imaginário popular, ao momento histórico, político e social da vida alagoana. Nesta perspectiva, depreendemos o questionamento: O que se configura como um fazer afro-alagoano na *Coleção Perseverança*?

Para o início de tal resposta, é preciso contar com os apontamentos de Bezerra (2014), em seu célebre *Manifesto Sururu*, quando traça o perfil de um estado construído também com as mãos do povo de terreiro e de quando descreve, de forma tão poética, que salta aos olhos como pinceladas de uma tela vibrante, uma Maceió onde acontece o encontro de Oxum e Iemanjá, na mistura da água doce da Lagoa Mundaú com a salgada das praias que margeiam todo o litoral da cidade. É na paisagem, na fala e nas diversas manifestações populares que o afro encontrou-se com “ser alagoano” e fundiram-se, construíram raízes impossíveis de se desfragmentarem. Diante de tais observações a respeito dessa condição afro-alagoana, as peças apresentadas a seguir foram selecionadas de acordo com as evidências que pontuamos *a priori* e que denotam indícios de uma feitura em que, de alguma forma, podemos dizer que as mãos do artista afro-alagoano foram utilizadas para produzir, modelar e ressignificar. Na Figura 1, foto do artista em seu trabalho.

Figura 1 – Artista esculpindo imagem de santo em madeira. Piaçabuçu, AL, sem data.



Fonte: Araújo, 1964, p. 112.

Em cada peça, optamos por construir uma análise que retrate a função religiosa, o uso ritual e os emblemas, mas que os materiais, a composição e os indícios permitam-nos aproximar da presença do artista e das marcas de sobrevivência antes do Quebra do Xangô e depois dele. Decerto, identificaremos um negro que viveu nos engenhos de açúcar e lá aplicou seu conhecimento de soldagem e marchetaria; um negro que, jogado na rua após a abolição, ofertou sua força de trabalho em troca de comida; um negro que frequentou as missas e delas aprendeu a rezar e a produzir os santos; um negro que fundou terreiros, gritou, resistiu e, sob o emaranhado cultural de um estado católico e racista, produziu peças herméticas, algumas salvas das fogueiras do quebra-quebra e hoje *Coleção Perseverança*.

As peças de latão, como as coroas e os abebês, por exemplo, são grandes indícios que denunciam a feitura local. A primeira delas é a coroa de Xangô (Figura 2), nitidamente identificada a esse orixá pela predominância da cor vermelha e por trazer no topo o símbolo do oxê, martelo ou machado duplo, que carrega a força dos raios (Thompson, 2011).

Figura 2 – Coroa de Xangô. Latão e tinta óleo. 44 cm x 22 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Atentemo-nos à semelhança quanto ao formato das coroas utilizadas pelas santas, Nossas Senhoras, e pelo Menino Deus no rito católico. Disto, constata-se a forte presença do sincretismo nos xangôs de Alagoas, característica muito peculiar e evidenciada em grande parte das peças da coleção, seja em emblemas, seja pela referência das esculturas com os santos católicos. Xangô é o orixá que, pela referência à fundação do primeiro terreiro da capital por Tia Marcelina, que naturalmente se proliferou com a abertura de outras casas, e por grande parte das peças serem do terreiro daquela mãe de santo, tem, na *Coleção Perseverança*, algumas representações que revelam suas diversas facetas e dualidades. Xangô é “[...] atrevido, viril, violento e justiceiro” (Verger, 2018, p. 140-141).

O formato da coroa posiciona o arquétipo de Xangô-Rei, evidenciado como orixá da justiça e do fogo. Valladares (1969) menciona que este formato lembra a coroa do Imperador brasileiro. Encimado, abaixo do oxê, há a configuração de uma meia-lua, o que pode denotar relação a Iemanjá e Oxum, e a peça ser de uso feminino. Quanto ao material, é perceptível que não foi produzida em folha de flandres, como era corriqueiro na produção desses objetos. É possível detectar a reutilização de embalagens de mercadorias, provavelmente de produtos importados, pelo corte grosseiro, repuxado e pelas soldas que unem as quatro hastes da base ao topo. Por baixo da camada ínfima de tinta vermelha, há grafismos que atestam o aproveitamento do material.

Num conjunto de 15 abebês – espécie de abano, leque ou ventarola, utilizado como simbologia da fertilidade por Oxum, senhora da água doce e sincretizada a Nossa Senhora das Candeias –, há o processo de produção e manipulação da mesma matéria-prima da coroa referida anteriormente. Lody (1985, p. 22) atesta que “[...] os abebês se fundamentam na cabeça, o que se conhece por agbê. O bojo da cabeça é o abano, e o gargalo o cabo”. Já Thompson (2011, p. 82) enfatiza que esses leques, redondos, como emblemas, “[...] incorporam a serenidade e o comando da água” em Oxum e em Iemanjá. Há, na coleção, somente três leques referidos a Iemanjá, cujas principais características são o uso do espelho e da pintura branca. Um deles é apresentado na Figura 3.

Figura 3 – Abebê de Iemanjá. Latão e ferro batido. 23 cm x 15 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Quanto aos demais, são referidos a Oxum. Em *Notas Sobre o Culto dos Orixás e dos Voduns*, Verger (1957, p. 429) descreve o que ouviu de cantores nigerianos que exaltavam a deusa Oxum, que, com o leque em suas mãos, carrega aspectos sombrios em seu amor:

Mulher que usa uma coroa masculina, ó tão rara.
 Dona de uma faca perfurante, eu levo o meu porto para seu lado.
 Você possui a corte interior, onde a coruja-feiticeira bota seus ovos.
 Você mata essa coruja e faz com ela uma estranha comida...
 Yeye Kare...Você escava as areias no fundo do mar,
 onde você está colocando dinheiro.
 A água soa, wanran-wanran-wanran, como os braceletes de Oxum.

Senhora da água doce, mulher vaidosa e sensual, vista como sereia, traz consigo a marca da maternidade, denotando que a vida inicia-se nas águas (Lody, 1985).

Cinco abebês, todos pintados de dourado, apresentam a cruz católica como um dos elementos principais, o que, segundo Andrade (2015), provavelmente está relacionado aos rituais funerários, característica dos cultos nagôs, que influenciaram os xangôs de Alagoas. Na Figura 4, o principal símbolo do catolicismo vem em evidência no meio, acompanhado de pétalas que o circundam em forma de flor. Com cortes grotescos e tentativa de certa simetria, as peças apresentam reutilização de latas e corte grosseiro. Atentemo-nos ao fato de que, na coroa e no abebê, o artista utilizou técnicas similares e muito específicas, demonstrando domínio. Quanto às marcas do reuso de materiais, identificamos, na base da peça da Figura 5, a inscrição “trição mentaes”, resquícios de grafismo de alguma embalagem.

Figura 4 – Abebê. Lata reciclada. 19 cm.
 Coleção Pai Toninho de Oxum



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 5 – Ostensório católico, século XX.
 Coleção Pai Toninho de Oxum



Fonte: Silva, 2008, p. 219.

A evidência desse sincretismo foi apontada no Jornal de Alagoas, na ida do jornalista, disfarçado de filho de santo de Chico Foguinho, numa das sessões da casa de Tia Marcelina, a negra acusada de facilitar os trabalhos na gestão de Euclides Malta:

No fundo, um altar de tijolo, com quatro degraus, levava o <filho de santo> ao pé de uma cruz, grotescamente pintada na parede sobre um fundo de borões verdes. Acima dessa cruz de um metro e meio de altura e a dez centímetros estava um retrato do dr. Euclides Malta, tendo a fôrma de um pé (Bruxaria [...], 1912a, p. 1).

Detalhe bastante curioso é a base de quase todos os abebês, que os mantêm em pé. Os elementos acoplados aludem ao “[...] ostensório que é usado na igreja católica” (Andrade, 2015, p. 239). Como se configuram ferramentas utilizadas para compor a indumentária do orixá, usados nas mãos, as bases dos abebês da *Coleção Perseverança*, tornam-se muito específicas da produção alagoana. Nas coleções, anteriormente citadas, não constatamos essa formatação de objeto. Entretanto, hoje, já é possível encontrar, em número reduzido, nos terreiros da Bahia e Pernambuco, com os quais os xangôs de Alagoas mantêm relação.

ENTRE ESCULTURAS E DIZERES RELIGIOSOS

Se Papa do Xangô e Leba era o que se ouvia pelas ruas da capital como sinônimo de Euclides Malta, é nas esculturas que estas associações se intensificam. Há diversas matérias no Jornal de Alagoas, especificamente na *Série Bruxaria* (1912a, 1912b, 1912c), em que Malta torna-se Ali-Babá e Ogum. Tais conexões foram evidenciadas quando o próprio jornal descreveu que um de seus jornalistas teria presenciado, numa das sessões da casa de Marcelina, o governador vestido com um capuz e colete de Ogum, tendo na mão uma espada de Oiá (Bruxaria [...], 1912b). Segundo o periódico, era desses orixás que vinham as forças que protegiam e conduziam o Papa do Xangô em seu mandato.

Encontramos uma passagem em que, no momento da invasão à casa de Tia Marcelina, na noite de 1º de fevereiro de 1912, alguns dos frequentadores informaram ao jornalista, que chegara lá momentos antes da invasão, quais deuses colaboravam com o governador:

Disseram que o <xangô bomim>, um <santo> de madeira com cara preta, era o protector do dr. Euclides Malta na sua qualidade de chefe político; que <oghum taió> o defendia contra os inimigos, rogando aos deuses todas as garantias para o governador; e que <xangô nilê>, um <santo> aleijado, de muleta e filho ao braço, era o que mais rapidamente se apossava do dr. Euclides, entrando lhe na cabeça (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

Em outra passagem, Malta teria um quarto no terreiro de Marcelina, onde realizava seus desejos sexuais e pedidos, mantendo-o repleto de santos:

[...] além do quarto dos mysterios do feitiço, com o seu <pêji> ou altar da <obrigação>, havia um outro quarto de mysterios mais transcendentos para elles, com o seu <altar> [...] Além de <ali babá>, o deus em forma de menino, havia nesse quarto ainda um outro mais expressivo e característico, coberto de pano vermelho e cingido por colares de <oiás> [...]. Era esse ídolo que presidia as <obrigações> dos devassos [...] (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

E as relações prosseguem: “Dizia-se que o <xangô>, pupilo do sr. Euclides Malta, trabalhava por ordem deste [...]” (Bruxaria [...], 1912a, p. 2):

A guisa de petição, jogado aos pés de um <oghum>, foram encontrados muitos pedaços de papel escritos a tinta ou a lapis e cuja reprodução a nossa penna de jornalista repelle. Entre esse papeis um nos despertou atenção, porque logo no alto tinha gravado o nome do sr. Governador e assim dizia: <Dr. Euclides Malta [...] Roga a <baba>, <oghum> e a <cangou> pelo seu parente. (Bruxaria [...], 1912a, p. 2).

Todas as esculturas citadas no Jornal de Alagoas, que estariam ligadas a Euclides Malta, encontram-se na *Coleção Perseverança* e atestam indícios de feitura, de sincretismo e de mão afro-alagoana, misturadas com esta história de dor e apagamento. A primeira das imagens seria a representação de Ogum, orixá guerreiro, relacionado ao bélico, dominador dos metais, das armas e das ferramentas agrícolas (Verger, 2018). A escultura de madeira retrata a figura masculina ereta com um braço rente ao corpo e outro levantado. Segundo Lody (1985), esta posição tipifica o orixá que simboliza uma pedra de amolar, no braço esquerdo e uma lâmina, no direito, que seria amolada pela pedra. Em sua face, identificamos três riscos brancos pintados verticalmente, em cada lado, que estariam próximos das escarificações que encontramos nas esculturas africanas de procedência Iorubá. Segundo Almeida (2006), os três traços curtos é uma identificação étnica relacionada a Ifé, antiga cidade nigeriana.

Quanto à indumentária, há predominância do vermelho, cor que também, assim como o azul escuro, está associada a Ogum, principalmente na Umbanda, onde é sincretizado como São Jorge. Toda peça é aparentemente coberta por uma túnica, mas, se separados, formam uma camisa e uma calça feitos com forro de tecido de algodão branco e coberto por uma espécie de brim com listras escuras, que também caracterizam este orixá (Thompson, 2011). No colarinho e nas bordas das mangas, há um bordado em crochê branco arrematado com linha vermelha, denunciando trabalho artesanal e utilização de outras técnicas (Figura 6).

Figura 6 – Ogum. Madeira, vidro e algodão, 53 cm x 4 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Ao redor da escultura, há uma corrente de metal com evidências de cor amarelada, certamente do bronze que denuncia ser Ogum um orixá do ferro. Testemunho recolhido na África por Verger (1957, p. 43) diz:

Ogum, aliado do homem com uma mão rápida e diligente
 Ogum, dono das fimbrias altas dos troncos das palmeiras
 Ogum amarra seu cutelo com um cinto de algodão
 Ogum do cutelo negro afiado
 A enxada é filha de Ogum
 O machado é filho de Ogum
 Ogum saudação do ferro sobre a pedra
 O ferreiro do céu inteiro

A corrente é alusiva aos pendentos que compõem as ferramentas que Ogum carrega para cuidar da terra. Esta espécie de pingente é chamada em *Ilesha*, cidade da Nigéria de onde saíram muitos cativos para o Nordeste brasileiro, de *amula ogun* (pingente de Ogum), que lhe atribui poderes automultiplicadores e a potencialidade do ferro (Thompson, 2011). É importante apontarmos a informação sobre a “[...] presença de uma chave de ferro” que Duarte (1974, p. 26) cita em seu catálogo. Em nossa investigação, não identificamos nenhum elemento a mais do que os descritos aqui e nem fomos esclarecidos, pelo Museu do IHGAL, a respeito da ausência. A chave seria a identificação de São Pedro, santo católico, também sincretizado, nos xangôs alagoanos, a Ogum (Duarte, 1974).

Uma grande faixa vermelha, provavelmente um alacá (pano da costa), também semelhante aos panos de cobrir oferendas recolhidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, finaliza a composição. Em cada lado, há um bordado em sianinha branca de três letras – OGS – referenciadas, nos escritos a respeito, ao nome Ogum. Seria Ogum Salve?

Ao despirmos a escultura (Figura 7), encontramos outra composição. Há uma peça que foi construída com referência africana. A pintura do que seria uma tanga é a representação de uma saia que Ogum carrega, chamada de *Màrìwò*, confeccionada por franjas de folhas de dendezeiro desfiadas (Verger, 2018).

Figura 7 – Ogum (despido). Madeira, vidro e algodão. 53 cm x 4 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Percebe-se que o artista buscou a simetria, as linhas e o entalhe da madeira tipicamente alinhado à técnica africana. Contudo, a forma da cabeça, que parece ter sido construída em duas partes, difere das esculturas africanas produzidas em blocos únicos de madeira. Na escultura da *Perseverança*, por exemplo, o artista trabalhou certa proporção, mesmo produzindo um corpo que tende para o lado direito e, por isso, aparenta ser volumoso. Neste aspecto, o artista não segue a desproporção entre tronco e cabeça que há na essência da escultura africana.

Pela fidelidade aos traços humanos, depreende-se que o artista da escultura de Ogum, talvez, tenha buscado reproduzir o retrato de alguém; quem sabe um representante de terreiro, associação bastante comum na concepção de estatuetas no Nordeste, por homens conhecidos como riscadores de milagres, que modelavam e pintavam ex-votos, artistas preocupados com a descrição de detalhes e expressões na representação, como atesta Valladares (1967, p. 91): “Riscador, porque vem do risco, que quer dizer traço, desenho, forma, figura. Riscador de milagres, para dizer daquele que habilitou a interpretar o supra-real, trazendo-o à fácil compreensão.”

Quanto à imagem de Ogum, teria sido esta escultura, a do quarto misterioso apontado pelo Jornal de Alagoas que pertencia a Euclides Malta, encomendada por Tia Marcelina a um artista local? Seria esta peça alusiva ao governador, detentor do título de Papa do Xangô de Alagoas? Não há resposta concreta para a hipótese. Contudo, sem dúvida, há feição e traços muito humanos, aparentando uma tentativa fidedigna de representação no cabelo, olhos, nariz, boca e queixo. Lembremos que essa tentativa de reproduzir um quase retrato distancia-se do fazer africano, pois, mesmo que essa busca por representar uma figura humana fosse intrínseca ao trabalho dos entalhadores africanos, era inadmissível reproduzir a imagem real de um humano. O que vemos, nas esculturas africanas, por exemplo, é a representação e não a cópia, como confirma Willett (2017, p. 20): “[...] as esculturas africanas não são retratos de indivíduos, elas devem ser verossimilhantes.”

Voltando à análise da escultura de Ogum, percebemos o rosto inchado, que não se assemelha aos sulcos da escultura africana; as sobancelhas, cabelos e cavanhaque pintados grosseiramente são fortes indícios de que o fazer das esculturas usadas nos terreiros de Alagoas estava muito próximo da prática dos santeiros na produção dos ex-votos. Estes, também conhecidos como milagres, são importantes símbolos de gratidão ao santo que foi rogado pela graça concedida. Esculturas popularmente associadas ao catolicismo, mas não exclusivas deste, conforme atesta Araújo (1964, p. 28), ao referenciar o uso no candomblé em Piaçabuçu, interior alagoano:

[...] o ex-voto preventivo antecede ao que possa acontecer e no caso de doenças ele a evita: a oferta a Xapanã, o presente de flores, sabonetes, perfumes à Janaína, o deixar como “agrado” um naco de fumo na proa da canoa para o Negro d’água, as flagelações que os “penitentes” fazem para “alimentação das almas”, lanhando o dorso com a “disciplina”.

A Figura 8 mostra detalhes de traços humanizados nessas representações.

Figura 8 – Detalhe dos traços bastante humanizados



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Essa referência aos ex-votos já tinha sido apontada por Ramos (2010), num de seus artigos mais conhecido sobre arte africana, “Arte negra no Brasil”, no qual ele evidencia o trabalho de pesquisa desenvolvido por Luís Saia, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas no Nordeste do Brasil, liderada por Mário de Andrade, em 1938.

Se nossa intenção é encontrar a mão de um artista genuinamente brasileiro, nordestino, quiçá afro-alagoano, não podemos deixar de lado os ex-votos. Neles, certamente, encontram-se os vestígios das técnicas de manipulação da madeira, de modelagem e de pintura fortemente visíveis nas esculturas que integram a Coleção Perseverança. Analisar a plástica desses milagres, sob a perspectiva de feitura e simbologia, aproxima-nos, ainda mais, do africano, do seu descendente e do contexto em que estavam inseridos. Essas “esculturas de milagres”, conforme Ramos (2010, p. 258):

[...] refletem uma inegável influência afro-negra, revelável em muitos exemplos, como o corte africano de certos rostos prognatas; o nariz-eixo dominando o conjunto da cabeça; a simplificação “cubista” dos símbolos a representar; o olho em baixo-relevo, que caracteriza as esculturas africanas [...] a fixação ideográfica dos detalhes, ou abstração simbólica, a pintura das peças esculpidas.

As Figuras 9a e 9b apresentam croqui e cabeça de ex-voto coletados em 1938 por Luís Saia (1944).

Figura 9a – Croqui de ex-voto



Fonte: Saia, 1944, p.10

Figura 9b – Cabeça de ex-voto



Fonte: Saia, 1944, p.10.

Luiz Saia (1944), ao analisar os ex-votos colhidos em sua viagem, constatou não haver dúvida de que a produção desses milagres, viva no Nordeste brasileiro, é totalmente de origem afro-negra. Seja no entalhe, na pintura e nos nomes dos santos atribuídos, a presença da feitura do negro estará lá. Ele afirma:

Embora esteja o milagre, do ponto de vista cultural, inserido na tradição católica, de modo nenhum se poderá classificá-lo como caso de arte religiosa e muito menos católica [...] trata de uma escultura mágica pelo funcionamento, autenticamente mestiço, como fenômeno de arte e de tradição técnica afro-negra pela origem (Saia, 1944, p. 19).

Os milagres carregam os nomes dos santos católicos, são revestidos de elementos cristãos, mas, na feitura e no sentido, carregam a essência do artista afro-brasileiro, do Nordeste, detentor da forma e da talha que lhe é peculiar. Cotejam as representações do corpo humano, a obediência às leis de interpretação plástica e as linhas que aproximam este entalhador da feitura africana. Preocupado em evidenciar tais particularidades, Saia (1944, p. 18) constrói o seguinte esquema para sua análise:

1) Corte africano. É uma solução plástica corrente na escultura afro-negra e facilmente identificável em grande número de cabeças estudadas; 2) Nariz – eixo. Este tipo de composição que comprida o nariz e lhe dá função de predominante-diretor do conjunto; 3) Cubismo. Ainda que seja um pouco arbitrário falar hoje em cubismo quando se faz referência à arte primitiva, uma vez que esta nunca se propôs o problema cubista como ponto de partida, a expressão servirá, contudo para designar, à falta de outra, um tipo de composição muito corrente entre os afro-negros, em que os problemas plásticos são solucionados de modo a conseguir-se uma simplificação purista dos símbolos a representar. Aquilo que entre os modernos foi uma pesquisa, entre os primitivos, particularmente na escultura afro-negra, deve ser visto apenas como consequência do processo de criação artística; 4) Olho em baixo-relevo. Este detalhe técnico, corrente na escultura afro-negra, é comum na dos milagres; 5) Fixação ideográfica de detalhes. É comum nas esculturas de milagres se encontrar certos detalhes anatômicos, tais como olho, orelhas, sobancelhas, marcas indicativas, apenas anotadas ideograficamente. Esta maneira de fixar detalhes é corrente entre os primitivos, inclusive entre os afro-negros. O seu comparecimento nas peças nordestinas não vem comprovar que não se deve filiar estas à escultura católica, mas também que o mestiço desta região ainda carrega nos seus costumes uma participação muito sensível das culturas primitivas; 6) Pintura [...] funciona de maneira ideográfica,

serve para representar uma noção necessária e comparece plasticamente não como cópia da natureza, mas como representação esquemática da noção que se deve fixar.

Na perspectiva apontada, a leitura de Saia (1944) nos explica quão próximos estão os ex-votos das esculturas dos terreiros. A similaridade é tamanha a ponto de olharmos para as esculturas e identificarmos que o artista estava intuído não somente na confecção de um fetiche, mas de sincretismo que o permitia dialogar com outras situações, dentre elas, imprimir, na feitura dos orixás, a referência dos santos católicos, permitindo, assim, um traço e modelagem nordestinos, centrados no improviso do corte, na pintura e com acentuadas características humanas.

A peça que apresentamos a seguir (Figura 10) carrega as características afro-negras apontadas por Saia (1944). Trata-se da representação de Xangô, que porta na cabeça um machado duplo e no pescoço um colar nas cores vermelho e branco. Atentemo-nos à pintura da cabeça, agora em cor vermelha, com pontos em branco; como também o contorno preto que evidencia a profundidade dos olhos de vidro. Novamente, há o desenho do cavanhaque, que surge como uma marca do artista com referência à reprodução realista. A boca não aparenta ter sido modelada, mas produzida através de um rasgo, delimitando, aparentemente, os lábios finos.

Figura 10 – Xangô. Madeira e tecido de algodão. 38 cm x 8 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

A roupa que veste a escultura é um paramento de missa, túnica na parte de baixo e uma capa ou colete por cima desta, ambas feitas em algodão vermelho e costuradas com linha branca. Há apliques de búzios por toda a peça, três composições em forma de flores na parte da frente e aplicações individuais que pendem do contorno da roupa. Há um bordado de ramos, em linha dourada, que delinea toda a frente do colete.

O mais surpreendente da peça, descobrimos, quando levantamos a manga esquerda da túnica. Por baixo desta, em anexo à escultura, há um corpo de criança esculpido com as mesmas

características da figura maior; tendo um furo, no topo da cabeça, que deduzimos ter existido um oxê do mesmo modelo da figura principal. Lody (1985) afirma que a presença da criança deve-se ao sincretismo que a peça carrega, pois trata-se da imagem de Nossa Senhora carregando em seu colo o Menino Deus (Figura 11a). A túnica parece esconder algo que, aparentemente, prova o que já referenciamos ao longo desta narrativa, a maneira como os africanos tiveram que imprimir, em imagens católicas, deuses africanos e, assim, preservar seu credo num dualismo que, além de ter se estabelecido no contato com outras culturas, tornou-se uma “[...] exigência do pensamento místico, uma lei geral da estrutura sagrada” (Bastide, 2011, p. 103).

Despida a escultura, encontramos agora um corpo todo pintado em vermelho com os mesmos pontos brancos da cabeça. Certamente, trata-se de uma escultura de encomenda representativa a um iaô, em iorubá *ìyàwò*, iniciado. O corpo pintado e a aparente cabeça raspada significam um ritual de iniciação, em que o adepto à religião entrega-se para o renascimento a partir do nascimento do orixá: “[...] não é um ato artístico ou estético, é uma obrigação sacramental [...]” (Kileuy; Oxaguiã, 2009, p. 117). A Figura 11b mostra uma foto de José Medeiros (1957) para a reportagem “As noivas dos deuses sanguinários”, relativa à iniciação de iaôs na Bahia.

Figura 11a – Escultura de Xangô despida



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 11b – Iniciação de iaôs na Bahia



Fonte: Medeiros, 1957, p. 20.

Segundo Kileuy e Oxaguiã (2009), a palavra iorubá iaô (*ìyàwò*) é ambivalente, independe de sexo. Ela pode ser traduzida com *ìyà*, mãe; *awó*, segredo – a “mãe do segredo”; ou ainda *ìyàwóòrìsà* – “a mãe do segredo do orixá”. Recebe ainda o nome de *omo òrìsà*, “filho de orixá”, ou de *elegún*, aquele que recebeu o sagrado privilégio de “ser montado” (*gún*) por uma divindade.

Essa ambiguidade referenciada à iaô, que lhe dá a possibilidade de ser mãe, permite-nos corroborar as informações sinalizadas por Lody (1985) e Andrade (2015). O primeiro autor

afirma que, por ser um oxê antropomórfico de Xangô e, por projeção, da família mítica deste orixá, a escultura também poderá ser referente a Oxum Ekum, uma das esposas de Xangô. O segundo autor, a partir do apontamento de Lody, complementa que a imagem é referente a Nossa Senhora dos Prazeres, que leva o Menino Jesus no braço, “[...] mais provável, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ou Nossa Senhora da Conceição, que é a representação que possui maior afinidade com Oxum” (Andrade, 2015, p. 173). Esses autores, mesmo não referenciando com certa profundidade teórica a aproximação, certamente relacionaram a escultura a Oxum pela presença do que consideram ser uma meia-lua, um dos símbolos daquele orixá, esculpida sob um escudo nas costas.

A terceira e última escultura, que o *Jornal de Alagoas* refere como um dos protetores de Malta, é Xangô Nilê, um orixá que, segundo o texto do dia 4 de fevereiro de 1912, é “aleijado e com filho ao braço”. Trata-se de uma escultura na qual foi mantida a cor natural da própria madeira. O artista atentou-se para o acabamento envernizado e o uso de tinta deu-se somente nos cabelos e no contorno dos olhos.

Observar que a proporção utilizada no entalhamento foge dos padrões das esculturas anteriores. Talvez o artista quisesse se aproximar mais das formas africanas primitivas, nas quais a cabeça e, em alguns casos, o tronco são maiores do que as pernas e os braços. Assim esculpida, numa forma quadrada, a cabeça é composta por sobrancelhas e olhos pintados. Estes recebem em volta tinta preta, o que os diferem das esculturas analisadas anteriormente. Observar que a boca, lábios finos, segue a mesma linha do risco irregular (Figura 12).

Figura 12 – Xangô Nilê. Madeira, 41x13 cm



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

O braço direito, como evidenciou o periódico em 1912, apresenta um defeito proposital em sua forma. Trata-se de um membro mais curto, diferentemente do outro que segura o Menino Jesus. No busto, parte superior esquerda, há um volume, decerto um caroço ou inchaço. Essa

analogia permite acrescentar à nossa análise que esta escultura, pela forma e pela estética, está diretamente conectada com a produção dos ex-votos que, como mencionado, eram encomendados e ofertados aos santos como forma de agradecimento pela cura de alguma doença. Neste caso, a escultura retoma, aqui incluímos as palavras de Lody (1985, p. 10),

[...] uma leitura sobre a produção de esculturas em madeira de africanos no Brasil que, entre outras opções de explicar seus conhecimentos de artesãos, encontram na forma colonizada e submissa de fazer santos e ex-votos para o consumo das igrejas, um caminho de produção e, ao mesmo tempo, de resistência [...]

A Figura 13a traz detalhe do Menino Jesus tendo um prego na cabeça, uma característica dos ex-votos. A Figura 13b exibe cabeça de ex-voto recolhida por Luiz Saia em 1938. No colo da Figura 13a, há uma pequena escultura do Menino Jesus, que se agarra ao braço irregular da escultura maior. Os traços e a pintura são os mesmos da figura principal, cabelo, sobrancelhas e olhos demarcados. No topo da cabeça, um pequeno ferro, alusivo a um prego, talvez indicando a presença de outro elemento. Observar que esse ferro é similar ao da cabeça de ex-voto coletada por Saia (1944). A similaridade não está somente nesse detalhe, mas no entalhe do nariz, das orelhas rentes à cabeça e do pescoço grosso e alongado; também na cisão da boca, na pintura do cabelo, sobrancelhas e olhos.

Figura 13a – Detalhe do Menino Jesus



Fonte: acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figura 13b – Cabeça de ex-voto



Fonte: Saia, 1944, p. 48.

Se observarmos o conjunto da escultura e interpretarmos que ela configura-se também como referência a um ex-voto, principalmente pela boca incisada e sobrancelhas unidas, é possível afirmar que se trata da representação de Santo Antônio, venerado na igreja católica. Primeiro, pela forma da roupa, uma bata única, arrematada pela cintura com acabamento que se mistura com a imagem do filho que segura no braço, e o cabelo pintado, marcando o contorno da cabeça, características específicas daquele santo.

Assim, a nomenclatura Nilê, do Xangô Nilê, estaria associada ao orixá Ogum, sincretizado também como Santo Antônio em algumas cidades do Nordeste do Brasil. Ogum Onirê, Ogum Irê, por corruptela Nilê, é referenciado na África, especificamente na Nigéria,

como um temível guerreiro que se apossou da cidade de Irê, recebendo, assim, o título de rei de Irê (Verger, 2018). Santo Antônio estaria conectado com o perfil de Ogum, por ter sido um soldado português. A escultura da *Coleção Perseverança* é mais um exemplo da dualidade dos orixás.

Acrescemos a esta observação as imagens de Santo Antônio, produzidas em nó de pinho (segmento resinoso dos galhos da araucária) por escravos, em São Paulo, na primeira metade do século XIX, especificamente em 1847. Em forma, essas esculturas muito se aproximam da representação de Xangô Nilê. Foram entalhadas nas fazendas de café e devidamente analisadas por Lemos e Silva (2008, p. 115), que afirmam: “O culto ao Santo Antônio se propagou entre os escravos do Vale do Paraíba, propiciando a feitura de suas pequenas imagens.”

A análise dos autores citados abre um pressuposto na narrativa histórica da arte brasileira, especificamente a afro-brasileira. Desse pressuposto, esse autor contraria a afirmação de Cunha (1983), quando afirma ter existido um intervalo de 100 anos, de 1840 a 1940, na produção artística do negro. Lemos e Silva (2008) atestam que há um equívoco do estudioso, pois não aprofundou suas pesquisas sobre os negros em São Paulo. Nesta concepção, as análises sobre as esculturas de nó de pinho, desenvolvidas por Lemos e Silva (2008), permitiram-lhes identificar produção negra desde o século XVI, adentrando e intensificando-se no início do XIX.

De tal análise, inferimos que esta produção apontada por Lemos e Silva (2008) possui entalhe peculiar, que muito se assemelha, pela forma e função, ao acervo vastíssimo de ex-votos nordestinos e às esculturas de terreiros, esculpidas em madeira, encontrados em coleções.

Lemos e Silva (2008) ainda se referem à semelhança, em alguns pontos, da escultura de nó de pinho com as africanas, entre as quais algumas estatuetas lembram muito, na fisionomia, postura do corpo e desenho nos braços, as figuras *minkisi* da cultura Kongo, “[...] usados no baixo rio Zaire como fetiches para garantir a boa sorte, evitar a desventura, ou na mão de feiticeiros maus, levar o infortúnio para os outros” (Slenes apud Lemos; Silva, 2008, p. 115).

ÚLTIMOS RABISCOS PARA ESCREVER AS POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

Nesta visada, se essas esculturas carregam cores, formas aproximadas a figuras reais, simetria, nomes de santos católicos, paramentos e indumentárias para esconder a religiosidade tão presente nas imagens africanas, certamente esses são elementos substanciais para afirmarmos que as mãos que manipularam a madeira são de um africano e/ou afrodescendente, em terras alagoanas, conectado com a realidade local e preocupado em manter certo tradicionalismo da feitura, além de sua reprodução sincrética da África imortal, “[...]”

provando, numa reminiscência arcaica, a persistência do sentimento de sua origem” (Etzel apud Silva, 2006, p. 56).

Todos esses motivos visuais levam-nos a não só atestar uma produção local, como também a construção de uma assinatura e imaginária popular. Em outras esculturas, parte da coleção aqui estudada, são notáveis a similaridade no corte, no movimento do tecido das túnicas, especificamente na parte de baixo das saias, nos olhos vitrificados, nos braços articuláveis, no verniz e na utilização das cores. Esses aspectos evidenciam o quanto o catolicismo está presente no terreiro e, ainda, que o perfil do artista desse mesmo terreiro é o que produz altares para santos católicos.

É imprescindível afirmar que as esculturas, provavelmente, foram produzidas num mesmo ateliê, por uma linhagem construtiva entre santeiros e frequentadores de xangôs, conhecedores dos símbolos do candomblé e do catolicismo, de homens que conheciam o Pai Nosso e o som dos ilus. Essa miscelânea, a nosso ver elemento fundamental de uma sensibilidade artística, é intrínseca desde os primeiros registros dos negros em território nacional e fortemente conduzida pelo catolicismo, que culminou com o que conhecemos como Barroco, seja nas representações em pinturas, seja nas esculturas.

Para findarmos, é salutar a informação apresentada em *Pintores Negros dos Oitocentos* (Leite, 1988, p. 14), que evidencia esses traços que configuraram um estilo próprio e espécie de escola/ateliê, na qual, imbuídos do teor católico, competia ao africano e a seus descendentes, “[...] o papel importantíssimo na produção de objetos destinados ao culto das igrejas e dos terreiros ou à simples intimidade doméstica”. Nesta perspectiva, convém-nos pensar que há muito dos candomblés nas igrejas e destas nos candomblés. É só verificarmos os altares adornados de santos negros e pejis repletos de orixás referenciados aos santos católicos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inez Couto de. *Cultura Iorubá: costumes e tradições*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- ANDRADE Carlos Drummond de. A flor e a náusea. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13-14.
- ANDRADE, Fernando A. Gomes de. *Legba: a guerra contra o xangô em 1912*. Brasília: Senado Federal, 2015.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Ritos, sabenças, linguagem, artes e técnicas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964. (Coleção Folclore Nacional, v. 3).
- BASTIDE, Roger. Ensaio de uma estética afro-brasileira. In: BASTIDE, Roger. *Impressões do Brasil*. Organização e prefácio Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 93-121.
- BEZERRA, Edson. *Manifesto sururu: por uma antropofagia das coisas alagoanas*. Maceió: Viva, 2014.

BRUXARIA: Xangô em acção – a oligarchia e o ‘oghum’. O povo invade os covis – Documentos preciosos – um bode sacrificado – Exposição de ídolos e bugigangas. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 24, p. 1, 4 fev. 1912b.

BRUXARIA: uma sessão de feitiçaria – A música e cantigas dos filhos de santos – A camara dos mysterios – Xangô em confusão – Notas e informações. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 25, p. 2, 6 fev. 1912a.

BRUXARIA: Xangô em confusão – Mais notas e informações – Os mystérios da carne – “santos” de Santa Luzia do Norte. *Jornal de Alagoas*, Maceió, ano V, n. 27, p. 1, 8 fev. 1912c.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-Brasileira. In: ZANNINI, Walter. *História geral da arte*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. p. 973-1033.

DUARTE, Abelardo. *Folclore negro das Alagoas*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1974. (Catálogo).

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O candomblé bem explicado: nações bantu, iorubá e fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros dos oitocentos*. São Paulo. MWM Motores Diesel; Indústria Freios Knorr, 1988.

LE MOS, Carlos A. C.; SILVA, Vagner G. da. *A divina inspiração sagrada e religiosa: sincretismos*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

LODY, Raul. *Coleção Perseverança: um documento do Xangô alagoano*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas: Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

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

MEDEIROS, José. *Candomblé*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1957.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: o significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. p. 247-459.

SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Estilos de esculturas em peregrinação: marcas de um Brasil africano ou de uma África brasileira em objetos de coleção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 9-32, maio 2014.

SILVA, Dilma de Melo. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: CERQUEIRA, Carlos Alberto C.; SILVA, Vagner Gonçalves da (cur.). *A divina inspiração sagrada e religiosa: sincretismos*. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2008. p. 117-169. (Catálogo de Exposição).

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*. New York: Vintage Books, 2011.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, p. 37-48, jul./set. 1969.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres: estudo sobre arte genuína*. Rio de Janeiro: Vida Doméstica, 1967.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. Dacar: IFAN, 1957.

WALKER, Roslyn Adele. Anonymous has a name: Olowe of Ise. In: *ABIODUN*, Rowland; DREWAL, Henri; PEMBERTON II, John. *The Yoruba Artist: new theoretical perspectives on African arts*. London: Smithsonian Institution, 1994. p. 91-106.

WILLETT, Frank. *Arte Africana*. Tradução de Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.