



AS ESCULTURAS DO MESTRE DIDI O ARCO-ÍRIS DO OLHAR

A escultura revela-se uma forma milenar da expressão plástica, basta vislumbrarmos as civilizações de outrora para observar sua presença. Na pré-história já se registra a necessidade dos homens de organizarem esteticamente volumes, dando-lhes uma forma intencional, em materiais e técnica ao seu alcance.

Muitas civilizações reconheciam, em elementos da natureza, como a pedra, um objeto de potencialidade estética, colocando-os em outro contexto, organizando-os, transformando-os em obra de arte. Neste gesto, o homem tomara um criador, e essa potencialidade transforma-o em um ser de habilidade especial, um artista.

Interagindo com o ambiente, modificando-o, criando novos elementos, o homem humaniza o mundo, tomando-se agente de cultura, ritualizando a arte, num longo percurso, que vai do barro transformado em objeto utilitário ou artístico, ao espaço sideral, onde elementos tridimensionais aproximam-se das estrelas e dos planetas, e teremos a intencionalidade da arte em futuros objetos que a tecnologia permitir.

O homem, em especial o artista, humaniza a natureza, no sentido da sua intervenção de caráter estético, adaptando-a ao seu projeto civilizatório, conferindo significado aos seus elementos.

A escultura, que nasce da intencionalidade estética do homem agindo sobre o material, do qual extrai um potencial plástico, contido não só em sua matéria, como no interior do artista, tal como ele, procura a sua real definição; porém, como conceito, permanece como uma obra em aberto.

A Renascença, enxergava a escultura contida em potencial em sua matéria prima, bastando tirar-lhe os excessos; ou seja: a forma, adormecida e disponível, aguardava a intervenção da determinação do artista, quando a natureza, inerte, ante sua intervenção, tornar-se significante obra artística.

Evidente que não podemos considerar a natureza como um elemento de passividade, sem as suas potencialidades e até mesmo formas, cores e arranjos esteticamente apreciados. Esse exuberante espetáculo da natureza, espontâneo, sem intenção deliberada enquanto arte, difere da ação do artista; este carrega no seu gesto uma intenção, uma deliberada forma de obter o "belo", de se comunicar, de registrar emoções e pontos de vistas, de registrar o momento histórico. A colocação de uma pedra em um determinado local, sujeito à contemplação estética ou ritual, sem alteração da sua forma, cor, textura, etc, representa um ato de suprema criação.

Nos tempos contemporâneos, muitos são os gestos criadores da forma, que equivalem aos números de variedades de artistas. Cada um, individualmente descobre a sua maneira de expressão, sua temática, sua técnica, o material ou suporte para a sua mensagem. Reconhecemos que o nosso tempo é de multiplicidade, coexistência e afirmação de individualidades e de estilos, tanto quanto forem os seus criadores; portanto, é com dificuldade que podemos agrupar artistas em uma determinada categoria, sem a necessidade de criar derivações.

A interface de sistemas expressivos e a inter-relação civilizatória nos mostram que vivemos numa época do *"tudo ao mesmo tempo agora"*. É neste contexto que estamos abertos para descobrir as contribuições das civilizações que engendraram a nossa formação. E este é o panorama brasileiro no âmbito da escultura, pois o nosso país apresenta-se como o palco da simultaneidade de comunidades distintas e afirmação dos nossos legados mais expressivos, de maneiras de expressão de fontes diversas, em especial da africana.

Alguns artistas brasileiros utilizam-se da escultura para a exposição de um ideário particular, mitológico, onde a expressão *"homem-natureza"* assume um grau de simbolismo particular fundamentado na experiência cultural, milenar, de um determinado contingente da humanidade. Neste particular, situamos o *Mestre Didi*.

Envolvida nesta multiplicidade, a obra do Mestre faz parte das diversas tendências que a individualidade e visão de mundo de determinados artistas constroem o painel da escultura brasileira. Porém, se questionássemos qual desses caminhos seria considerado, no referido campo, o mais autenticamente brasileiro, teríamos imensas dificuldades, por nossa realidade ser constituída de múltiplas contribuições imigratórias e pela convivência de comunidades em estágios de inserção, em graus diferentes.

Diríamos que o Brasil, como identidade, é a possibilidade da construção de um univer-

so de culturas não-excludentes, recalçadas e deliberadamente desprestigiadas; assim é que, na perspectiva de um ambiente artístico onde não se caracteriza a hegemonia e o preconceito, a obra escultórica do *Mestre Didi* ganha importância, como a afirmação, no campo das artes, de um segmento expressivo de descendentes dos negros africanos, mediante a exposição respeitosa do seu potencial civilizatório, através da exposição de recriações que têm, como expressão técnica e suporte, a escultura referenciando o universo religioso afro-brasileiro, o candomblé.

O Nordeste é reconhecido pela sua vitalidade imaginária, que busca, nas raízes populares e étnicas, sua melhor expressão, utilizando-se frequentemente de materiais obtidos diretamente da natureza, a exemplo da madeira, pedra, argila e elementos orgânicos. É na expressão de um vigor étnico, reivindicando a presença da contribuição negra, que a escultura do *Mestre Didi* vitaliza o amplo cenário das artes nacionais, pois sem essa vertente significativa da nossa interação com a sociedade global, toda coletânea ficaria desfalcada do que existe de autêntico na representação da contribuição africana, não só do seu ideário estético, como também de sua visão religiosa.

Embora possamos classificar as obras de recriação de base sacra do *Mestre Didi* enquanto escultura, até mesmo consubstanciada na realidade cultural dos povos africanos, este entendimento nem sempre se realizou, como veremos mais tarde, sem problema. No entanto para melhor entendimento do que virá, buscamos na opinião de April Kingsey, elemento basilar para uma avaliação proveitosa: *"de memoire d'homme, la sculpture a toujours été iconique ou décorative. Elle sous-entendait une construction ou un embellissement, un noyan ou une surface, une force ou un enjolivement. Desboli des bambara et des déesses grecques à l'adam et eve de Brancusi, la sculpture iconique s'articulati autour d'unemasse solide, habituellement humanoide"*. De fato, o entendimento, quase que geral, ao se referir à escultura, principalmente para aqueles que não estão próximos, com frequência, às

coisas da arte é de que ela seria a reprodução naturalista ou estilizada do corpo humano, no seu todo ou em parte.

Historicamente, a escultura decorativa, às vezes em forma de relevo, valorizava a arquitetura pública, privada, grutas e catedrais. Já no século XII, a escultura assume novas funções, ela é separada da integração obrigatória à arquitetura, a sua massa tomar-se aberta, ganhando novos contornos. “*A escultura liberou-se de vínculos e isso significou bastante para vários artistas e público em geral*”. Evidente que em tempos contemporâneos a escultura assume cada vez mais variedade de concepção e um caráter próprio dentro do ambiente das artes plásticas.

Para *Edward Lucie-Smith* não resta dúvida quanto à identificação de um objeto do campo da escultura. Para ele, seria: “*qualquer obra de arte executada em três dimensões*”. Ao chamar atenção à tridimensionalidade, *Edward* expõe uma definição generalizada, que corre o risco de incluir qualquer expressão plástica que demonstre este caráter, a exemplo das instalações, etc. Mais tarde, o mesmo alerta que com o advento da “*arte conceptual*” nos anos setenta, o termo amplia-se e é aplicado a uma grande variedade de obras de arte “*Avant-Garde*”, como outros experimentos decorrentes de uma maior liberação da concepção de escultura e do próprio exercício da arte. O termo “*escultura*” tomou-se designação para quase qualquer forma de atividade artística que não fosse pintura.

Para sermos mais precisos: entendemos como escultura a expressão artística que, mediante intervenção técnica deliberada, propõe a geração, em materiais diversos, sem classificação hierarquizada, de volumes, que representam relevos ou uma tridimensionalidade, resultando em estátuas, figurações ou formas abstratas, às vezes estáticas ou em movimento, integrada a um determinado contexto espacial, valendo-se deste para plasmar um ou mais volumes materiais, integrais ou vazados, com texturas, relevos, cores, etc.

De posse dessa definição, não resta dúvida quanto à classificação das obras do *Mestre Didi* na categoria de esculturas. Porém, se hoje

esse conceito ganha unanimidade, o mesmo não ocorrerá quando da realização da “*Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas*”, realizada em Salvador, de 28 de dezembro de 1966 a fevereiro de 1967.

Em seu catálogo, *Clarival do Prado Valladares* estabelece a importância das “*bienais*”, não como uma idéia de salões de artes, mas como o “*empenho em cartar e refletir a estética de cada data, dinamicamente*”. O mesmo destaca as diversas “*bienais*” criadas dentro de categorias e gêneros das obras, como as dedicadas exclusivamente às gravuras, ao desenho, inclusive a “*Trienal de Milão*”, dedicada à arquitetura.

Em seu programa, a I Bienal Nacional de Artes Plásticas compreendia exposições em cinco “departamentos”:

1. Pintura
2. Desenho
3. Gravura
4. Escultura
5. Artes decorativas

E compunha também “*salas especiais e hors concours*”, sendo necessário ser brasileiro ou residir no país, no mínimo a dois anos, para participar da mesma.

Quanto à premiação, instituiu-se pela Bienal Nacional: “*Prêmio Bienal Nacional*”, para artista convidado; “*Prêmio Bienal Nacional*”, âmbito estadual, conferido a artista baiano ou radicado na Bahia a dois anos; “*Prêmio Especial de Pesquisa*”, conferido ao artista que se destacasse no campo das experiências plásticas, “*Prêmio de Pintura*”, “*Prêmio de Escultura*”, “*Prêmio de Gravura*”, “*Prêmio de Desenho*” e “*Prêmio de Artes Decorativas*”. Prêmios significavam a nível de valor nacional: CR\$ 3.000,00 e estadual: CR\$ 2.000,00. A comissão Julgadora seria composta de três membros da Bahia e de dois de outros estados. Nesta Bienal, o *Mestre Didi* participou com três peças:

“*Ossanhin Ati Ibirí Orixirixi*” (sic)
Técnica: tradicional africana
Dimensões: 50x20

“Xaxarã ati Axó Ikô” (sic)
Técnica: tradicional africana
Dimensões: 50x20

“Xaxarã Oxumaré” (sic)
Técnica: tradicional africana
Dimensões: 50x20

Observando a edição do *“Diário de Notícias”* (Diário de Notícias sem data ou nota bibliográfica) referente à *“Primeira Bienal”*, notamos fatos relativos à premiação. Numa das reportagens, o chefe de reportagem do *“DN”*, jornalista José Augusto Durão, refere-se aos leitores, dizendo que os mesmos *“devem ter sentido o esforço de reportagem que representou a cobertura, em nossas edições de ontem e hoje, da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, coroada pela excelente qualidade do material apresentado”*, citando repórteres e fotógrafos que trabalharam naquele evento.

Notifica, o jornal, a concessão do *“Prêmio Estadual de Gramma”* da Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia e o *“Prêmio do Cartaz”* da referida Bienal ao artista baiano, natural de Santo Amaro, Emanuel Araújo; o *“Grande Prêmio”* da primeira bienal *“foi concedido a Ligia Clark, pelas formas arrojadas das suas esculturas”*.

O vencedor do Prêmio de Pesquisa Norberto Odebrecht foi Walter Smetake, *“que o conquistou pela forma dos seus instrumentos”*. Por suas pesquisas ambientais, Hélio Oiticica conquistou o *“Prêmio Bienal Nacional de Artes Plásticas”*, referente à pesquisa, e o *“Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia”*.

Porém, o que destacamos de interesse ao nosso trabalho é a premiação do Mestre Didi, junto com artistas expressivos da arte brasileira, em uma categoria que, no mínimo, nos causa curiosidade. Transcreveremos, de forma integral a nota, pela relevância do seu registro histórico:

“O vencedor do Prêmio Estadual de Arte Decorativa, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido por “Didi”, é talvez o único vitorioso que ainda não

tomou conhecimento do fato, pois encontra-se atualmente na África, em bolsa de estudos que foi agraciado pelo Itamarati e pelo Centro de Estudos Afro-Orientais. Sua estréia como artista plástico ocorreu no ano passado em Salvador, quando realizou uma mostra em uma firma local, apresentando pela primeira vez as suas esculturas, baseadas em instrumentos dos Orixás”.

“Didi” realizou, no mês em curso, uma exposição de seus trabalhos na Galeria G-4 em Copacabana, e, na mesma oportunidade, lançou o seu livro *“Porque Oxalá usa Ékôdide”*, que foi também apresentado em nossa capital, neste mesmo mês. *Inicialmente colocada na categoria de Arte Decorativa, durante a seleção das obras de “Didi” foram colocadas na categoria de escultura, voltando mais tarde à categoria inicial, nela conquistando o Prêmio Nacional!* (Diário de Notícias, 1966, sem nota bibliográfica) (grifo nosso).

A notícia publicada no *“DN”* nos traz relevantes. O primeiro refere-se à estada do Mestre Didi na África, e ainda estabelece a sua estréia como artista plástico na cidade do Salvador no ano de 1965. Porém o fato de maior relevância e que desperta a atenção do ponto de vista da sua obra é a tramitação do seu trabalho da Categoria de *“Arte Decorativa”* para a de *“Escultura”* e, por fim, a sua definitiva localização na primeira categoria, onde obtém o prêmio máximo.

Conceitualmente, a categoria *“Arte Decorativa”* remete-nos à perspectiva de uma produção artística utilitária, no sentido de ornamental Frederico Moraes, em *“Panorama das Artes Plásticas – Séculos XIX E XX”*, a respeito de arte decorativa, nos remete a *“Arte Déco”*, onde o mesmo explica o significado do termo: *“Art Déco – reúne influências do Art nouveau (ver), Cubismo (ver), Futurismo (ver), Purismo (ver), Bauhaus (ver) e artes asteca e egípcia. Nasceu da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de Paris, realizada em 1925. Foi chamado de “Style 1925”, mas desenvolveu-se plenamente ao longo dos anos 30. Seu campo de atuação vai das capas dos programas do Balé Russo e dos tecidos de Erté, ao desnudamento arquitetônico de*

Le Corbusier. Foi um estilo que conciliou retas e curvas, arte e indústria”.

Já *Edward Lucie-Smith*, assim define “*arte déco*”: um registro decorativo, assim chamado a partir da grande “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” de Paris, em 1925. Mas, de facto, é o sucesso direto da “*Art Nouveau*”, anterior a 1914 (...) este estilo deu realce ao uso de materiais lucosos – laca, bronze, marfim, ébano, chagrim...”. Em resumo, “*Art. Déco*” caracteriza-se por ser um movimento de “*Arte Decorativa*” que surgiu nos anos 20, dominando a década de 30, inspirado no cubismo, preceitos da nova arquitetura que buscava o equilíbrio na relação dos volumes, singeleza linear e adaptação à produção industrial.

Se levarmos em conta as opiniões de *Frederico Moraes*, *Edward Lucie-Smith*, e nos assessorarmos da definição contida no “*Dicionário de Aurélio*”, tomar-se evidente a inadequação da obra do *Mestre Didi* na categoria de “*Arte Decorativa*”, levando em conta que na Bial existia a categoria de “*Escultura*”. Provavelmente, as características das suas peças, impregnadas de elementos naturais, de conteúdo simbólico do universo afro-brasileiro, provocaram dificuldades à localização adequada, àquela época, porém, não resta dúvida da sua adequação no âmbito da categoria de “*Esculturas*”. Seria a mais recomendada pela sua sustentação conceitual e pela característica da obra do Mestre, levando em conta volume, tridimensionalidade, etc.

No período de 17 de março a 4 de maio do ano de 1994, a “*Galeria Prova do Artista*” reapresenta as esculturas do *Mestre Didi*, qualificando-as como tal, em uma exposição realizada no “*Restaurante Cidade do Salvador-Hotel Sofitel*”, dentro do projeto “*Artebahia*”, além do *Mestre Didi* o projeto realizou exposições com outros artistas importantes, a exemplo de *Yêda Maria*, *Sante Scaldaferrri*, *Waldemberg*, *Celso Cunha*, *Reinaldo Elkenberger*, *Osmundo Teixeira* e *Floriane Teixeira*.

O “*Projeto Arte Bahia*” é uma iniciativa cultural conjunta do Hotel Sofitel e da Galeria Prova do Artista, lançado em outubro de 1992. Esse evento ofereceu ao público em geral, e em

particular aos hóspedes do Hotel, contato com a obra de doze artistas, reunindo as mais diversas tendências artísticas: *César Romero*, *Carlos Bastos*, *Murilo*, *Carybé*, *José Maria Souza*, *Calasans Neto*, *Maria Adair*, *Francisco Fontes*, *Jamison Pedra*, *Justino Marinbo*, *Vauluizo Bezerra* e *Anísio Dantas*. O sucesso dessa primeira fase do “*Projeto*” exigiu a realização da segunda etapa, que envolveria a obra de outros oito artistas baianos”, expressivos representantes da moderna produção artística da Bahia. São diversas as técnicas, os enfoques, as temáticas, mas todos mostram, em comum, a preocupação com sua terra, sua gente, sua cultura” (*Mestre Didi – Artebahia – Artebahia Project Hotel Sofitel*, *Mario/Maio 1994*). Sem dúvida a obra do *Mestre Didi* se encaixa na preocupação com a terra, a Bahia, sua gente e sua cultura, enfática na sua vertente africana.

Sabemos que os ensinamentos do “*Candomblé*” são transmitidos nas práticas dos processos religiosos, e “*tecnologias*” são privilégio dos homens continuadores de ferreiros, entalhadores, construtores de instrumentos musicais e peças em nervuras de palmeira, couro, búzios, ou em metais; as mulheres encarregam-se do enfiamento de contas, confecção de indumentárias, bordados, etc.

No caso que examinamos, estamos diante de um “*artista-sacerdote*”, o que exige um conhecimento técnico e litúrgico. A sua produção de objetos litúrgicos para uso nos rituais do terreiro já está imbuída do potencial de *Àse* que são inerentes ao material selecionado, procedimento utilizado pelo artesão na técnica desenvolvida. Após a confecção, os objetos são submetidos a rituais de sacralização, com dendê, mel, folhas ou outras substâncias que são transmissoras de *Àse*.

Este é o fator que diferencia a peça sacra, devidamente imantada de *Àse*, potencializada para o uso ritual, das recriações do *Mestre Didi*. Essa proximidade estilística, às peças sacras, porém desprovidas de força mobilizadora, aptas ao rito, é o que permite ao *Mestre Didi* expor suas recriações em ambientes fora dos limites do terreiro, como as galerias, museus, etc.

Os materiais empregados nas peças sacras dos terreiros têm correspondências litúrgicas com as divindades, representando o discurso mítico das mesmas, sendo-lhe características intransferíveis. São eles: ferro, prata, ouro, cobre, latão dourado, folhas de flandres e de outros metais, madeira, barro, fibras naturais, como buriti, palha da costa, nacional ou importada, algodão, caroá, búzios, couro, peles, chifres, nervuras de palmeira, contas, corais. Outros materiais interam o repertório de elementos aplicados em bases diversas, como paetê, lantejoulas, vidrilhos, etc. Os objetos produzidos por esses materiais vão habitar os espaços sagrados dos terreiros, os barracões das festas públicas ou são reservados ao *Peji* ou outros locais secretos. Foi nesse repertório de materiais sacralizados que o *Mestre Didi* seletou a matéria-prima do seu trabalho, que tem basicamente nervuras de palmeiras, couro, búzios, contas, rafia, ferro. Esta seleção mantém a proximidade das peças referenciais, originais sacras, transmitindo, às suas recriações, a solenidade do sagrado, e o potencial estético dessas peças.

O objeto sacro tem seu limite e lugar, e faz parte do complexo litúrgico do candomblé. Estará em pleno desempenho se associado, ao som, à coreografia, ao rito apropriado, em mãos adequadas, para cuidar, portar, imantar de Àse.

Aí está a separação definitiva entre as peças sacras, limitadas aos espaços litúrgicos dos "terreiros", à manipulação de mãos adequadas e à visualização limitado ao público, somente em ocasiões especiais, nas festas públicas, e as obras escultóricas do *Mestre Didi*, expostas em ambientes que permitem o acesso, a manipulação, a contemplação e inclusive a aquisição.

Assim, temos de modo claro a peça de "arte sacra afro-brasileira", devidamente "sacralizada", produzida pelo artesão especializado, inviolável, intocável e a escultura do *Mestre Didi*, que remete à "peça sacra" porém no limite do permitido, desprovida de preceitos, exposta livremente nos espaços públicos, em especial galerias, museus, acervos particulares, instituições etc, carregada de significação mitológica e estética do universo afro-brasileiro de vinculação

Nagô. A semelhança que vincula ambas, enquanto expressão de arte, é o seu valor, representado enquanto beleza plástica, exercício criativo e respeito à tradição.

Produzir o objeto, "a ferramenta", o "emblema", ou a "recriação", é fazer nas suas decisivas proporções e limitações. É alimentar um legado fundamental para o exercício religioso, afirmar um referencial estético e valorizar uma visão de mundo particular, que integra, de forma valiosa, a pluralidade étnica nacional. É o exercício saudável da integração e ruptura, da dualidade, onde vislumbramos modelos milenares e soluções pós-modernas.

Na exposição do "Projeto Arte Bahia", o *Mestre Didi* nos apresentou treze peças que sintetizam os estágios de sua produção, as quais registramos fotograficamente, além de realizar uma observação detalhada dos seus elementos: formas, cores, materiais e técnica construtiva. Consideramos um acervo que traduz a maturidade técnica e conceitual do seu trabalho, num apuro estilístico que incorpora inclusive materiais recolhidos diretamente da natureza, como no caso dos galhos de uma árvore resignadamente seca, transformada em obra de arte.

Pelo exposto até aqui, não resta dúvida de que *Mestre Didi* é um escultor, de uma longa e bem fundamentada experiência e fama internacional. Um dos mais antigos e respeitados sacerdotes, possuindo titulações diversas, relativas à sua atuação religiosa dentro do culto afro-brasileiro, o candomblé; dentre esses títulos, destacamos o de "Assogba", por sua relação estreita com o fazer artístico e sacerdotal.

"Assogba", grau hierárquico de sacerdote nos cultos *jeje-nagôs*, é um termo derivado do Yorubano "Asoligba", que, traduzido literalmente, significa "aquele que é incumbido do preparo das poções mágicas em cabaças rituais", título usado no *Ase Opó Afonjá* relacionado a *Omoli-Obàliayié*, ou sacerdote do culto de *Omoli-Obàliayié, Nàná* e *Osimarè*, correspondente ao artesão de objetos religiosos.

Nesta condição, *Mestre Didi* instruiu-se na preparação dos emblemas sagrados dos *Òrisá*

integrantes do “Panteão *Nagô*”, tendo como elemento a terra. Assim é que esmerou-se na preparação de peças sacras do universo afro-brasileiro, como o “*Sàsàrà*”, emblema de Obàluayé, e o “*Ibirí*” emblema de *Naná*, confeccionados em materiais, apuro técnico e indicações rituais compatíveis com os atributos e destinação dos mesmos, levando em conta aspectos formais e cromáticos detentores de determinados conceitos que traduzem uma visão de mundo, e também as convicções religiosas tradicionais de base africana.

Incorpora-se, nesse elenco do domínio do Mestre, o emblema de *Osùmàrè*, “a cobra”, completando a trilogia da “*sacra família*” formada por *Naná*, *Obàluayé* e *Osùmàrè*, mãe e filhos, respectivamente.

Portanto, para melhor entendimento, notificamos que o “*Sàsàrà*”, o “*Ibirí*” e o “*Dan*” (a cobra), emblemas da arte sacra afro-brasileira de concepção *jeje-nagô*, são os elementos referenciais básicos de onde resultaram as obras recriadas do *Mestre Didi*, que passamos a identificar como “*obras de inspiração de arte sacra afro-brasileira*”, mantendo a proximidade com os emblemas sacros (*Sàsàrà*, *Ibirí*, *Dan*), porém diferenciados profundamente destas, separando-se o *sagrado* do *profano*.

Conhecedor do fazer sagrado e das implicações da sua guarda, sigilo e respeito, o *Mestre Didi Alapini-Assoghá* conhece os limites do seu exercício criativo, e as suas recriações estabelecem a distância exata entre a peça sacra de adoração contemplativa e mobilizadora de fé e a obra profana, contemplativa, porém mobilizadora de outras emoções; em ambas faz-se a beleza, a informação. Essas “*recriações de inspiração sacra afro-brasileira*” demonstram a complexidade do universo mítico e simbólico dos Orixás do Panteão da terra: *Naná*, *Obàluayé*, *Osùmàrè*.

Demonstrando genialidade, domínio absoluto e autenticidade, o *Mestre Didi* revela a contemporaneidade de sua obra, que enriquece o cenário das artes, particularizando-a.

Elaborada sob uma perspectiva etnográfica, a observação das três matrizes básicas geradoras da estrutura formal, pictórica,

estilística das esculturas do Mestre Didi, vejamos agora, do ponto de vista etnológico, o discurso mítico justificador das posturas formais e simbólicas dessas obras sacras referenciais.

Como já observamos, *Naná*, *Naná Buruká*, *Ná Buruká* ou *Ná Buká*, localiza-se no grupo de *Orisá* genitores da esquerda e está estreitamente vinculada ao elemento terra, às águas e à união dessas duas substâncias: a lama. *Naná* está associada à criação nos seus primórdios. Seus emblemas, objetos rituais, cânticos e saudações, além dos mitos, destacam-se três elementos que os caracterizam: água, lama e morte, que associam-se às suas cores simbólicas: azul-marinho e branco.

Na confecção do *Ibirí*, seu emblema, as nervuras das palmas, devidamente unidas, representam os ancestrais e constituem-se o tronco básico, onde são fixados os elementos complementares à sua significação. Esse feixe de nervuras não só constitui elemento básico do emblema de *Naná*, como também o *Sàsàrà* de *Obàluayé*, que traduz a vinculação filial.

“*Naná* se caracteriza, quando se manifesta em sua sacerdotisa, por carregar o *Ibirí* na mão direita. Esse *Ôpá* é a representação mais importante de *Naná*. Segundo um de seus mitos de fundamento, “*ela nasceu com ele, não lhe foi dado por ninguém*”. Foi chamado *Ibirí*, que significa “*meu descendente o encontrou e trouxe-o de volta para mim*”. Quando ela nasceu, a placenta continha o *Ôpá*. Uma vez nascido, uma das extremidades do *Ôpá* se enrolou e cobriu-se de cauris e de finos ornamentos. Então eles o separaram da placenta e o colocaram na terra. O *Ibirí*, como *Sàsàrà*, sendo confeccionado por mãos competentes, deve conter, em seu interior, elementos que constituem o seu *Àse*.

O abundante uso de cauris vincula-se aos *Òkù-òrun*-descendentes e à fertilidade; portanto, os cauris que decoram o *Ibirí*, como também o *Sàsàrà*, estão carregados de significações, inclusive com características similares às nervuras da palma – *Igiôpe*. Deste modo, o conjunto de elementos que constitui não só o tronco básico – feixe de nervuras de palma – como também o cauris, cores, etc., estão submetidos

a um discurso justificador, que faz com que todos esses elementos sejam manipulados por mãos competentes e preparadas. Logo, a forma, o estilo, os elementos, traduzem o mito e revelam a divindade, particularizando-a.

Para *Monique Auguras* o *Ibiri* nasceu junto com *Nâná*. Informa a tradição que fazia parte da sua placenta. *Nâná* representa o ciclo da vida e morte, a morte reside no âmago da vida! A figura angustiante de *Nâná* expressa esse mistério: cada mãe, ao dar a luz, cria um ser prometido à morte. Os filhos monstruosos de *Nâná* apenas tomam manifesta a estranheza do ser no mundo... É preciso constantemente apaziguar *Nâná*, a avó, a terra dos mortos e dos grãos.

Obálúaiyé é o filho mítico de *Nâná* e esta vinculação é facilmente visualizada se compararmos os emblemas de ambos, o *Ibiri* e o *Sásará*, formalmente construídos a partir do feixe de nervuras de palmeira, simbologia coletiva dos espíritos ancestrais. *Obálúaiyé* está intimamente relacionado à terra, troncos e ramos das árvores, tendo como cores simbólicas o azul, preto, marrom, vermelho e branco.

Semelhante a *Nâná*, *Obálúaiyé* caracteriza-se pelo uso abundante de cauris nos seus elementos de representação, sendo o patrono dos mesmos. Esse *Òrisà* distingue-se dos demais por utilizar, em suas manifestações, vestimenta confeccionada em ráfia (palha da costa), de origem africana, conhecida nos cultos afro-brasileiros pelo nome de *Ìko*.

O *iko* é um material especial, devido ao seu significado. Não encontrando similar no Brasil, o mesmo ainda é importado da África e está associado aos ritos ligados à morte. A sua presença é indispensável junto a qualquer rito associado ao sobrenatural, quando cuidados devem ser observados. O *iko* é uma fibra natural obtida de palmas novas da "*raphia vinifera*" ou "*Igi Ògòrò*". A sua presença traduz que algo deve se manter oculto, e é merecedor de respeito e cautela redobrados, e que só pode ser compartilhado ou manipulado por iniciado voltado para esse rito específico.

Dentro do seu aspecto cromático, o vermelho, além de associar *Obálúaiyé* às doenças

que manifestam-se revelando-se pela febre, toma-se irmão de *Sàngó*, sendo seu irmão mítico mais velho. O *Sásará* é a sua simbologia máxima, seu emblema por excelência; com ele; *Obálúaiyé* promove a profilaxia das doenças, livrando a humanidade da peste, impurezas ou males sobrenaturais.

Obálúaiyé, *Obatoli* – *Aiyé* – “Rei de todos os espíritos do mundo” é o detentor do poder sobre os espíritos e ancestrais, e oculta, sob a “palha da costa”, os mistérios da morte e do renascimento, varrendo com o *Sásará*, de poder mágico, os males do mundo.

Òsùmàrè é o venerado *Piton* mítico que estabelece a união, através do arco-íris, entre a terra e o firmamento. A sua síntese mitológica está associada a um par de cobras, produzidas em ferro. Dentro do repertório formal dos emblemas afro-brasileiro, é filho de *Òlòjà Òrum*, cujo significado é aquele que possui o “sangue vermelho”, ligado à terra, esta, a grande transmissora de *Àsè*. *Òsùmàrè* é a mobilidade, o movimento, o poder mobilizador da existência.

Òsùmàrè ègò tí I somò Òlòjà oruru.

“*Òsùmàrè, sábio descendente de quem possui faixa vermelha*”. Esclarece, *Juana*, a particularidade da expressão “*Òruru*”, que na língua de *Ifá* é o vermelho. Nos tempos dos “terreiros” de *candomblé* a trilogia: *Nâná*, *Obálúaiyé* e *Òsùmàrè*, respectivamente mãe e irmãos, são agrupados no mesmo espaço, porém em “assentamentos” separados.

Assim como *Nâná* e *Obálúaiyé*, *Òsùmàrè*, contém, como elemento simbólico, os búzios, nos *brájá* e no colar, conhecido como *Lágidigbà*. A presença dos búzios e peças no *Lágidigbà* representam sua relação com os conteúdos da terra e os ancestrais.

“*Obálúaiyé* e *Òsùmàrè* estão relacionados com “*transcurso*”, com o destino; enquanto o primeiro é patrono do *Èrindilògún*, o segundo é considerado como um grande “*Babaláwo*”.

A esse respeito, reporta-nos um mito: “É devido a suas performances inesquecíveis como *Babaláwo*, nos abores da criação, em relação com

Olókun (Patrona dos mares), e com o próprio Olódimàrè, que ele fora retido no Òrun; a seu pedido, é-lhe permitido voltar ao Àiyé de três em três anos.

Em síntese, *Osimàrè* é o grande arco íris, a fabulosa cobra que envolve a terra projetando-se ao infinito, retomando à mesma, assegurando o princípio de unidade e renovação. Enquanto filho da terra, encarrega-se de transportar, ao céu, água, elemento vital para a sobrevivência das espécies na terra, fazendo-a retomar em forma de chuva revitalizadora do solo, alimentadora das águas, elemento associado à sua mãe *Naná*, lavando, profílicamente, os cantos da terra, em auxílio ao seu irmão *Obàliaiyé*.

Apresentando a diversidade das cores prismáticas, ele manifesta a pluralidade na unidade, pertencendo simultaneamente ao céu e à terra, à água e à luz; é a representação da dualidade, do duplo, essencialmente diferentes, porém complementares, síntese da natureza masculina e feminina. Como símbolo do espaço-tempo, relembra o ciclo vital, e, como a aparição eventual do arco-íris, estabelece o estar e o não estar, a vida e a morte: a metamorfose do existir.

Alguns elementos devem ser lembrados antes que façamos uma análise individual das esculturas do Mestre Didi: 1º – a temática geral das suas peças obedece ao repertório iconográfico e iconológico que constituem o universo mitológico, visão de mundo particular, do culto afro-brasileiro, de evidente influência nagô, que se identifica, no Brasil, através do que convencionalmente se chama de “nação jeje-nagô” ou “jeje-etu”. 2º – a sua formação, compreendendo, particularmente, de conhecimentos da linguagem estética e ritual, permite-lhe transitar com segurança nos limites necessários das suas recriações, mantendo o compromisso ritual de absoluto respeito aos dogmas religiosos do universo litúrgico afro-brasileiro; 3º – em decorrência do seu conhecimento enquanto artista-sacerdote e dos compromissos litúrgicos, as suas esculturas, baseada no mito e na estilística *Nagô*, expostas nos espaços de galerias, museus, etc, são consideradas “recriações”

ou “obras escultóricas de inspiração sacra afro-brasileira”, estabelecendo a diferenciação indispensável do que é sagrado e cultuado com ritos, em espaços apropriados, e o que é “profano”, embora esta expressão não signifique uma espécie de liberação ampla, irrestrita, pois, por se basear no universo sagrado e em função da sua qualificação pessoal, as suas obras preservam o respeito e a dignidade devotada ao culto; 4º – em sua estrutura formal básica, as esculturas do Mestre Didi, referem-se aos emblemas dos *Orisá: Nàná, Obàliaiyé e Osimàrè*. e seus acessórios; 5º – a estrutura cromática e material das suas esculturas obedecem aos códigos de relevância do universo mítico desses *Orisá*.

Em resumo:

Deoscóredes M. dos Santos, nasceu no berço esplêndido da chamada cultura “nagô”, na Bahia. Desde a vivência uterina, experimentava o Mestre, as vibrações energéticas e saudáveis do ambiente dos Orixás. Deste modo, registra-se o prematuro comprometimento do ilustre Mestre com a divulgação e preservação, promovendo a linha evolutiva das artes sacras afro-brasileiras.

Desde cedo, conduzindo por mãos competentes de famosas Ialorixás, aperfeiçoou os seus conhecimentos no universo religioso afro-brasileiro. Mais tarde, acrescenta ao seu aprendizado uma visita aos seus “ancestrais”, na África, construindo um patrimônio particular de conhecimentos no campo dos ritos religiosos africanos, consubstanciado num conhecimento profundo das narrativas mitológicas daquele universo e ainda produzindo um repertório significativo de peças artísticas que refletem este universo. Deoscóredes M. dos Santos, tomou-se Mestre de uma academia onde poucos são os que podem ostentar essa titulação, que é o conhecimento e o verdadeiro domínio da TRADIÇÃO AFRICANA NO BRASIL. Levando em conta as titulações hierarquizadas do ambiente acadêmico, chamar de “Mestre”, o Mestre, é deveras muito pouco, cabe-lhe “como uma luva”, a titulação de PhD,

num campo no qual Didi tem gerado conhecimentos impulsionadores de uma autêntica estética afro-brasileira.

“Os orixá do Panteão da terra são os que nos alimentam e nos ajudam a manter a vida. Os meus trabalhos estão inspirados na natureza, na Mãe Terra-Lama, representada pelo orixá Nanã, patrona da agricultura” afirma o “Mestre” Didi.

No âmbito das artes plásticas nacional e internacional, o “Mestre” Didi inaugura uma forma de expressão de características afro-brasileiras onde seu pioneirismo, qualidade estética e contribuição conceitual, estabelecem os parâmetros primordiais para uma autêntica expressão de arte, de base referencial africana, através das suas famosas “recriações”

Constrói a sua produção a partir de três elementos básicos: a narrativa mitológica, onde denota-se um profundo conhecimento dos meandros complexos da ritualística do “Candomblé”; domínio absoluto e inquestionável dos códigos simbólicos, cromáticos e formais, etc. da “gramática” da linguagem estética afro-brasileira e, por último, uma admirável capacidade de realização técnica, uma postura de acabamento, habilidade e domínio, tão ao gosto das divindades sacras do Panteão dos Orixás.

Didi estabelece o limite possível entre um objeto esteticamente produzido para as práticas da ritualísticas e o objeto recriado que embora não tendo conectado em si os parâmetros para o exercício ritual, possui uma similaridade respeitosa e recriada da liberdade que a arte permite para alcançar, assim como na primeira, o BELO.

“Mestre” Didi domina os dois territórios: o sagrado e o recriado, não negando aos que observam a sua importante obra, informação, impacto visual e estética especial.

Foi inspirado na obra do “Mestre”, que construí, mediante o nosso trabalho de Dissertação de Mestrado: *“A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi”*, parâmetros para compreensão do universo es-

tético-religioso afro-brasileiro e compreensão do universo estético africano, além do referencial analítico das suas obras no campo formal, conceitual e técnico, como também, a construção de um conceito de *“Arte Sacra Afro-Brasileira”* e, a introdução na temática das artes plásticas afro-brasileira do legado ancestral africano, sendo esta, entre, a contribuição artística e histórica da obra do “Mestre” (PhD) Didi

Baseado na sua, *“Evoluir sem perder a essência”*, a sua obra pressupõe a coexistência do tradicional e do “BELO” na contemporaneidade, garantindo o seu vigor e importância. A obra de Didi é uma contribuição, do ponto de vista da garantia da pluralidade no campo das artes e uma afirmação do potencial humano. Ainda levando em conta a hierarquia do ambiente acadêmico, melhor lhe caberia a titulação de: DEOSCÓREDES M. DOS SANTOS – Didi – OJÉ KORIKOWÊ OLUKOTUN, ALAPINI, ASOGBÁ, BABA L'OSSANIN, BALÉ XANGÔ, BABA MOGBÁ ONI XANGÔ, e com justeza DOUTOR HONORIS CAUSA.

Parabéns ao “Mestre”

AXÉ!

* Jaime Sodré

Prof. Universitário da UNEB (Ceteba)
e do CEFET-BA
Mestre em Teoria e História da Arte
pela Escola de Belas Artes/UFBA.