

OS PRETOS VELHOS NA ARTE RITUALÍSTICA DE MESTRE NÊGO

Carolina Reichert do Nascimento¹

Resumo: Neste texto, apresento discussões em torno da arte afro-brasileira, com especial inclinação à arte ritualística oriunda de terreiro. Para isso, percorro de maneira breve, autores que se debruçam em discussões sobre a arte afro-brasileira direcionando estas passagens para pensar a posição dada à produção artística elaborada em terreiros e casas de santo. Após esse delineamento, exponho o percurso biográfico conciso feito por Mestre Nêgo, umbandista, zelador de santo, escultor baiano, negro, que dedicou sua vida à escultura sacra afro-brasileira elaborando, também, aparatos ritualísticos que vieram a promover e propagar representações dos pretos velhos como um dos temas em sua ampla obra escultórica.

Palavras-chave: Pretos velhos; Mestre Nêgo; arte ritual.

LOS NEGROS VIEJOS EN EL ARTE RITUALISTA DE MESTRE NÊGO

Resumen: Em este texto presento discusiones em torno al arte afrobrasileño con especial inclinación hacia el arte ritualista proveniente de los terreiros. Para ello, recorro brevemente autores que se centran en discusiones sobre el arte afrobrasileño, direcionando estos pasajes para pensar em el lugar dado a la producción artística elaborada em terreiros y casas de santos. Después de este esbozo, expongo el consiso recorrido biográfico por Mestre Nêgo, umbandista, santo cuidador, escultor baiano, negro, que dedico su vida a la escultura sacra afrobrasileña, creando también dispositivos rituales que vinieron a promover y propagar representaciones del Negros viejos como uno de los temas de su extensa obra escultórica.

Palabras clave: Negros viejos; Mestre Nêgo; Arte ritualista.

Considerações iniciais

¹ Bacharel, Mestra em Artes Visuais/UFMS e Doutora em Artes Visuais/UFBA. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais/PPGCHS, discutindo a ancestralidade cultural de Barreiras/BA por meio de recortes das fotografias de Napoleão Macêdo. Atualmente, é docente da área de Artes/UFOB e se debruça em temáticas ligadas à arte afro-indígena e à ancestralidade brasileira, bem como se interessa sobre as poéticas e as narrativas da rua e das encruzilhadas. Contato: reichertcarolina@gmail.com Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9073930557239181> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4522-3569>

A arte afro-brasileira tem assumido um papel importante diante da construção de novos debates no âmbito da arte brasileira. Por meio de um cenário fundado em práticas artísticas, a partir de produções de artistas negras e negros, a historiografia da arte se amplia a partir de conhecimentos calcados em outros saberes. Quase sempre as abordagens trazidas por esses artistas tocam situações inseridas em contextos religiosos ligados, muitas vezes, às ritualísticas de terreiro abrangendo, ainda, questões sincréticas com o catolicismo. Com isso, passam a compartilhar um ambiente sacro desconhecido para boa parte da população, muito embora a cultura afro atravesse questões culturais identitárias nacionais de maneira geral.

A partir disso, torna-se pertinente delinear desdobramentos possíveis para entender não apenas a arte afro-brasileira, como também os lugares de onde ela é proveniente. No sentido de propor esta compreensão, percebe-se que a ambientação das religiões de matriz afro em território nacional promoveu também uma regionalização dos cultos quando os mesmos passaram a agregar diversos elementos culturais dos lugares em que se constituíram. Com isso, torna-se muito mais pertinente analisar artistas e suas obras as quais estão inseridas nas relações com seus territórios e, do mesmo modo, estão permeadas pelos costumes e práticas afro religiosas. Por intermédio de olhares mais receptivos, se compreende as peculiaridades que as distinguem, já que não as banem do cenário religioso em que se pauta modos aculturados e sensíveis do fazer artístico.

Nesta abordagem, se destacam delineamentos sobre uma produção artística oriunda do chão do terreiro. As produções de artistas negros e negras passam a permear a elaboração de obras que se ambientam às demandas tanto dos rituais, quanto das entidades afro religiosas e que passam a desdobrar-se para além dos lugares de onde são constituídas quando atendem o público de outros terreiros ou, ainda, a aquisição de itens religiosos por colecionadores desses mesmos itens. Diante da circulação de uma produção artística consistente, ainda, encontra-se a figura do artista de terreiro que se transforma na pessoa responsável pelo adorno deste espaço ao ser designado pelo sagrado religioso ou se imbuí desta responsabilidade.

Em relação a essa personalidade bastante importante no espaço religioso, aqui, se inclina sobre as produções de Dilson Dias de Almeida. Comumente, conhecido como Mestre Nêgo, um homem preto, que dos 82 anos de vida, dedicou 65 ao culto de entidades como Caboclos, Zé Pilintras e Pretos velhos. Nesse contexto foi se estabeleceu a aproximação do escultor quando, recém-chegada no oeste baiano, fui convidada por um grupo de colegas para visitar a região boêmia da cidade de Barreiras (BA) localizada no Cais, do Centro Histórico. Perto dali, havia uma parada na Casa das Artes, espaço de um conhecido escultor da cidade que possuía seu atelier em uma casa com a fachada ocre e de portas azuis, local este que em tempos passados funcionava como uma casa de comércio. O ritual de chamamento por Mestre Nêgo se dava pelas batidas na porta e em voz alta se dizia “Mestre! Ô Mestre Nêgo!”. Mestre respondia lá de dentro: “Ooi”. Ao entramos na primeira sala do casarão, lá estavam expostas diversas imagens que formavam um mundo instituído pelas esculturas em madeira policromada. Logo, notei o motivo da parada ser tão importante. Depois desse dia, as visitas ao artista se tornaram bastante frequentes e, dessa aproximação, surgiram debates que tangiam a aproximação dele sobre os aspectos afro-brasileiros visualizados em um recorte de sua produção escultórica.

Tendo em vista essa vasta produção escultórica que, em alguns dos temas, deu vez à instrumentalização de seus rituais e dos seus cultos, no desenvolvimento deste texto se debruçará nos aparatos criados por Mestre Nêgo para os Pretos velhos com intenção de exibir a importância desta entidade espiritual cultuada pelo escultor em seu ambiente de terreiro onde este artista encontrou um ambiente propício para propagar sua fé em arte.

Breve contexto sobre os artistas afro-brasileiros ambientados em chão de terreiro

A partir do pensamento de pesquisadores do campo da arte, envolvidos no assunto e que promovem a compreensão sobre questões as quais contornam a cultura afro-brasileira, se teve acesso às contribuições imprescindíveis sobre a arte afro. Nessas proposições, se pode perceber a

partir das ideias de autores - como Jaime Sodré (2006), Roberto Conduru (2007; 2014) e Nelma Barbosa (2020) - um mapeamento em relação ao contexto de artistas negras e negros inseridos em diversas circunstâncias ao longo de uma história da arte brasileira. Diante disso, apontam-se proposições enquanto uma encruzilhada a qual, de acordo com Conduru (2014, p. 47), determina situações que estimulam raciocinar a partir das conjunções que delas se estabelecem. Em uma encruzilhada, os cruzos miram às várias direções e, cada uma delas, passa a promover “um campo aberto a múltiplos atravessamentos” onde inscrevem-se “diferentes elementos, sujeitos, pontos de vista e modos de pensar” (*Ibidem*). Ainda, nesse viés, encontram-se dispostas outras estruturas teóricas bem como diversos momentos que instauram a aproximação entre objetos, pensamentos, espaços de arte e questões culturais que examinam outras proposições no âmbito da história da arte (*Ibidem*, p. 48).

Ao alinhar-se às indagações referentes a uma historiografia da arte, não se pode deixar de lado as circunstâncias em que, em princípio, se inseriu a arte afro. Com os períodos de imposição e de padronização da arte trazida pela arte acadêmica no contexto da Missão Artística Francesa, bem como na institucionalização do ensino de arte no país, a arte advinda de artistas negros conseguiu aglutinar-se, apenas, em ambientes como nos espaços dos terreiros, de acordo com Nelma Barbosa (2020, p. 32). Com o passar dos anos, segundo a autora, no início do século XX, algumas modificações foram percebidas pelos artistas negros, entretanto, sua inclusão no meio artístico se deu por meio da condição de produtores de uma arte primitiva, *naïf* ou popular. Mesmo inseridos nessas nomenclaturas, aos poucos, este artista passava a trilhar um caminho importante, juntamente, ao processo que escrevia uma arte brasileira, mas que não deixava de o posicionar às margens dos contextos artísticos que se delineavam a partir do período.

Por consequência disso, em função do tangenciamento em que foi colocado este artista, o mesmo persistiu próximo ao seu espaço de fé, o terreiro. Apoiado na persistência em permanecer diante de um contexto da cultura afro em território nacional, o esforço pela inserção do artista negro nos circuitos artísticos, contudo, a arte elaborada no âmbito dos terreiros mantinha

sua frequência sem haver arrefecimento, pois a adoração aos deuses se mantinha pulsante nesse local. Ainda que as ritualísticas no âmbito do ambiente do terreiro permanecessem à frente do cenário de cerceamento das autoridades policiais, tendo em vista os relatos de recolhimento de aparatos ritualísticos (Sansi, 2013), as produções artísticas de instrumentos de uso em rituais e para os cultos permaneciam vívidos.

Desse modo, as trocas entre práticas e saberes ancestrais estavam condensadas num mesmo local. Em meio a isso, o artista negro encontrou circunstâncias adequadas e seguras, não apenas para recompor esteticamente seu espaço ritualístico, bem como dar andamento ao culto religioso de espiritualidade por meio de suas divindades. Portanto, nessas vozes confluíam os diversos conhecimentos carregados por ele e pela sua comunidade para onde puderam ter acolhimento, revivescência e fortalecimento da própria cultura ao “integrar os diversos e os diferentes num quadro familiar de convivência” (Munanga, 2020, p, 11).

Dessa maneira, o artista negro ao fixar-se diante de seu espaço ritualístico religioso instituiu-se em torno do que é sagrado a si perante a comunidade religiosa a qual pertencia. A partir disso, o estabelecimento de culto ao panteão, entre elas, às divindades e às entidades, se promoveu em torno da produção da imaginária e dos aparatos sacros que puderam ser criados e recriados como exemplares ritualísticos. Ademais, o “objeto sagrado enquanto expressão artística” assimila “um determinado “modelo” de plástica e santidade” (Sodré, 2006, p. 69) transformando-o em uma arte sacra. Assim, “a obra de arte sacra é (...) reveladora do ato de fé enquanto expressão estética de cada grupo social (...) construída mediante uma visão de mundo particular” (*Ibidem*, p. 70) e marcando uma figuração em sua especificidade a ser seguida enquanto tradição de um terreiro e/ou casa de santo.

Desta forma, a uma primeira visibilidade quando se adentra a um ambiente de terreiro o que está posto, muitas vezes, se prevalece nos altares pela imaginária religiosa. Segundo Jaime Sodré (*Ibidem*, p. 81), “as esculturas e os materiais são, em si mesmos, inertes, porém aptos a receber determinadas forças (...) por meio de rituais apropriados e fórmulas que as põe em ação, as orientam e as controlam.” Com isso, o artista negro tem seu

processo de criação direcionado às necessidades do sagrado religioso, pois sabe identificar e absorver elementos mágicos, símbolos, cores etc., organizando plasticamente esses itens os quais estão afinados com as regras da entidade, da divindade ou de uma orixalidade. Assim,

As esculturas obtêm o seu poder por força de determinados comportamentos ritualísticos realizados não só pelo executor, como, principalmente, pelo homem encarregado de sacralizá-las. Deste modo, as estatuetas passam, de obra de arte, à categoria de elemento condutor de forças mobilizadoras, tornando-as atuantes do ponto de vista religioso. (Sodré, 2006, p. 81)

De um modo geral, os adornamentos trazidos pelas mãos dos artistas negros, em especial, os de terreiro exploram simbologias específicas obtidas a partir das vivências dentro dos espaços do sagrado. Por vezes, nem tudo é revelado e o que não está às vistas para visitantes, guarda alguns mistérios que nem sempre são revelados até mesmo aos frequentadores mais assíduos desses locais. Não raras as vezes, a permissão de visitação em partes específicas dos terreiros é dada por aval do zelador de santo - já que muitos cômodos guardam esculturas, itens sagrados e, até mesmo, vestígios dos rituais realizados e que permanecem guarnecidos por um período de tempo.

É nessa circunstância que o artista de terreiro tem por intenção adornar não apenas o espaço do sagrado, como também promover as paramentas para os rituais. Com isso, a completude dos rituais está expressa na decoração dos festejos nos salões dos terreiros, quando há um misto entre a plasticidade de diversos elementos em virtude do que é ofertado em devoção à entidade ou à divindade. Portanto, a elaboração de um ambiente sacro que cultua uma energia sagrada estabelece uma ambientação rica em detalhes promovendo, assim, que o próprio local de culto já seja, em si, mais uma vez, a divindade expressa em detalhes distribuídos pelo ambiente.

Mestre Nêgo: breve percurso de um artista de terreiro

No período em que Dilson Dias de Almeida, mais conhecido pela alcunha de Mestre Nêgo, ocupou a Casa das Artes localizada no Centro

histórico da cidade de Barreiras (BA), se pode lançar luz a uma escultura sacra afro-brasileira oriunda dos sertões do cerrado baiano. Nascido e criado nas imediações do município de Senhor do Bonfim, no norte baiano, desde a juventude mantinha, com certa frequência, manifestações mediúnicas em sua vida, porém, dado a um ambiente familiar fundado em um forte catolicismo popular tangenciou a importância de sua espiritualidade em períodos de vida.

Ainda, desde muito cedo, Mestre Nêgo inclinou-se à escultura quando resolvia, em pequenos formatos, a construção de personagens em barro cru que compunham os presépios. Além disso, comumente, visitava missas com intuito de observar a imaginária sacra existente no interior da igreja da cidade de Senhor do Bonfim, de onde supria o olhar por formas escultóricas e que, diante da criatividade que desde sempre o acompanhou em suas vivências, soube articular e imbuir-se de uma personalidade calcada na agitação cultural, já que participou e promoveu manifestações da cultura popular ao dar andamento em ações tradicionais como reisado, escola de samba, quadrilha junina, bumba meu boi etc.

Ao migrar para o oeste baiano assumiu sua espiritualidade desdobrando-se em postos, como o de zelador e o de artista de terreiro. A partir disso, além de conduzir a Terreiro de Umbanda Casa Branca de Oxalá por um longo período de tempo em sua vida, elaborou uma sistematização de arte ritualística que caminhou, juntamente, à liderança deste terreiro (Figura 1).

Figura 1 - Mestre Nêgo, no início de sua vida espiritual, enquanto zelador do terreiro



Fonte: Acervo fotográfico Família Almeida. Autoria desconhecida

O culto religioso de Mestre Nêgo tem como base doutrinária entidades que se manifestam na umbanda. Com isso, seu culto está fundado em uma ancestralidade brasileira e que, nesses rituais, apresentam-se em terra por meio de falanges dos Caboclos, dos Pretos velhos, das Sereias, dos Marinheiros, dos Boiadeiros, entre outros. Além disso, ainda, sob influência do catolicismo trazido de berço e, também, por outra influência, a do candomblé, inseriu o culto aos orixás em seus ritos elaborando uma outra contribuição à ritualística da Casa Branca válida até os dias atuais. Vale constar que em meio a essas vertentes, pode-se encontrar vestígios claros também do catimbó, muito calcado no uso das plantas e da fumaça proveniente da queima de ervas sagradas e, de onde, Mestre Nêgo fabrica artesanalmente incensos utilizados para diversos fins.

Foi neste contexto que o artista passou a construir a imaginária sacra afro que, até os dias de hoje, fazem parte dos cultos afro-brasileiros da Casa Branca (Figura 2). O início da criação de imagens afro-brasileiras se deu pelo uso do gesso e, mais tarde, fez uso ostensivo da madeira de cedro e umburana, madeiras que existiam em abundância no extremo oeste baiano, de bioma do Cerrado. Com intuito de que fosse suprida as demandas por imagens sincretizadas para os cultos afro-brasileiros não apenas em seu terreiro, como

também nos terreiros e casas de santo nos arredores da cidade, Mestre Nêgo assumiu, de fato, a profissão de escultor e artista inserindo-se em uma dinâmica que o valorizou como artista de terreiro. Tendo em vista que por ser um zelador de santo era visto pela população como possuidor de mãos sagradas para lidar, de modo igualitário, tanto no de cuidar de filhos de santo, como no de dar formas sacras à madeira.

Figura 2 – Altar da Casa Branca, terreiro fundado por Mestre Nêgo



Fonte: Autoria própria, 2022

A arte ritualística de Mestre Nêgo e as entidades de Preto velho

A organização dos cultos os quais foram orientados por Mestre Nêgo possuem um delineamento propositivo oriundo do repertório vivencial do artista em meio a suas práticas ritualísticas de terreiro. Receber a divindades em terra, desde sempre, demandou do artista, uma ornamentação que aprecie a presença das entidades espirituais. Com isso, sua produção artística fundou-se em aparatos ritualísticos para ornamentação do cenário do salão do terreiro para as giras de umbanda. Dessa forma, todo um espaço cênico foi pensado e criado por Mestre Nêgo no sentido da completude da presença do contexto sagrado trazido pelas entidades espirituais que o artista passou a cultivar ao longo da sua trajetória conduzindo a Casa Branca de Oxalá.

Sobre os Pretos velhos, a literatura acadêmica debruçou-se pouco sobre os aspectos dessas entidades. Quase sempre é inevitável, apegar-se às questões que se referem ao contexto histórico da escravidão como princípio que trace um debate, tendo em vista que a vinda dos negros escravos ao Brasil influenciou o nascimento de uma outra cultura a partir da fusão dos seus conhecimentos com a dos indígenas que aqui habitavam antes da chegada dos negros. Mesmo assim, Concone (2011) tenta explicar que, mesmo que eles se apresentem com o arquétipo de idoso, nem todas as entidades de Pretos velhos foram escravizadas e negras, quando das circunstâncias em que estiveram encarnados.

Por vezes, nas giras as conversas entre as entidades e os consulentes são sussurros que dominam, de modo geral, o salão do terreiro. Desse modo, as cerimônias marcadas ao encontro com os Pretos velhos são entendidas como momentos em que se tem o afago de um avô ou uma avó, alguém imbuído de vivências e que já passou pelas experiências terrenas compreendendo os anseios e as demandas da vida de quem está diante dela. Ainda que a entidade seja, de certo modo, severa no aprofundamento do uso de palavras que tocam sem magoar, elas tornam-se necessárias para os ouvidos daqueles que as desejam ouvir. Com isso, estar em frente de uma Preta velha ou de um Preto velho é sabido que, antes de tudo, o momento de escuta é indispensável, pois Preto velho carrega uma ampla sabedoria da vida humana que teve e espiritual.

De todo modo, no âmbito de um terreiro os Pretos velhos surgem como a personificação de um ancião. São compreendidos como entidades espirituais de pessoas que podem ter sido, ou não, escravizadas, como já dito, e “são usualmente associados a valores como a paciência, a humildade e a sabedoria” (Lima Rezende, 2017, p. 177). No trabalho conjunto com o médium, geralmente, eles manifestam-se com postura arqueada, cabeça baixa e fala vagarosa figurando, nessa imagem, a passagem do tempo sobreposta ao corpo físico do médium. De qualquer modo, em giras de Preto velho a expectativa em torno da chegada dessas entidades, transforma a ambiência do terreiro que se põe preparado para receber a ancialidade carregada nos discursos que deles advém.

Ainda, diante da elaboração de elementos ritualísticos estão instrumentos de uso bastante próprios dos Pretos velhos. Em muitas vezes, fazem uso de diversos aparatos em uma gama de elementos que os caracterizam, entre eles, plantas, velas, fumo misturado a ervas ou a especiarias, tintura de alfazema, terços, recipiente para bebida feita da casca do coco seco etc. Nessas circunstâncias que Mestre Nêgo empreendeu-se a elaborar um cenário de aparatos ritualísticos para estas entidades. Desde a imaginária sacra representativa dos Pretos velhos até bancos em madeira, cachimbos, cajados, foram confeccionados em acordo com as percepções do escultor e as orientações transmitidas por eles. Assim, a busca ou confecção desses itens devem ser seguidas à risca já que a magia posta, enquanto criação, amplia o momento litúrgico e reverbera o caráter mágico no uso do objeto.

Ao elaborar os cajados, o escultor trouxe à madeira as características comumente, conhecidas do Pretos velhos. Esses cajados, usados como bengalas, são utilizados por estas entidades como instrumento magístico ou, quando oportuno, torna-se um apoio ao vagaroso caminhar. Por meio da utilização de cabos de vassoura, um elemento alternativo agregado à elaboração das bengalas e que simulam os extensos galhos de madeira, Mestre Nêgo colocou em uma das extremidades cabeças representativas de Preto velho e, em algumas delas, incluiu o turbante branco ao redor da cabeça, símbolo forte e marcante, utilizado por Pai José das Almas e, mais tarde, Pai Jacó e que, ao que tudo indica, fazendo menção as suas entidades de trabalho e que o acompanharam em seu caminho espiritual (Figura 3). Vale exibir aqui, que as feições explicitadas por Mestre Nêgo nesses cajados, muito provavelmente, fazem referência às expressões faciais dos médiuns quando do momento de trabalho conjunto com os Pretos velhos, uma observação precisa, ao longo de décadas junto ao terreiro.

Figura 3 – Cajados de Preto velho, todos com a cabeça coberta fazendo menção ao hábito de Pai Jacó. Acervo do artista



Fonte: Autoria própria, 2019

O artista também elaborou pilões temáticos quando válidos como suporte à replicação da imagem dos Pretos velhos que ao tempo de demonstrarem feições pacíficas apresentam, também, olhar firme. Como exemplificação, o pilão e a mão do pilão que são instrumentos imprescindíveis a determinadas ritualísticas, também no ambiente da cozinha, são elaborados em madeira e quando “entalhado, lixado, envernizado, pintado e recebendo diferentes aplicações” (Lody, 2006, p. 112) passa a carregar uma configuração característica sobre o artista que o elaborou. Os pilões até transformarem-se nos elementos centrais e visíveis na Figura 4, passaram por um processo moroso de elaboração, pois são confeccionados em troncos de coqueiro, um tronco fibroso e bastante resistente. Quando o interior do tronco passou pelo processo de início de entalhe para que possa atingir a cavidade adequada, Mestre Nêgo empregou diversos litros de água permanecendo à luz do sol para que os raios aqueçam este tronco e contribua para a absorção de água pela fibra da madeira, facilitando o desbaste do interior. Como incremento ao pilão, está a chamada mão do pilão que serve para realizar a moagem manual de grãos, de chás, de incensos e dos pós mágicos. Esta mão, pode ser usada separadamente ao pilão, sendo utilizada como instrumento que empreende força e atrito ao triturar o que se deseja dentro da cavidade do pilão. Este item também mereceu adorno por parte de Mestre Nêgo, sempre

empregando cores e formatos nas extremidades que facilitam o trabalho de macerar elementos naturais que constituirão receitas para uso sagrado.

Figura 4 - Pilões com rostos de Pretos velhos, Casa das Artes Mestre Nêgo



Fonte: Rafael Sancho Carvalho da Silva, 2017

Nas imaginárias dos Pretos velhos se preservaram um semblante sereno quando, em tempo, também foi representando uma “visão particular do mundo” (Sodré, 2006, p. 70). Dessa maneira, normalmente, elas apresentaram relatos formalizados em obra quando vieram a manifestar “sua tradição e sua atuação enquanto artista plástico” (*Ibidem*, p. 135). Em boa parte delas, Mestre Nêgo as construiu como busto que, em vezes, estabeleceu muito mais ênfase ao trabalho escultórico para que a imagem portasse características físicas negras. Isso ocorre quando se provoca a conceder um volume visual em certas imagens, como o que ocorre ao tratar do volume do cabelo, ao trabalhar como sobreposição de cores aproveitando-se do entalhe, de acordo com o que ocorre em uma das imagens de Preta velha apresentadas a seguir (Figura 5). Ainda, assim, em algumas delas foi notada a falta de uso da cor em detrimento de uma ornamentação, como é o caso de outra imagem de Preta velha criada pelo escultor. Nela, o escultor parece ter preferido inserir uma coroa de madeira para complementar sua ornamentação o que, de fato, parece ter sido satisfatório quando da utilização da raiz de madeira recolhida das andanças pelas matas nos arredores de Barreiras (BA) e que realça um caractere de transcendência à percepção integral na imagem (Figura 6).

Figuras 5 e 6 - Pretas velhas, a primeira, adornada com miçangas traz traços bastante marcantes, a segunda, adornada com raiz de árvore representando coroa



Fonte: Autoria própria, 2019

Além disso, foi frequente notar que aos arquétipos dos Pretos Velhos incluíram-se outros adornamentos, como os cachimbos, que nas suas ritualísticas em função da queima do fumo que, quase sempre preparado com base na soma de ervas, são de uso imprescindível para eles como função de defumação do local de trabalho e dos consulentes (Figura 7 e 8).

Figuras 7 e 8 – Respectivamente, escultura de Preta velha portando cachimbo e busto de Preto velho, em madeira de cedro



Fonte: Autoria própria, 2016

Ao fim, algo que pulsa interessante das obras de Mestre Nêgo que se relacionam com os Pretos velhos está que, seus aparatos cerimoniais determinam a presença frequente das entidades no cotidiano do terreiro. O que permanece disso, está, ainda, o anseio que o artista tem em perpetuar as características dessas mesmas entidades desdobrando o tema em outros tantos instrumentos ritualísticos no sentido de presentificar não apenas a figura de um Preto velho, bem como exibir a importância em cultuar esta entidade, dada a sua maturidade e a sua paciência diante das demandas de quem busca seu auxílio. Com isso, foram várias as criações escultóricas em torno da figuração das Pretas e pretos velhos no sentido de tentar instituir a presença dessa entidade em meio às vivências. Isso pode ser notado quando visualizada a segunda sala da Casa das Artes onde Mestre Nêgo tratava de organizar sua produção escultórica diante de uma expografia pertinente a ele (Figura 8). Assim, as esculturas dos Pretos velhos adquiram um diálogo em torno de outras temáticas como a dos Caboclos e dos Zés Pilintras.

Figura 9 – Sala na Casa das Artes, s.d.



Fonte: Autoria própria

Com o passar dos anos, Mestre Nêgo passou a localizar-se no bairro Vila Amorim onde firmou residência há muitos anos. Lá em um espaço menor continuou a esculpir suas esculturas, mas em menor número. De qualquer

modo, Mestre Nêgo ainda é um artista referencial no Oeste baiano já que tanto aproxima-se de temáticas ligadas ao território do cerrado baiano e, muito mais, expondo ao mundo sua imaginária sacra afro-brasileira que resiste em existir diante de um lugar em que também pulsa o contexto do agronegócio e que tenta sobrepor sua cultura do capital acima da cultura local e regional.

Considerações Finais

Enquanto fechamento breve de um pensamento exposto neste texto, se parte a pensar que um discurso que venha a instituir e propagar a arte afro-brasileira passa a robustecer a arte brasileira com outros modos de perceber a arte em território nacional. Ao centrarmos os olhares para o que é produzido no âmbito da arte afro em nosso país, promovemos discursos que ao mesmo tempo questionam questões bastante pertinentes para alavancar e abrir outros locais para o conhecimento de artistas potentes e que permanecem, ainda, invisibilizados.

A partir de novas e outras aberturas, tão necessárias, se percebem novas visões de mundo. Quando o artista de terreiro nos possibilita aproximarmos dos realces de formas, da combinação de cores, ler os movimentos colocados pelo formão na madeira e compreender a sensibilidade expressa em texturas tão sensíveis e criadas em meio a fé, isso tudo, toca um sagrado afro religioso que faz com que também nos comuniquemos com nossa ancestralidade brasileira, por intermédio das vias de acesso estipuladas pelas mãos de um artista de terreiro.

À medida que Mestre Nêgo elabora suas produções artísticas também ativa um mundo fundado em tradição e magia. Em seu corpo escultórico, anteriormente, exposta e em parte, bastante reduzida, estão figuradas representações de utensílios que se somam a propagar não apenas a fé posta a entidades espirituais dos Pretos velhos, como também à propagação da imagem dessas entidades que demonstra um empenho como ação sacrificial no sentido de estipular importância à dimensão dos auxílios recebidos por estas entidades. Portanto, a atenção ao tratamento estético e simbólico das

imagens, esboçam a real importância dos Pretos velhos na vida de Mestre Nêgo.

REFERÊNCIAS

AVOLESE, Claudia Mattos; DALCANALE, Patrícia. **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020.

BARBOSA, Nelma. **Arte Afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

CONCONE, M. H. V. B. A noção de Cultura. **Revista Kairós-Gerontologia**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 51–66, 2011. DOI: 10.23925/2176-901X.2011v14i3p51-66. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/10098>. Acesso em: 10 dez. 2024.

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

CONDURU, Roberto. Encruzilhadas - afro-brasilidade, história da arte, mundialização. In: **Conexões: ensaios em história da arte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da circularidade: ensinagens de terreiro**. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

FERREIRA, Tássio. **As religiões de matriz africana e intolerância religiosa**. Crítica e sociedade, Uberlândia, Nov. 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/criticasociedade/article/view/57901>. Acesso: mar de 2024.

DUPRET, Leila (Org.). **Transdisciplinaridade e afrobrasilidades**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.

LIMA REZENDE, Lívia. Pretos-velhos: o sagrado e o mágico na encruzilhada das religiões. **Faces de Clio**, v. 3, n. 6, p. 174–197, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/26681>. Acesso em: 18 março 2024.

LODY, Raul. **Dicionário da arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed., 2. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANSI, Roger. A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Pinheiro Nina; GUIMARÃES, Roberta Sampaio (Orgs.). **A alma das coisas**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

SODRÉ, Jaime. **A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi**. Salvador: EDUFBA, 2006.

Recebido em: 08/06/2024

Aceito em: 21/11/2024