

# Os signos simbólicos- mágicos de Rubem Valentim: Sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá

Los signos simbólico-mágicos de Rubem  
Valentim: su presencia y significación  
en la tradición Nagó y Encantaria de  
Ilé Asè Aféfé T'Oyá

**Leticia Paz<sup>1</sup>**

**Marinilse Netto<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes em Artes Visuais pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3715159652767666> ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2855-9944> E-mail: [leticiapaz@unochapeco.edu.br](mailto:leticiapaz@unochapeco.edu.br)

<sup>2</sup> Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2580927615745667>. ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5046-241X>. E-mail: [marinilse@unochapeco.edu.br](mailto:marinilse@unochapeco.edu.br)

**Resumo**

Os emblemas e objetos de Rubem Valentim transitam entre a arte e a religião compondo um repertório simbólico-mágico em obras de estética geometrizadas que dialogam com a religiosidade afro-brasileira. Impregnado pelo sincretismo popular, o artista em seus deslocamentos compõe um acervo sígnico enraizado no primitivo prospectando temas que são debatidos na arte contemporânea. As experiências e os sentidos do candomblé são observados na ritualística Nagô e encantaria em entrevista realizada com o sacerdote do terreiro Ilê Asè Aféfé T'Oyá. Este estudo percorre as obras de Rubem Valentim estabelecendo relações com as práticas do terreiro e a literatura, apresentando a presença e o significado da tradição e da encantaria em um terreiro localizado na cidade de Chapecó, em Santa Catarina. Com características singulares, plenos de signos e significados os terreiros se constituem de espaços de preservação, ressignificação e resistência da cultura permitindo a sobrevivência étnica e a continuidade do universo mítico africano. Por sua força e energia transcendentais configuram-se como espaços de luta permanente contra o racismo, a discriminação e a intolerância. A arte no espaço do terreiro carrega identidades e conecta subjetividades.

**Palavras-chave**

ARTE AFRICANA; ENCANTARIA; NAGÔ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

**Abstract**

Rubem Valentim's emblems and objects move between art and religion, composing a symbolic-magical repertoire in geometric aesthetic works that dialogue with Afro-Brazilian religiosity. Impregnated by popular syncretism, the artist in his displacements composes a collection of symbols rooted in the primitive, prospecting themes that are debated in contemporary art. The experiences and meanings of candomblé are observed in the Nago ritualistics and encantaria (in English can be defined as supernatural entities, spirits) in an interview with the priest of the Ilê Asè Aféfé t'Oyá temple. This qualitative research goes through the works of Rubem Valentim establishing relationships with the practices of the temple and literature, presenting the existence and the meaning of tradition and encantaria in a temple located in the city of Chapecó, Santa Catarina. With unique characteristics, full of signs and meanings, the temples are spaces of preservation, re-signification, and resistance of culture, allowing ethnic survival and the continuity of the mythical African universe. Because of their transcendent force and energy, they are configured as spaces of permanent struggle against racism, discrimination, and intolerance. The art inside the temple's space carries identities and connects subjectivities.

**Keywords**

AFRICAN ART; ENCANTARIA; NAGÔ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

**Resumen**

Los emblemas y objetos de Rubem Valentim transitan entre el arte y la religión conformando un repertorio simbólico-mágico de obras de estética geométrica que dialogan con la religiosidad afro-brasileña. Impregnado por el sincretismo popular, el artista en sus desplazamientos compone una colección sígnica enraizada en lo primitivo prospectando temas que son debatidos en el arte contemporáneo. Las experiencias y los sentidos del candomblé son

observados en el ritual Nagó y encantaria [forma de manifestación espiritual y religiosa] en la entrevista realizada al sacerdote del terreiro [templo del Candomblé] Ilê Asè Aféfé t'Oyá. Este estudio recorre las obras de Rubem Valentim estableciendo relaciones con las prácticas del terreiro y la literatura, mostrando la presencia y el significado de la tradición y de la encantaria en un terreiro localizado en la ciudad de Chapecó, en Santa Catarina. Con características singulares, plenos de signos y significados los terreiros están constituidos por espacios de preservación, resignificación y resistencia de la cultura permitiendo la supervivencia étnica y la continuidad del universo mítico africano. Por su fuerza y energía trascendentes se configuran como espacios de lucha permanente contra el racismo, la discriminación y la intolerancia. El arte en el espacio del terreiro carga identidades y conecta subjetividades.

**Palabras clave**

ARTE AFRICANA; ENCANTARIA; NAGÓ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

**ISSN: 2447-1267**

## Introdução

O presente trabalho tem como tema os símbolos-mágicos<sup>1</sup> de Rubem Valentim em suas relações com a simbologia afro-religiosa e a ritualística nagô e encantaria do terreiro Ilê Asè Aféfé T'Oyá, localizado na cidade de Chapecó, em Santa Catarina. No que tange ao seu percurso metodológico, apresenta uma triangulação de dados composto por estudos sobre os sentidos das religiões afro-brasileiras, com foco nos candomblés; vida e obra de Rubem Valentim em suas relações com a africanidade e entrevista com o babalorixá Dyonathan de Moraes.

A partir das décadas finais do século XIX há um importante e expressivo acervo de estudos sobre a cultura brasileira, a exemplo, Fernando de Azevedo (1894-1974), Gilberto Freyre (1900-1987), Sergio Buarque de Holanda (1902- 1982), Darcy Ribeiro (1922-1997), entre outros pensadores que investigam as raízes históricas da formação cultural do país. Uma vez presente no país, dentre tantas outras dificuldades vivenciadas, os povos negros criam meios para manter viva sua cultura, daí a importância dos terreiros como espaços de significação e de memória.

Ao longo de décadas de escravidão e também no período posterior, os terreiros de candomblé se configuram como espaços onde negros e negras são ressocializados, estabelecendo o elo com suas ancestralidades. Segundo Dias (2019, p. 40) antes do candomblé havia no Brasil "o chamado 'calundu colonial'" cuja origem se aproxima do termo 'quimbundo' ou 'quilundo', significando "práticas africanas ocorridas na região baiana, durante o séc. XVII até meados do séc. XVIII." Desde sua origem - do calundu ao candomblé - os termos expressam a "busca continuada africana por uma existência religiosa e social capaz de reconstituir, os moldes mínimos, a pátria abandonada." Ainda de acordo com o autor, houve um processo contínuo de significação do espaço, sobrepondo cultos domésticos e públicos. (p.41).

Rocha e Soares Filho (2020, p. 241) comentam: "(...). A religião com/dos Orixás, divindades da cultura lorubá ou Nagô, consolidou-se" no Brasil "entre os meados do século XIX e o início do século XX como expressão cultural de escravos, negros livres e seus descendentes quilombolas, em meio ao racismo estrutural." Ainda segundo os autores citados, "o termo 'terreiro' é identificado com o mesmo significado de 'templos afro-brasileiros', 'casas de candomblé', 'batuque', 'tendas ou centros de umbanda', entre outros." (p. 243).

A casa ou terreiro de candomblé associa aos preceitos de intervenção divina a atividades cotidianas, do mundo real reafirmando valores como lealdade, confiança e devoção entre os membros, "estruturando a família de santo, com suas normas e regras, além de cargos e posições definidos" afirma Evangelista (2015, p. 64). Há um forte sentido de afeto que envolve a casa e seus membros, cita Anjos (2008). Meslin (2014) atribui aos símbolos o papel de mediadores, pois, são múltiplos sentidos

---

1 Expressão cunhada por Giulio Carlo Argan em texto publicado originalmente em folder da exposição de Rubem Valentim na 1º Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, 1966.

transfigurados em uma materialidade, unindo a realidade ao mundo espiritual.

É no universo religioso afro-brasileiro que o artista Rubem Valentim encontra sentido no seu fazer artístico. Em seu 'Manifesto ainda que tardio' Valentim faz referência a sua poética artística como uma 'riscadura brasileira', traduzida por representações pictóricas como tributos à ancestralidade e as raízes profundas da cultura brasileira. Para Vieira (2019, p. 11), "(...). As percepções emanadas do trabalho de Valentim abrem portas para a entrada em um mundo imaterial e subjetivo, ao mesmo tempo em que realoca nosso pensamento no campo da arte contemporânea." Santos (2015, p. 06) menciona que o artista prima pela "técnica pesquisando efeitos cromáticos, composição geométrica articulando os elementos religiosos da cultura afro-brasileira em suas criações. O uso repetitivo desses elementos lembram totens e altares religiosos."

### **Rubem Valentim – um artista culto radicalmente feiticeiro**

O jornalista e poeta paulista Reynaldo Jardim referia-se ao artista Rubem Valentim como o "bruxo requintadamente sofisticado" ou "artista culto radicalmente feiticeiro", isto porque segundo Jardim, o artista construiu, ao longo de sua carreira, uma "síntese signográfica perfeita da cultura popular e das artes eruditas." Ainda de acordo com Reynaldo Jardim:

Enquanto os outros baianos ficavam folclorizando o folclore, Rubem Valentim era marginalizado como um artista desligado da realidade brasileira (...). Valentim não se contentava com a aparência superficial da paisagem urbana e mergulhava fundo na geometria, em busca de linguagem plástica gráfica universal que servisse de instrumento para a expressão mais real da cultura brasileira (...). (FONTELES, 2001, p. 62)

Vieira (2019) registra o percurso de vida e a trajetória artística de Rubem Valentim pontuando aspectos que mostram seu fazer revolucionário. Valentim, sem pudores ou indecisão, "instalou a imagética do candomblé nos meios eruditos." (FONTELES, 2001, p. 17). O baiano nascido na capital Salvador no ano de 1922 cresceu e foi educado dentro da igreja católica e cumpriu com os cerimoniais do batismo e crisma, contudo, foram nas casas de candomblés, apresentadas pelo seu pai, que o artista encontrou vazão para seu interesse e referências artísticas. Pedrosa e Oliva (2018, p. 143) citam que os terreiros o impressionavam profundamente gerando energia para a arte que desenvolvia. Em fase escolar, o artista frequentava a Escola de Belas Artes e "aceitava fazer pequenos trabalhos em troca de algum dinheiro para comprar materiais para pintura". (VIEIRA, 2019, p. 03)

A vontade de seguir a carreira artística, moldada pela busca pessoal, especialmente seu interesse pela estética da arte moderna foi mais forte do que a

formação universitária em odontologia, profissão que exerceu por apenas dois anos. Curioso e questionador, o jovem artista buscou no curso de jornalismo um meio para se aproximar de temas políticos, sociais e artísticos, "(...). Aí comecei a ter uma análise crítica do que se fazia no Brasil." (PEDROSA; OLIVA, 2018).

A respeito da arte modernista brasileira, segundo Silva (1983), um ponto marcante no reconhecimento da cultura e arte africana, além da influência europeia no pensamento brasileiro, foi a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Isso se deu porque, além de ter sido um movimento artístico e cultural, foi também, um movimento social. A partir daí, a cultura brasileira não deveria mais ser submissa aos preceitos europeus, deixando o artista cada vez mais livre para se expressar.

Foi quando assuntos afro-brasileiros começaram a ser discutidos, pelo menos timidamente, em fórum acadêmico. Foi a partir dos anos trinta que o intelectual brasileiro realmente começou a sentir e admitir abertamente o quanto a cultura nacional - a língua, literatura, artes e folclore - tinham herdado do negro africano e como essa herança fora mantida por seus descendentes. (SILVA, 1983, p. 175)

Cada vez mais envolvido com debates em espaços acadêmicos e com grupos de artistas, juristas e estudiosos na casa de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, núcleo de intelectuais de Salvador, Valentim encontra a energia necessária para dar vazão ao seu processo de pesquisa e criação.

(...) a partir de 1955, aparecem nas primeiras pinturas abstratas do artista os símbolos referentes às ferramentas de orixás como: os ferros de Ossaim com o pássaro em cima, os ferros de Ogum, o paxorô de Oxalá, o sol de Omolú e a meia lua de Iemanjá. (VIEIRA, 2019, p. 07).

A tendência à linguagem abstracionista de Valentim é alvo de críticas no ambiente artístico da capital baiana, já que havia, pelos artistas já conhecidos, uma clara preferência às representações figurativas, especialmente ligadas aos temas folclóricos. (VIEIRA, 2019, p. 06).

É essa associação entre a geometria e a religião de origem africana que o torna diferente de outros artistas geométricos brasileiros, se comparado ao Movimento Concretista dos anos 50. O Movimento Concretista baseava-se em jogos óticos com formas geométricas em movimento, enquanto Rubem Valentim preocupava-se com o misticismo dos símbolos. (SANTOS, 2015, p. 06)

Nos anos de 1957 o artista chega ao Rio de Janeiro com um processo criativo firmado em uma estrutura compositiva de elementos geométricos e construtivistas, vinculados aos símbolos sagrados do candomblé e nesta cidade adquire novas

influências em terreiros de umbanda. “O tridente símbolo relacionado aos ‘exus de rua’, diferente de Exu orixá, aparecem constantemente em suas composições deste período”, cita Vieira (2019, p. 09). Este foi um período produtivo, de participação em galerias, salões e bienais, de prêmios em exposições internacionais.

Apesar de não se considerar um integrante efetivo do movimento concretista, o artista enxergava a “geometria como um meio” e por isso usava do racionalismo característico do movimento. (FONTELES, 2018, p. 132). As formas dominam as obras e o artista, deixando evidente a grandeza do universo simbólico e também a sua forte identificação com a ancestralidade africana, que se manifesta não só de forma estética, mas também mágica diz Gullar (2012).

Foi em Londres, especificamente no British Museum que Rubem Valentim teve o encontro com a arte africana em objetos nativos, os quais o estimularam para novas produções artísticas a partir de seu percurso poético. “Emblemas, brasões, broquéis, escudos, bandeiras, estandartes, marcos, alfanjes, cajados relativo à cultura dos povos Yorubás tomaram suas telas” registra Vieira (2019, p. 11).

Em seu retorno, em 1966, o artista se estabeleceu na capital brasileira onde foi professor de pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Neste período, influenciado pelos ideais de democracia e da arte, e pela estética arquitetônica modernista, ideais vigentes e com forte expressão naquele momento da história brasileira, incursiona pela linguagem tridimensional em obras intituladas de emblemas-relevo.

Os anos de 1980 até a sua morte em 1991 foram vividos em São Paulo onde o artista buscou novas inspirações e referências explorando a técnica da serigrafia em temas africanos e indígenas. Santos (2015, p. 07) salienta que a linguagem visual da obra de Valentim, que sintetiza os símbolos e representações de “ferramentas e aparatos dos orixás (divindades africanas) cultuados nas religiões afro-brasileiras” contribui para a “contemporaneidade nas Artes do Brasil, criando um encontro estético da África com o Brasil, mostrando uma cultura mista e religiosa.”

As formas e cores nas obras do artista são elementos que provocam uma identificação popular, contudo, há em seu trabalho um caráter híbrido, pois, para o artista, seria preciso elaborar uma linguagem universal e contemporânea que pudesse dialogar com as produções internacionais, mas sem priorizá-las, para que não se perdessem os elementos culturais puramente brasileiros.

## **A tradição Nagô e a Encantaria do Ilé Asè Aféfé T’oyá**

A entrevista com o Babalorixá Dyonathan de Moraes, sacerdote da casa de nagô e encantaria Ilé Asè Aféfé T’Oyá foi realizada no dia 04 de julho de 2020. A aproximação teve como objetivos conhecer a casa e o trabalho desenvolvido pelo sacerdote, ao mesmo tempo investigar os símbolos utilizados em seu contexto religioso, reconhecendo-os nas obras de Rubem Valentim.

Dyonathan de Moraes é um jovem sacerdote de 38 anos. Natural de Santo Ângelo, município de Rio Grande do Sul, reside em Chapecó desde os seis anos de idade. Tem sua origem em uma família denominada por ele como 'conflitante', foi criado somente pela mãe e sendo o filho mais velho de três irmãos, recebeu um tratamento mais rígido. Dyonathan é graduado em artes visuais, pós-graduado em contação de histórias e atua como professor do ensino básico em escolas da rede municipal de Chapecó. É artista visual e, atualmente, está se graduando em música.

O Ilé Asè Aféfé T'Oyá está localizado no bairro Santo Antônio, no município de Chapecó, estado de Santa Catarina, segundo o sacerdote o terreiro nasceu de um plano 'arquitetado pelo sagrado'. Antes, porém, de relatar como a casa foi erguida, Dyonathan diz que desde pequeno tinha visões e pressentimentos. Já adulto percebeu como, ainda muito pequeno, sua mediunidade já era a florada.

"Eu sabia que eu tinha uma tia que cultuava a Umbanda e Nação, e que a minha mãe foi convidada para fazer parte e fugiu da casa da minha tia e conheceu meu pai, então eu nasci de uma fuga para não entrar no terreiro, e no final eu acabei entrando." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Foi em uma viagem a sua cidade natal, que os laços com a religiosidade foram se firmando. Há quatorze anos aconteceu e "foi um encontro, um chamado". Após uma semana que conheceu o terreiro, Dyonathan já estava recebendo suas iniciações como Filho de Santo.

"Foi no primeiro dia que a gente chegou, teve um momento que teve obrigações para o orixá e após essas obrigações ela fez uma gira de Umbanda (...). E aí nesses diálogos informais que acontecem após a gira, enquanto a gente tá fazendo um momento de comunhão, ela revelou que eu ia ter uma casa. Aí eu achei meio loucura aquilo porque eu nem queria entrar na religião, eu queria na verdade era ir pra casa, queria ficar longe dali. E alguns anos depois eu fui outorgado sacerdote. Quando eu me aprontei, um mês após o meu resguardo, eu atendi um senhor com uma entidade minha, com o Seu Veludo. Esse senhor fez um acordo com a minha entidade, uma semana depois voltou pra pagar a promessa porque ele recebeu a bênção que foi buscar e trouxe uma mulher junto. Essa mulher fez um acordo com a minha outra entidade, com a Maria Quitéria e na semana seguinte ela voltou para cumprir aquele acordo já com uma amiga, que fez um outro acordo. E essa amiga trouxe a família inteira. De repente a minha casa havia se tornado um terreiro (...) meu terreiro simplesmente aconteceu. Ele nasceu sem que eu quisesse que ele nascesse." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

O terreiro Ilé Asè Aféfé T'Oyá nasce, sobretudo, por influências das divindades e o sacerdote conta que as pessoas atendidas, quando voltavam, sempre traziam

mais alguém e assim “meu terreiro simplesmente aconteceu. Ele nasceu sem que eu quisesse que ele nascesse.” Sobre a ritualística da casa, o sacerdote cita que o terreiro possui festas em homenagem tanto aos orixás (xirês), quanto às entidades da encantaria, cada uma com sua liturgia específica, que seguem um ritual padrão.

“[...] como o Ipadê que é quando nós vamos despachar o exu na rua, nós vamos cumprimentar os ancestrais. E começamos com Exu, Ogum, na verdade a gente tem uma ordem em que a gente primeiro faz uma homenagem aos orixás que seriam os caçadores, os orixás que estão fora de casa. Depois a gente homenageia a família de vodun, os orixás que são relacionados a chuva, e depois a gente vai cumprimentar as mulheres, as Obirinxás e por último nós cultuamos a família funfun, que é a família branca, simbolicamente, funfun por causa que eles vestem roupa branca. Tem essa estrutura, e o que vai mudar é somente o deus que está sendo homenageado, a ritualística que é feita pra ele. Se é águas de oxalá, é preciso alguns elementos pra que esse rito aconteça, se é olubajé, a casa é adaptada pra uma outra coisa; uma festa de Xangô tem que ser acendido uma fogueira, mas a estrutura do rito permanece a mesma.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Na casa, além da crença nos Orixás e nos ritos Nagô provenientes do Candomblé estão presentes os ritos de encantaria, advindos da umbanda sagrada. Berkenbrock (2007, p. 156) cita que na encantaria cultuam-se “espíritos de mortos, de africanos, de índios, de antigos escravos, de crianças, de falecidos em outros continentes.” O universo espiritual brasileiro é repleto de seres, conforme registrado por Ferreti (2008) classificado como ‘anjos e demônios’ (seres sem matéria que habitam o céu e o inferno), ‘santos e almas benditas ou penadas’ (que já tiveram matéria e mesmo após a morte se fazem presentes no mundo físico) e os ‘encantados’ (pessoas que já viveram na terra e de modo misterioso, desapareceram e vivem em outro plano), “(...) que se acredita que nunca tiveram propriamente existência humana e que sempre viveram em encantarias”, habitando as águas e as matas. (p. 01).

Apesar de totalmente invisíveis para a maioria das pessoas, os encantados tornam-se “visíveis” quando os médiuns em quem incorporam manifestam alterações de consciência e assumem outra identidade, a de um determinado encantado, o que geralmente ocorre durante a realização de rituais. (FERRETI, 2008, p. 02)

A representação da natureza em seus elementos físicos é um aspecto importante na encantaria. No Ilé Asè Aféfé T’Oyá há muitas flores, ervas, pedras, água de mar, água de chuva e de rio armazenada em recipientes, ainda de acordo com o sacerdote, não existe religião tradicional fora do seu lugar de origem, então os elementos que estão em seu terreiro, são representações locais, relativos a nossa cultura que remetem aos elementos de origem africana. Para que estes elementos não sejam somente representados, mas que seja o próprio elemento dentro do terreiro, afirma

o sacerdote. Assim, “os lugares podem estar repletos de símbolos, ou mesmo se transformarem em símbolos.” (GUIMARÃES, 2007, p. 53).

Os assentamentos, segundo o Babalorixá Dyonathan de Moraes, representam o corpo material do orixá na terra, os elementos ali colocados servem para despertar o axé da divindade. “Quando você está olhando pra um assentamento você está olhando para o próprio orixá”. Esses elementos geralmente são conhecidos através dos mitos dos orixás e são passados adiante pelo sacerdote aos seus filhos de santo durante a convivência com o terreiro.

Evangelista (2015, p. 64) registra que “a expressão ‘fundar um axé’ tem como um de seus significados a própria edificação do terreiro e sua consolidação em meio ao povo de santo”. Segundo a autora, a palavra axé tem múltiplos significados e sentidos, “podendo designar desde uma espécie de poder ou força impessoal que permeia objetos, plantas e relações humanas, até fazer referências a locais e coisas sagradas.” Para Opirari (2009, p. 86) “axé é utilizado para designar a Casa de candomblé, seu conjunto de adeptos, seus costumes e, por extensão, sua modalidade de culto ou Nação”. Pode-se dizer, portanto, que a palavra ‘axé’ constitui um sentido coletivo, de união entre objetos, pessoas e divindades em um mesmo plano.

O Ilé Asè Aféfé T’Oyá é um terreiro de culto de Oyá e tudo se movimenta em torno de seu axé, e é dela a primeira e última voz quando se toma uma decisão importante no terreiro. Do lado da Umbanda e da encantaria, o chefe da casa é Seu Pena Dourada, entretanto outras entidades como Pai Joaquim da Praia, Seu Veludo e Maria Quitéria, mantêm os alicerces e as lideranças.

“É claro que a gente presta reverências às outras homenagens, mas o orixá mais importante, o orixá que mais recebe agradados é a Oyá porque ela é a dona da casa. Ela é a matriarca do terreiro, o ser mais importante aqui, nada acontece dentro dessa casa sem que Oyá conceda. Ah... eu quero mudar ali um assentamento de lugar, se Oyá não quer, não muda. Ah... mas o meu caboclo pediu pra fazer um assentamento tal, meu quimbandeiro um assentamento tal, mas se a Oyá que é dona da casa não aceitar não acontece. Porque tudo é dela e ela hospeda na casa dela os orixás, hospeda na casa dela os caboclos, os exus, as pombagiras... inclusive é Oyá que dá permissão pra que eu abra as portas do terreiro pra receber as pessoas. Todos somos hóspedes de Oyá.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

O terreiro abre as portas aos sábados para que os médiuns realizem a manutenção do espaço, para ensaio de cantos, estudos e rituais religiosos. Dyonathan conta que pela manhã são prestadas homenagens aos orixás, onde todos os deuses cultuados têm seu axé renovado através da entrega de oferendas, limpeza e o rito. Na parte da tarde, a homenagem é para as entidades da Umbanda, quimbanda e encantaria. Os ritos são estruturados de forma que uma determinada linha de entidades ou chefe da casa receba sua homenagem.

## **Símbolos mágicos sagrados dos candomblés em sua relação com a obra de Rubem Valentim**

Esta seção apresenta cinco (5) imagens de obras do artista Rubem Valentim, as quais serão descritas e analisadas tendo como referências a literatura consultada, e as percepções oriundas das observações realizadas na casa Ilé Asè Aféfé T'Oyá, bem como a entrevista com o sacerdote Dyonathan de Moraes.

Conforme já apresentado na seção anterior, a obra de Rubem Valentim é híbrida, possui uma força e expressividade em uma estética clássica e elementos de culto popular. Souza (2015, p. 07) diz que "(...). O artista viu na cultura afro-brasileira e na miscigenação do nosso país uma forma distinta de compor sua obra (...) criando uma poética artística única mesclada às formas geométricas. Estas características serão observadas nas obras a seguir.

Fig.1 - 'Emblema Nº 1' de 1968. Disponível: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim>>. Acesso: 16/02/2021.

A obra "Emblema Nº 1" (figura 1) é uma pintura de acrílico sobre relevo em madeira nas cores branco e preto, e mede 66x46cm. Trata-se de uma obra onde os signos foram se apresentam em alto relevo, fixados na tela que é dividida em três planos e representa o assentamento de um orixá. Conceitualmente, o assentamento de um orixá é a materialização de sua forma física na terra, sua morada e o local onde se estabelece a relação entre as pessoas e o orixá assentado. Estabelecendo relação com as obras de Rubem Valentim, o sacerdote do Ilé Asè Aféfé T'Oyá diz:

"[...] quando a gente olha pra essa obra do Rubem e pensa nos assentamentos, nós temos ferramentas que nós colocamos dentro dos assentamentos. Então, essas ferramentas elas representam algo que é sagrado, algo que é característico do orixá. Se você olhar ali no assentamento de Ogum, vai ter espadas, vai ter um escudo, ou seja elementos que foram simplificados pra estar representando o símbolo desse orixá. Vai olhar pra Ossain, tem um pássaro simplificado que representa uma passagem no Itan de Ossain." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Segundo Chaves (2018, p. 204) a figura de semicírculo na cor preta na base se refere ao Igbá que é "o assentamento ou a materialidade da energia sagrada de uma divindade, por meio da alusão às imagens de um pilão e um oxê". No centro da obra as figuras de dois machados dispostos em sentido contrário "indicam a transformação e a relação de Xangô com Oxumaré [...] que tem como uma de suas funções levar água da terra para o céu, morada de Xangô, denotada pelo círculo ao centro dessa composição." As figuras da parte superior celebram "a união dos

elementos naturais e o mistério da existência, impresso no semicírculo em relevo na cor branca.” (CHAVES, 2018, p. 204). O orixá Xangô representa a guerra e a justiça, ele é o juiz castigador dos mentirosos e maldosos e um dos símbolos sagrados dessa divindade, é o machado de dois gumes chamado de Oxê. (BERKENBROCK, 2007). Este símbolo é recorrente nas obras do artista.

No Ilé Asè Aféfé T’Oyá, além dos assentamentos, há o congá, representado pela obra ‘Objeto Emblemático 12’. A obra abaixo (figura 2) representa um totem ou altar em uma estética tridimensional, medindo 280x120x61cm. A figura mostra a obra em exposição na Bienal de São Paulo em 2013.

Fig. 2 - “Objeto Emblemático 12”, 1969. Disponível: <<http://www.bienal.org.br/post/263>>. Acesso: 16/02/2021.

Segundo o sacerdote, o congá (ou altar sagrado) armazena os assentamentos de entidades, portanto, possui elementos que remetem a elas, além de oferendas. Serve como um canalizador de energias, uma espécie de fio terra, onde as energias do terreiro são absorvidas e outras são trazidas, da mesma forma, ele pode abrir e selar portais para que os ritos possam ocorrer. Neste sentido, Dyonathan descreve que o assentamento representa o corpo material da entidade ou do orixá, por isso é composto de elementos dos reinos mineral e vegetal. Já o congá serve para transmitir vibrações, as energias presentes na casa e fora dela. É possível notar uma estrutura triangular, sustentada por uma base similar a uma mesa. A sensação que passa ao espectador é que a obra representa objeto de exposição ou altar. Em cada nível há ferramentas, repetindo várias vezes o oxê, machado de Xangô, além do pilão, da gamela e sua coroa de Rei de Oyó. No topo há o cetro ou o Opaxarô de Oxalá, que também é representado em azul na obra (CHAVES, 2018). De acordo com Souza (2015, p. 08) Xangô é considerado pelas religiões afro-brasileiras o “Orixá da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo”. Seu machado denominado de Oxé nas religiões de origem africana é representado com duas lâminas, as quais são usadas para referendar os dois lados em um julgamento, reforçando a personalidade “rígida, violenta e justiceira” de Xangô que “praticava uma justiça firme e autoritária como rocha, tendo também a rocha como seu elemento de representação.”

A obra “Emblema 4” (figura 3) é uma pintura nas cores branco, vermelho e preto sobre aglomerado de madeira, medindo 120x73cm, onde Rubem Valentim faz referência a orixá Oyá. Através da sintetização de seus elementos característicos, no centro da obra observamos um búfalo, animal associado a ela, pois, é o único que teme o vento. Seus chifres, representados pelo semicírculo, possuem uma abertura no meio que denota a sua conexão com Olorum<sup>2</sup> de quem recebeu o fogo para entregá-lo a Xangô. Na base da imagem, a semiesfera tem seu significado associado

---

2 Olorum é tido como o início dos tempos, como o criador e aquele que criou a si mesmo. É o princípio, mantenedor da ordem no universo, dos valores humanos e o idealizador de toda a matéria existente. (KILEUY;OXAGUIÃ, 2009, p. 482).

à Obaluaê e Nanã, para demonstrar o poder de Oyá sobre a morte (CHAVES, 2018). Na África, é tida como orixá do Rio Níger. Oyá domina os fortes ventos e por terem características muito semelhantes, pode até ser considerada como a versão feminina de Xangô (BERKENBROCK, 2007).

Fig. 3 - "Emblema 4", 1969. Disponível: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/9023a-linguagem-afro-brasileira-e-universal-de-rubem-valentim/>>. Acesso: 16/02/2021.

Conforme registrado na seção anterior, o Ilé Asè Aféfé T'Oyá é um terreiro de culto a essa orixá. Isso se dá porque o Orí<sup>3</sup> de Dyonathan se filiou à energia da orixá, e quando foi outorgado sacerdote, Oyá passou a ser 'dona do terreiro'. Ao iniciar os xirês, festividades de culto aos orixás, em homenagem a ela, o chifre de um búfalo é tocado para chamá-la a entrar na casa. As roupas do Babalorixá geralmente possuem a cor vermelha, representante desse orixá; sua espada fica no seu assentamento, em alguns momentos, quando em terra, Oyá a tira para dançar pelo salão. Conforme a ritualística, nos rituais fúnebres, chamados Axexês, Oyá é a única orixá que pode estar presente. Ela é encarregada de levar a alma do falecido do Ayé<sup>4</sup> ao Orum<sup>5</sup>, enquanto seu corpo é devolvido à terra para Nanã. Uma das ferramentas de Oyá é o eruexim que recebeu de Oxóssi, uma espécie de espanta moscas, um leque. Com isso, ela adquire o poder sobre os eguns, espíritos de pessoas falecidas, e com Obaluaê, aprende a governá-los, explica o sacerdote do Ilé Asè Aféfé T'Oyá.

Além de Oyá, Valentim também retrata em suas obras a força feminina da yabá Yemanjá. Muito popular no Brasil, Yemanjá é a orixá do feminino e da fertilidade, cultuada principalmente como protetora do mar, das águas salgadas (BERKENBROCK, 2007). O mar pode ser compreendido como a ferramenta que Yemanjá sempre carrega seu espelho ou abebé. As águas refletem o céu e a face de Oxalá, orixá com quem ela teria gerado os outros orixás. A conexão entre os dois é representada na obra 'Relevo emblema 4' (figura 4). A obra é uma acrílica sobre madeira, nas cores azul e branco e mede 100.00x150.00cm. A forma central (em banco) corresponde à versão jovem de Oxalá, Oxaguiã, do qual presenteou a humanidade com o pilão, necessário para amassar o inhame de sua comida tão apreciada. (CHAVES, 2018)

Fig. 4 - 'Relevo emblema 4', 1977. Disponível: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4927/relevo-emblema-9>>. Acesso: 10/02/2021.

Em seu estudo, Santos (2015, p. 08) diz que a seta ou flecha presente nas obras de Rubem Valentim, "é simbolizada pelo orixá Oxóssi, que nas tradições religiosas

---

3 "Orí é o nome da nossa cabeça física para os iorubás. [...] É uma divindade que serve apenas a seu filho, pois é individual e unitário. Ele cuida e participa ininterruptamente da vida da pessoa, porque, possuidor e possuído, é quem faz a ligação entre o homem e o seu orixá." (KILEUY;OXAGUIÃ 2009, p. 110).

4 Ayé, palavra em lorubá, é o equivalente a "terra" ou "mundo físico" em português.

5 Orum, palavra em lorubá, é o equivalente a "mundo espiritual" em português.

africanas é denominado como um caçador habilidoso que tem como domínio as matas e os animais.” Oxossi possui personalidade equilibrada e calculista, é observador e sério, concentrando-se no “momento apropriado para atirar a flecha em sua caça”. Em sua versão jovem, Oxaguiã carrega um importante significado relacionado à sobrevivência dos humanos na terra. Nas palavras de Dyonathan:

“Os orixás em África estão muito relacionados à agricultura. Então quando Oxaguiã dá de presente o pilão aos homens e ensina ao homem como pilar o inhame, porque ele está relacionado à colheita de inhame, ele está ensinando ao homem a agricultura. Ele está dando ao ser humano um meio dele se desenvolver. A gente remonta isso aqui no Ilé Asè Aféfé t’Oyá, essa questão da fartura, da prosperidade, de não deixar faltar o pão de cada dia e celebrar todo esse processo de fertilidade do planeta, da mãe terra.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

A obra a seguir, uma pintura feita com tinta acrílica sobre tela, de 70x50cm, tem como título ‘Emblema logotipo poético’ (figura 5). Representa os dois lados de Exu. Na parte inferior a obra apresenta o princípio masculino, representado pelos ângulos retos de noventa graus, e na parte superior, a forma côncava é associada a Exu Odara, seu lado feminino (CHAVES, 2018).

Fig. 5 - ‘Emblema logotipo poético’, 1975. Disponível: <<https://images.app.goo.gl/nk1GVTNedk7ZFSTD6>>. Acesso: 29/04/2021.

Segundo o babalorixá Dyonathan, a pronúncia do nome de Exu no terreiro deve especificar suas referências, pois Exu denota o orixá bem como designa as entidades de Ki-banda/quimbanda, linha da umbanda sagrada onde as entidades possuem características similares ao do orixá em questão. Exu orixá, também conhecido como Bará ou Elegbará é essencial para a boa relação entre homens e deuses. Ele é o ponto que conecta os dois mundos, um exemplo disso é sua função como transportador. Tendo em vista as oferendas feitas aos orixás em troca da sua proteção, cuidado e ajuda, Exu é o encarregado de levá-las ao encontro dos deuses; também é ele quem segundo Prandi (2001, p. 50) “(...). É o portador das orientações e ordens, é o portavoz dos deuses e entre os deuses.”

Durante a sincretização, Exu foi empurrado para o inferno católico e demonizado por conta de sua conduta desajustada, bem como algumas características de orixás femininas que passaram a compor a imagem pecaminosa da Pombagira, o lado feminino de Exu, encontrada nas entidades de quimbanda como um espírito feminino ligado aos cuidados com o clã familiar (...) celebrada em assuntos ligados à saúde na família e ao amor. Prandi (1996, p. 02) cita que é comum apelar para a “Pombagira para a solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade, além de inúmeros outros que envolvem situações de aflição.” Em outra direção, Souza (2019, p. 59) sinaliza que as Pombagiras, “estão simultaneamente

sendo objetos de medo, respeito, fascínio, sedução e repulsa.”

O estudo aqui apresentado traz um cenário de composições geométricas, “suas formas curvas, suas retas verticais e horizontais, suas setas apontam na direção de um reclame para uma arte que dialogue com questões relacionadas à formação da identidade cultural do povo brasileiro”, provocando “uma reflexão descentralizada no que diz respeito aos padrões eurocêntricos da constituição do pensamento histórico da arte.” (VIEIRA, 2019, p.15).

Faltando poucos anos para o cinquentenário do seu ‘Manifesto ainda que tardio’ (1976), Rubem Valentim deixa um acervo artístico atual e liberto de modelos acadêmicos. Uma arte de poética viva, fluída, enraizada na cultura africana e nascida na consciência da cultura afro-brasileira. São elementos sígnicos que respondem à brasilidade e constituem o “resgate de memória coletiva”, mas também “memórias do próprio artista que buscava na religiosidade uma maneira de expressar seus sentimentos e a forma como enxergava o mundo na intenção de dizer e defender uma causa.” (SANTOS, 2015, p. 10)

## Considerações

O tecido cultural brasileiro é palco de choques, acomodações e adaptações entre culturas e tradições. Para a população negra foi necessário criar estratégias de resistência para que seus costumes e práticas tradicionais não fossem totalmente perdidos. As religiões de raiz africanas encontraram meios de sobrevivência, ressignificação e continuidade nos terreiros de candomblé, espaços que se abriram para outros aspectos da vida social africana ou afro-brasileira. A resistência cultural foi a ação usada por muitos grupos de negros trazidos ao Brasil a fim de preservar suas referências identitárias. Nos cultos de origem afro-brasileira, até a atualidade, estão presentes diversos elementos como as cerâmicas, ferramentas, alimentos, plantas, instrumentos, dança e musicalidade, organizados em prol da atividade a ser realizada.

As religiões dos deuses africanos passaram por diversas mudanças para serem aceitas na sociedade. Primeiro foi necessário sincretizar os orixás através das imagens dos santos católicos, o que constitui o sincretismo. Os elementos de origem negra foram sendo apagados para que a religião se tornasse universal, fazendo surgir assim a Umbanda; que posteriormente passou por um processo de africanização, onde buscou transformar o candomblé em uma religião para todas as etnias e de dessincretização, trazendo a sua autonomia perante o catolicismo.

A presença da religiosidade em suas diferentes caracterizações e simbologias pode ser notada em materiais de arte, nos museus e espaços sagrados. Há uma complexidade de elementos que podem contribuir com futuras pesquisas no campo da arte e da religião, além de proporcionar visibilidade e compreensão das religiões de matriz africana na cidade de Chapecó, em Santa Catarina.

## Referências

ANJOS, Melissa S. dos. (Re) conhecendo os símbolos do candomblé em busca da (re) construção da África perdida. **Revista África e Africanidades**, ano 1, nº 1, p. 1-13, 2008.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Reprodução dos trabalhos**. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas. São Paulo: MASP, 2018, p.154 -268.

DIAS, João F. “Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano XII, Nº XXII, p.39-62, 2019.

EVANGELISTA, Daniele F. Fundando um axé: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. **Religião e Sociedade**, v. 35, n.1, p. 63-85, 2015.

FERRETI, Mundicarmo. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo, 2008. 6p.

FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. **Manifesto ainda que tardio**. In: PEDROSA, Adriano. OLIVA, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas. São Paulo: MASP, 2018, p. 132-134.

\_\_\_\_\_. **Rubem Valentim: Artista da luz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 23 (catálogo de exposição).

GULLAR, Ferreira. **Arte Contemporânea Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Lazuli, 2012.

GUIMARÃES, Ana. C. V. **Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do carnaval carioca**. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia), IGEO, UERJ, Rio de Janeiro, 2007.p.1-127.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**. Rio de Janeiro. Pallas, 2009

MARTINS, Alessandra R.; SANTOS JUNIOR, Wilson R. O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 32-39, 2017.

MESLIN, Michel. **Fundamentos de Antropologia Religiosa: a experiência humana do divino**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MORAIS, Dyonathan de. Dyonathan de Moraes: depoimento [jul. 2020]. Entrevistadora: Leticia Gabrieli Paz. Chapecó, 2020. 1 arquivo.mp3 (40 min)

OPIPARI, Carmen. **O candomblé: imagens em movimento**. São Paulo: Edusp. 2009.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. **Rubem Valentim: construções afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, n. 50, p. 46-63, 2001.

\_\_\_\_\_. **Herdeiras do axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

ROCHA, Damião; SOARES FILHO, Valtuir. Ritualística umbandista, candomblecista, terecozeira, da encantaria e pajelança amazônica e as casas/terreiros de Palmas. **Revista Humanidades e Inovação**, v.7, n.15, p. 240-249, 2020.

SANTOS, Roberto A. M. dos. **Heranças africanas na produção plástica de Rubem Valentim**. Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2015, 11p.

SOUZA, Charline de. **Deixa a Pombagira trabalhar! Nas encruzilhadas, caminhos e descaminhos de gênero**. Florianópolis: Editora tribo da Ilha, 2019.

SILVA, Antonio V. da. Reflexos da Cultura lorubá na arte e nos artistas brasileiros. *Afro-Ásia*, n. 14. Bahia, 1983. Disponível: <http://dx.doi.org/10.9771/aa.v0i14.20827>. Acesso: 07/05/2020.

VIEIRA, Cristiane A. **Origem e deslocamentos: a trajetória de Rubem Valentim**. ANPUH BRASIL. 30º Seminário Nacional de História. Recife-PR, 2019.

Submissão: **19/02/21**

Aceitação: **10/04/21**