

ENTRE O *FUNDAMENTO* E O *POPSTAR*: CONCEPÇÕES DE ARTE EM CIRCULAÇÃO NO CONTEXTO RELIGIOSO AFRO-GAÚCHO

Leonardo Oliveira de Almeida

Este texto trata da relação entre religião e arte com base no universo dos tocadores de tambor, chamados alabês e tamboreiros, que atuam nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Para tanto, apresento um segmento específico de alabês que de forma intensa se relaciona a recursos e empresas de mídia e que, por uma atuação profissional, incrementa sua prática religiosa baseada na proximidade (em diferentes níveis e intensidades) com o universo das artes. Interesse-me, portanto, pela circulação de palavras como arte, artista, artístico, além de algumas derivações, como estrela e popstar, e a maneira pelas quais estas se conectam a diferentes percursos de *artificação* e *artisticidade* protagonizados pelos alabês. Essas duas noções, *artisticidade* e *artificação*, serão trabalhadas de forma relacional e terão papel central nas discussões que serão propostas. Em suma, argumento que, a partir de meados de 2010, momento em que a prática dos alabês gaúchos se alinha a uma produção midiática impulsionada pelo advento das chamadas “produtoras afro”, as expressões “arte” e “artista” passaram a ter uma presença oscilante no campo religioso. Compreender como ocorre essa oscilação é um dos objetivos deste texto.

O uso da noção de *artificação* (Shapiro; Heinich, 2013; Shapiro, 2007, 2019) faz sentido na medida em que permite apresentar diferentes percursos pelos quais as coisas, pessoas e práticas se tornam arte, quer dizer, se artificam, nas religiões afro-gaúchas. Esses percursos não se encerram com a noção de “arte afro-brasileira” – que, como destaca Menezes Neto (2018a), é a expressão mais utilizada para designar este universo de encontros –, mas se apresentam como um processo de intensa proliferação de categorias. Quando nos aproximamos do campo religioso afro-gaúcho e, mais especificamente, do cotidiano da prática religiosa, observamos expressões como “arte do axé”, “arte de santo”, “arte de fundamento”, “arte do batuque”, entre outras, que de forma

alguma são ingênuas ou se sentem obrigadas a fazer referência a categorias amplamente debatidas por museólogos, artistas, antropólogos e historiadores. Para compreender esse universo, é preciso estar atento às diversas concepções de arte acionadas pelos agentes religiosos. Há aqui um rico campo de análise, que busca identificar disputas e transformações em torno da artificação e classificação de objetos e práticas, pois, no cotidiano religioso, nem todas as coisas são artificáveis e nem todas elas se tornam arte segundo os mesmos percursos. Acrescenta-se que nem tudo depende apenas dos agentes religiosos para se *artificar*. Estas são premissas importantes para as análises que serão feitas.

É necessário, portanto, uma análise que considere as características próprias do universo religioso em questão. Nesse ponto, a noção de *fundamento*, bastante utilizada na prática religiosa afro-gaúcha e que se alinha a noções como tradição, ancestralidade, segredo, hierarquia, conhecimento religioso e preceito, será citada neste texto como um elemento disputado e capaz de evidenciar, além das particularidades desse universo religioso, sua relação com concepções diversas de arte. É importante considerar ainda que este trabalho não tem a pretensão de se aprofundar sobre as particularidades que as distintas modalidades religiosas (umbanda, quimbanda e batuque)¹ possuem quanto à relação entre fundamento, arte e religião. Logo, a noção de fundamento será apresentada com base em sua interação com elementos importantes às discussões aqui propostas, tais como profissionalismo, mídia e jocosidade.

Buscarei demonstrar que, em diversos casos, a presença de linhas tênues entre o “não ser arte” e o “ser arte” pode ser melhor compreendida como potencializadora das propriedades mágico-religiosas do que como falta ou como *artifização parcial* (Shapiro; Heinich, 2013) e *ina-*

¹ No Rio Grande do Sul, há a predominância de três modalidades religiosas: batuque, umbanda e quimbanda. Em suma, o batuque se destina ao culto aos orixás (Bará, Oxum, Oyá, Xangô, Odé/Otin, Ossanha, Obá, Xapanã, Bedji, Oxum, Iemanjá e Oxalá). A umbanda, por sua vez, se dedica ao culto de entidades espirituais, divididas em linhagens que concentram: marinheiros, índios, crianças, pretos-velhos, entre outras. A quimbanda é o universo próprio dos exus e pombagiras: prostitutas, boêmios, espíritos do cemitério, entre outros.

cabada (Shapiro, 2007)² – pois estas expressões podem nos levar a uma compreensão um tanto institucional das etapas finais da artificação, fato que não se alinha aos processos fluidos que podem ser observados no contexto religioso afro-gaúcho aqui descrito. Isso faz com que a busca por compreender como as pessoas fazem ou criam coisas que passam a ser vistas como arte, bem como a procura por entender “como os criadores se tornam artistas?” e as “condições que desencadearam essa mudança e o que ela acarreta” (Shapiro, 2019, p. 6), constitua apenas uma parte necessária da análise. Como veremos, às vezes, para alguns grupos e atores religiosos, é melhor possuir e explorar *artisticidades*, expressão que retomo de discussões que realizei anteriormente (Almeida, 2018, 2019), do que ser enquadrado definitiva ou permanentemente no campo da “arte” ou “da não arte”. É possível, ainda, negar o status de arte ou os indícios de *artificação* sem, contudo, abrir mão da *artisticidade*. Logo, podemos dizer que a oscilação das expressões “arte” e “artista”, em uma primeira definição, ocorre comumente, no caso das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, segundo esses alinhamentos e descompassos entre a presença da *artisticidade* e os extremos “ser/não ser” arte.

Como negar que certas práticas sejam arte ou que certos agentes sejam artistas e, ao mesmo tempo, mobilizar recursos para que modelos, referências e estéticas reconhecidamente artísticos potencializem a prática mágico-religiosa? Como os alabês lidam com as controvérsias que emergem quando certos agentes críticos identificam a *artisticidade* que pessoas, práticas e objetos possuem e, com isso, evidenciam uma relação problemática entre religião e arte? Estas são algumas perguntas que embasam este texto e que justificam a relação complementar entre *artisticidade* e *artificação*.

Tenho por base um percurso de pesquisa realizado entre 2015 e 2018 junto às religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, com uma

2 Shapiro e Heinich (2013) consideram a *artificação parcial* ou *incompleta* quando esta parece não ter razão para avançar mais sem ter condições favoráveis. Em outro texto, Shapiro (2007) destaca seu interesse analítico por processos de resistência à artificação, desartificação e *artificação inacabada*. Em um contexto marcado pela existência de terreiros relativamente autônomos, diferenças entre nações e modalidades rituais e que se embasa na existência do *axé*, força que se concretiza e se diversifica constantemente na prática religiosa, artificações “parciais” ou “inacabadas” tornam-se concepções voláteis e que, por esse motivo, estariam relacionadas a parâmetros igualmente instáveis. Assim, tendo como base os casos que serão analisados neste texto, opto por não anunciar estados parciais ou inacabados de artificação. Como buscarei apresentar, me interesso pelos casos de disputa entre agentes religiosos que, ao avaliarem os mesmos objetos, os veem de parâmetros opostos: uns afirmam estar diante de objetos de fato artificados, enquanto outros negam indícios de artificação.

trajetória nômade que buscou acompanhar alabês e tambores em circulação no campo afro-religioso em Porto Alegre e algumas cidades da Região Metropolitana. A interação entre os alabês e as empresas de mídia, o universo musical não religioso e a constituição de mercados religiosos possibilitou a identificação de diferentes concepções de arte, entre elas as que serão aqui apresentadas.

Dito isso, abordarei neste texto, em sua primeira parte, alguns aspectos relacionados à interação entre religião e arte, considerando as particularidades do universo afro-brasileiro. Em complemento, afirmo minha opção por um percurso analítico que não busca predefinir como arte e artista certas práticas, pessoas e objetos, mas que se atém aos caminhos tortuosos e, muitas vezes, conflituosos de artificação. Na seção seguinte, argumento que as religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul recebem influência de diferentes domínios já estabelecidos da arte, como as artes gráficas e o universo musical, e que estes contribuem para a circulação de diferentes concepções de arte e para a existência de regimes distintos de aceitação e recusa da interação entre arte e religião. Na sequência, apresento como a identificação, realizada pelos agentes religiosos, de elementos comuns à prática dos alabês e ao universo artístico secular, tal como o uso de palcos e microfones e a associação com empresas e recursos de mídia, contribui para fomentar certos debates no campo religioso. Por fim, analiso uma controvérsia ocorrida em 2017, nas redes sociais, e que mobilizou diversos atores religiosos em torno do debate acerca das práticas dos alabês e suas transformações no contexto afro-gaúcho. Veremos que a jocosidade, o uso de determinadas concepções de profissionalismo e a padronização das práticas dos alabês (entre elas, o respeito aos fundamentos) com o advento das empresas de mídia são alguns dos recursos acionados por esses agentes para legitimar a presença da artisticidade.

Religiões afro-brasileiras e arte

Foi encontrada na década de 1980, em Santo Ângelo, na região gaúcha das Missões, uma imagem esculpida em madeira da deusa africana da fertilidade, Nimba, produzida provavelmente entre os séculos XVIII e XIX. Quase quarenta anos depois, em 2018, e após dois anos

de pesquisa que ajudaram a fornecer mais dados sobre a descoberta, a imagem foi apresentada à comunidade acadêmica por pesquisadores da PUC-RS e, como consequência, assumiu uma nova trajetória. Após sua primeira aparição pública, a imagem chamou atenção por suas peculiaridades, principalmente por ser considerada “a primeira do tipo encontrada no país”, e passou a ser exposta em museus e espaços acadêmicos de algumas cidades do Rio Grande do Sul. Nesse trajeto, a deusa carregou consigo a identificação de seu pertencimento ao universo da arte. Por exemplo, em artigo publicado na *Revista PUCRS*, a descoberta foi anunciada com o seguinte subtítulo: “*Estátua de arte secular* produzida por afrodescendentes no RS é a primeira encontrada no Brasil” (grifo nosso); o jornal de televisão gaúcho *Bom Dia Rio Grande* afirmou que “a descoberta de uma escultura pode remontar a *história da arte africana no país*” (grifo nosso).³ Chamo a atenção para o status de arte adquirido pelo objeto e, especificamente, para o fato de essa identificação ter alçado a deusa ao campo da “arte afro-brasileira” e suas variações (por exemplo, “arte africana no país”).

Essa descoberta recente nos permite evidenciar a existência de um olhar que atribui artisticidade. Quer dizer, nesse processo, parece não ser necessário que o escultor da imagem da deusa Nimba se declare artista ou que atribua valor artístico à sua obra, pois historiadores, antropólogos, artistas, curadores, entre outros agentes, se encarregam de fazê-lo. O que busco ressaltar é que a atribuição de qualidade artística aos objetos e práticas não é neutra, pois produz efeitos, estabelece rotas, lugares, cria ambientes. Dizer “isso é arte” não é um ato ingênuo, pois agencia transformações. Por exemplo, ao observarmos a repercussão do caso da deusa Nimba nos jornais, artigos e exposições, é possível identificar que o objeto em questão foi comumente inserido em debates mais amplos acerca da arte ou da história da arte, bem como nas tentativas de identificar as genealogias de uma “arte afro-brasileira”. Como destaca Shapiro (2007), de acordo com as considerações de Michel Melot, a artificação é, também, a entrada no discurso da história da arte. Inseridos nesse debate, os objetos adquirem certas rotas de atuação e exposição.

3 A escultura é a única dessa divindade encontrada em território brasileiro. A reportagem da *Revista PUCRS* está disponível em: <http://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>. O vídeo da matéria do *Bom Dia Rio Grande*, na RBS TV, pode ser assistido em: <https://globoplay.globo.com/v/7025572/>. Acessos em: 13 jun. 2020.

Em complemento à discussão, Hélio Menezes Neto (2018a, p. 14) e outros autores afirmam que “não é evidente definir o que é arte afro-brasileira”, noção mais utilizada para designar este segmento de produção artística e que, segundo o autor, “vem carregada de dúvidas e parece mais convidar ao questionamento do que explicar”, pois diferentes modos de concebê-la vêm sendo acionados ao longo do tempo. Não por acaso, portanto, referências importantes nesse campo de estudos comumente embasam os debates de seus textos em questões como “arte afro-brasileira: o que é afinal?” (Munanga, 2000) e “O que é arte afro-brasileira?” (Conduru, 2013, p. 9). Emanuel Araújo, organizador da importante coletânea *Mão Afro-brasileira* (1988), afirmou, em entrevista concedida à revista *O Menelick 2º Ato*:⁴ “Acho que um pouco é isso: a arte afro-brasileira existe e não existe.” Apesar dessas incertezas e multiplicidades de sentidos, certas ideias de “arte afro-brasileira” são constantemente empregadas. Menezes Neto (2018b) também destaca que a circunscrição da arte afro-brasileira a certos terrenos (popular, religioso etc.), fato marcado por transformações ao longo do tempo, se deve, em parte, ao que o autor chama de “ideia forte” do que é arte afro-brasileira.

Considero que certas “ideias fortes” continuam ainda hoje agindo nos processos de artifificação, especialmente no campo religioso, centro das análises presentes neste texto; aí, é comum que certos objetos, formas e práticas advindas de terreiros sejam apresentados por alguns autores como “potencialmente artificáveis” ou predefinidos como arte. Nessa direção, vale citar o texto de Silva (2008), que menciona uma diversidade de elementos considerados como arte afro-brasileira,⁵ sem a necessidade de citar diretamente terreiros e religiosos específicos como os principais agentes da produção desse estatuto. Há, nesse caso, uma espécie de consenso preestabelecido acerca do que pode ser entendido como arte nas religiões afro-brasileiras, nos levando a considerar que alguns aspectos dessas religiões transitam por certos circuitos sem que seja necessária a apresentação dos processos que os artificaram ou dos embates em torno da aceitação/recusa da artifificação.⁶

4 Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil>. Acesso em: mar. 2020.

5 Para esse autor, são arte as pinturas corporais feitas nos momentos iniciáticos sobre a pele do iaô, as roupas dos orixás, os objetos presentes nos altares, alguns objetos comercializados em lojas de artigos religiosos, entre diversos outros objetos e práticas.

6 Conduru (2019) nos apresenta um breve histórico de como os diferentes tipos de objetos e práticas foram adquirindo, entre negações, resistências e aceitações, o status de arte no contexto religioso afro-brasileiro.

Meu objetivo não é invalidar os usos da expressão arte afro-brasileira, uma vez que esta não é apenas uma designação, mas um *valor* que foi objetificado em certos materiais, práticas e pessoas em um dado contexto histórico (Sansi, 2007, p. 145) e, como afirma Salum (2017), trata-se de uma categoria que alçou esse universo da arte a circuitos internacionais, desligando-o dos grilhões que lhe tentaram impor num passado não muito distante (arte primitiva, arte de feitiçaria, coleções de “magia negra” etc).⁷ Tampouco pretendo advogar pela obrigatoriedade de que os próprios religiosos sejam os únicos artificadores legítimos, mas busco evidenciar os pressupostos e implicações dos usos da noção de “arte afro-brasileira”. Tal não é somente um recurso que identifica certo domínio da arte, pois tornou-se também um caminho específico de artificação para as religiões afro-brasileiras que as vincula a apreciações de especialistas de outros campos sociais.

Opto por um percurso analítico que não busca predefinir como arte e artista certas práticas, pessoas e objetos, mas que se atém aos caminhos tortuosos e, muitas vezes, conflituosos de artificação. Como forma de iniciar tal percurso, considero que a arte, como toda palavra viva, se movimenta, se concretiza e se diversifica, sendo utilizada com diferentes sentidos. Conforme buscarei argumentar ao longo deste texto, compreender a presença da arte no contexto religioso afro-gaúcho nos convida a considerar que, na prática religiosa, sentidos diversos de arte podem ser vistos em interação. Isso quer dizer que a aceitação ou recusa de certos processos de artificação dependem da relação do campo religioso com ideias de arte que provêm de universos variados: a arte que se aproxima dos museus, a arte que se aproxima do universo gráfico e tecnológico, a arte que se aproxima do universo do mercado musical, a arte que se aproxima das artes plásticas, entre diversos outros domínios. Isso contribui para que certos objetos, práticas, sons e formas sejam mais aceitos como arte do que outros. Por exemplo, no caso gaúcho, é possível que *axós* (roupas) sejam aceitos como arte e, inclusive, expostos

7 A ideia de arte, quando relacionada ao universo religioso afro-brasileiro, ganhou expressões parceiras ao longo dos tempos, prática que se mostra uma constante na história da arte (Price, 1996). Para dar alguns exemplos, em texto pioneiro, Nina Rodrigues (1904) fala em “belas artes dos colonos pretos do Brasil” tendo como base certas concepções de primitivismo e inferioridade racial. Price (1996) e Mattos (2020) dizem de que forma essa arte foi considerada “primitiva” durante boa parte do século XX. Mario Barata (1941) escreveu sobre a “arte negra” no Brasil e, mais recentemente, Cleveland (2012) se utilizou da mesma expressão para suas análises. Conduru (2007) defende a noção de “arte afrodescendente no Brasil”.

em museus.⁸ Por outro lado, quando a prática musical de terreiro se assemelha à arte tal como advinda do universo artístico e musical secular, há a possibilidade do surgimento de conflitos, transformando as palavras arte e artista em instrumentos de ofensas e acusações.

A isso se soma ao fato de que a trajetória de determinados objetos nem sempre contempla todos os aspectos presentes em certas cadeias operatórias de artifificação. Roger Sansi (2013) exemplifica como essas cadeias, que não são totalmente consensuais, são interrompidas. Ele nos apresenta o caso de um *otã* que foi levado ao Museu da Cidade, em Salvador. Essa pedra, que compõe o assentamento do orixá (e é o próprio orixá particularizado) chegou ao museu juntamente com outros objetos que, após reivindicação do movimento negro, foram retirados do Museu Antropológico Estácio de Lima, vinculado ao Instituto Médico Legal da cidade. Esses objetos faziam parte de um acervo herdado de Nina Rodrigues e possuíam a marca das perseguições policiais e da classificação como “provas de crime” e como expressões de “degeneração racial”. Em suma, tal como no caso explorado por Brulon (2013) sobre a exposição *Māori – Leurs trésors ont une âme* (2011) no Museu do Quai Branly, em Paris, não foi possível fazer com que os objetos expostos fossem “museograficamente neutralizados” para que o museu não arcasse com a reponsabilidade moral de expor os objetos sagrados de formas consideradas inapropriadas por certos grupos.

Iniciou-se, assim, no caso de Salvador, um movimento pela realocação dos objetos. Além disso, havia uma reivindicação e um debate em torno da ideia de arte, que Sansi (2013, p. 115) resume da seguinte forma:

O que os representantes das casas de candomblé estavam pedindo, no fim das contas, era precisamente que o material de cultura do candomblé fosse reconhecido em pé de igualdade com a arte ocidental. Eles não estavam exigindo que os objetos retornassem para as casas de candomblé; queriam que os objetos fossem reconhecidos como arte sacra e expostos em museus de arte junto com obras de arte históricas e contemporâneas, e não em um museu policial. Em outras palavras, eles reconheciam os

8 Como na exposição *Açô do batuque e do candomblé: as vestes tradicionais do sagrado afro-brasileiro*, realizada no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, em 2019.

museus como instituições apropriadas para guardar esses objetos: mas no museu apropriado e da forma certa.⁹

Após decisão final, os objetos foram transferidos para o Museu da Cidade. Esse novo espaço foi reconhecido pelo movimento negro e por religiosos como um lugar correto para se expor os objetos, com exceção de um caso: o *otã*. Na prática religiosa, o *otã* é um objeto particular, resultado de processos específicos de iniciação e consagração religiosa, e nunca é exposto em local público. Sansi (2013, p. 116) complementa: “Diferentemente dos outros objetos, [o *otã*] não é uma obra de arte, não é um artefato, e seu poder imanente deve ser respeitado – a pedra deve ser escondida e não deve ser vista”. O caso nos mostra que as religiões afro-brasileiras possuem alguns mecanismos próprios de artificação. Como foi dito anteriormente, nem todos os objetos e práticas são artificáveis e, em diversos casos, quando há tentativas de artificação, há controvérsias.

A isso se soma o fato de que o contexto religioso afro-gaúcho e, mais especificamente, a prática dos alabês nos mostram que algumas práticas, objetos e pessoas não são facilmente capturadas por domínios bem estabelecidos do “isso não é arte” e do “isso é arte”, mas insistem em habitar zonas medianas e controversas que nos remetem a um espectro diverso de intensidades do artístico. Como meio de abordar essa questão, retomo uma expressão que utilizei em outro momento (Almeida, 2018, 2019) e que diz respeito aos potenciais de certos objetos, formas, sons e práticas de serem arte ou de possuírem atributos considerados artísticos. A expressão *artisticidade* pode ser utilizada como medida abstrata, tal como na palavra flexibilidade (potenciais de determinado elemento, pessoa ou coisa de ser e de possuir atributos do flexível). Nesse caso, a *artisticidade* permite-nos falar em *graus de incorporação ou presença* de elementos que, de alguma maneira, são reconhecidos como pertencentes aos universos da arte. Torna-se interessante, por exemplo, analisar quais são as condições de possibilidade de uma atuação religiosa que, em alguns circuitos, nega que a prática do alabê seja ou esteja se transformando em arte e, ao mesmo tempo, busca se beneficiar de uma aproximação estética e perfor-

9 Um caso recente reforça a relevância do debate. Foi iniciado, no Rio de Janeiro, o movimento *Liberte Nosso Sagrado*, que esteve à frente da “libertação” de objetos religiosos apreendidos pela polícia do Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX. Após alguns anos de negociações, a transferência provisória de mais de quinhentos objetos do Museu da Polícia Civil para o Museu da República ocorreu em setembro de 2020.

mática em relação ao campo artístico musical secular. O resultado dessa aproximação é o que chamo de artisticidade.

Artes diversas no universo religioso afro-gaúcho

No Rio Grande do Sul, estado brasileiro que, segundo o IBGE (2010),¹⁰ foi apontado como aquele com maior número de pessoas que se declaram adeptas das religiões afro-brasileiras, um diversificado mercado de serviços religiosos vem ganhando expressão. Em parte, esse mercado se sustenta por uma demanda que, além de quantitativa, é impulsionada por outras especificidades do campo religioso afro-gaúcho, como o fato de a maioria das “casas de religião” se afirmar como praticante das três modalidades religiosas mais presentes no Rio Grande do Sul – umbanda, quimbanda e batuque (Corrêa, 2006; Oro, 2012). Esse fator contribui para a existência de uma clientela mais ou menos integrada, do ponto de vista das possibilidades de compartilhamento de mercados, e que media um intenso fluxo de serviços. Os batuques, quimbandas e umbandas interagem e, com eles, também seus respectivos mercados.

Entre as atividades disponíveis, podemos citar as empresas de mídia com atuação voltada exclusivamente para o mercado religioso;¹¹ um mercado competitivo de tocadores de tambor (alabês ou tamboreiros); o aluguel de palcos e jogos de luz para as festas de quimbanda; a decoração de ambientes externos utilizados para a realização de rituais (casas de show, ginásios, galpões); a produção de bolos e outros alimentos em que figuram as estéticas das divindades, muito utilizados nos rituais religiosos; a confecção de camisas estampadas; a criação de brasões de famílias religiosas; a produção de *vultos*¹² dos orixás e de tambores e agês; a confecção de *axós* (roupas); a produção de adereços e ferramentas dos orixás e entidades; entre outros.¹³

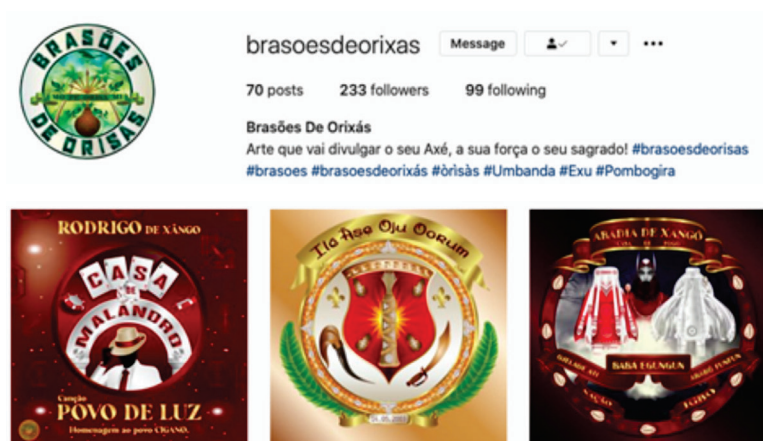
10 Ver: <https://gauchazh.clierbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>. Acesso em: jun. 2020.

11 Grande Axé, Ówò Produções, Império Mídia, Donos da Noite, Kizomba, Planetá África, entre outras, são exemplos de empresas que atuam no Rio Grande do Sul.

12 Imagens de madeira, ferro, entre outros materiais, que com frequência são utilizadas na composição (feitura) de assentamentos e altares dos orixás.

13 Consolidam-se, nesse mercado, artistas de diferentes áreas. Podemos citar Migui, da Ówò Produções, que cria estampas de camisas personalizadas (imagem 1); Rodrigo Fangial, que produz brasões para terreiros e famílias religiosas (imagem 2); Cláudia Kindges, artista de Torres (RS) que produz ilustrações dos orixás; Rita Imagens que produz e restaura imagens de orixás e entidades em Porto Alegre; Jorge Tambores, produtor de tambores personalizados na cidade de Alvorada (RS); Patty D'Oya, conhecida por suas esculturas realistas de pombagira; o estilista Renato de Boita; entre diversos outros artistas.

Imagem 1 – Brasões de Orixás



Fonte: Instagram @brasoesdeorixas.

Imagem 2 – Arte de camisetas da Ówò Produções



Fonte: Facebook Ówò Produções.

As diferentes concepções de arte que circulam nesses mercados comumente se distinguem por sua proximidade com outros universos já bem estabelecidos. Algumas se relacionam ao universo das artes gráfi-

cas, com ênfase no uso de recursos digitais. Esse é o caso das camisas, cartões de divulgação e brasões. No que diz respeito aos tocadores de tambor, alabês e tamboreiros, é comum que parte do que compõe certas concepções de arte e de artista que a eles são comumente relacionados advenha, não sem controvérsias, do campo musical secular. Essas identificações entre o religioso e esses domínios da arte se dão segundo o compartilhamento de características estéticas específicas e certas linguagens de identificação artística, técnicas de produção, modos de circulação dos objetos, maneiras de estabelecer os valores a serem cobrados durante a comercialização, formas de reivindicação de autoria, modos de apreciação, entre outras características. Reelaborando uma afirmação de Silva (2008), invertendo alguns termos, é possível afirmar que o diálogo do terreiro com o mundo que o circunda possibilitou o surgimento de práticas religiosas que mantêm uma relação de proximidade com os princípios estéticos e performáticos dos campos da arte, mas ao mesmo tempo essas experiências são reelaboradas em termos de uma nova linguagem que, em diferentes graus, as afastam ou as aproximam desses campos. Considerar esse continuum de aproximação/afastamento permite localizar os artistas/religiosos e suas obras num trânsito de versões do sagrado (Silva, 2008). Para dar um exemplo, um *ponto de quimbanda*,¹⁴ comumente utilizado para convidar entidades e conduzir performances nos terreiros, ganha novos circuitos de atuação quando passa a ser registrado em um DVD que, em suas características estéticas e modos de apreciação, recebe influência de artistas do universo musical secular. Uma nova versão do sagrado é produzida.

Um dos percursos de artificação nesses universos de artisticidade, inseridos em mercados religiosos, é a complexificação dos recursos e modos de individualização dos trabalhos produzidos, o que remete a certas concepções de autoria. Recordo-me de uma discussão em torno de cópias de imagens produzidas por uma “artista de santo” de Torres (RS). No debate, que chegou até mim durante um churrasco entre amigos e interlocutores de pesquisa, a artista foi mencionada por ter sido alvo de “pirataria”. Suas imagens vinham sendo utilizadas sem seu consentimento para a confecção de produtos derivados, comercializados

14 Pontos de quimbanda são músicas comumente utilizadas durante os rituais destinados aos exus e pombagiras e atuam ativando aspectos importantes da história e da atuação mágico-religiosa dessas entidades.

no mercado religioso. Sobre um desses casos, a artista escreveu em suas redes sociais:

POR GENTILEZA, PÁGINAS RELIGIOSAS E USUÁRIOS!
Podem usar minhas imagens, desde que dêem os devidos créditos autorais, porque *arte de Orixá* ainda não tem colaboração alienígena! Vejo muitas imagens minhas e de meus colegas, violadas, adulteradas no Photoshop, cortadas, assinadas com outros nomes, impressas em qualquer lugar, em produtos de baixíssima qualidade pra saciar a ganância de gente criminosa, porque PIRATARIA É CRIME! Respeite e propague o RESPEITO ao trabalho do artista-de-santo! Cada artista tem seu estilo e é fácil reconhecer um trabalho nosso! RESPEITE ISSO! (grifo nosso).

No caso dos alabês, o discurso sobre autoria, ligado a certas concepções de arte (as que estão relacionadas ao mercado musical), é com frequência acionado nos circuitos de produção, comercialização e divulgação de fonogramas. De forma semelhante ao que foi dito pela *artista de santo*, o Alabê Felipe de Oxalá escreveu em suas redes sociais, em 2014, sobre a venda e a cópia não autorizada de seus CDs de quimbanda, umbanda e batuque: “Por favor não copiem CD para ninguém, *respeitem o artista!!* Precisamos da colaboração de todos para o trabalho seguir em frente!” (grifo nosso).¹⁵ Em vídeo publicado no YouTube em 2013,¹⁶ o alabê Thiago Silva divulga o lançamento do seu primeiro CD: “Vou pedir aos nossos amigos que não comprem CD pirata, *ajudem o artista*. Gostaria de dizer que a trajetória dos Mestres da Magia só aconteceu porque vocês todos, os *nossos fãs*, nos deram o apoio que a gente precisou nesse um ano e dois meses.” Vagner de Agandjú, outro alabê, escreveu sobre seus CDs: “Nos deem essa moral, pois isso é um incentivo ao *artista religioso*. Contatem conosco e adquira o seu exemplar original. Vale a pena, eu dou minha palavra, pois estou junto nessa obra magnífica.” (grifo nosso).¹⁷

Como será descrito mais adiante, a aproximação entre os alabês e o universo das artisticidades foi impulsionada pelo surgimento de empresas de mídia que destinaram parte de suas atividades à divulgação

15 Felipe de Oxalá, fevereiro de 2014. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: jun. 2020.

16 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wCf-Oetd50&t=94s>. Acesso em: jun. 2020.

17 Vagner de Agandjú, fevereiro 2014. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: jun. 2020.

desses músicos rituais no circuito religioso,¹⁸ fato que pode ser compreendido como um desdobramento do que Braga (2013) evidenciou sobre o intenso processo de profissionalização dos tamboreiros gaúchos. O encontro desses fatores, que teve início em meados de 2010 (período que coincide com as publicações sobre pirataria de CDs citadas anteriormente – 2013/2014), deu novas formas à relação entre autoria e artisticidade, processo marcado pelo investimento na máxima “cada artista tem seu estilo e é fácil reconhecer um trabalho nosso!”, e contribuiu para que a aproximação cada vez mais evidente entre os alabês e o mundo artístico secular resultasse em uma intensa oscilação das categorias “arte” e “artista”.

Pincéis e telas, microfones e palcos

Em texto que compreende a arte afro-brasileira como um “espírito libertador”, escrito em 1976, Abdias Nascimento (2018, p. 38) afirma:

Pinto Ogum e me comunico com a divindade do ferro, da guerra, da vingança, companheiro de armas dos seres humanos, irmãos que lutam por liberdade e dignidade. E quando evoco na tela a Iemanjá, mãe de todas as águas do Universo e de todos os Orixás, celebro aquela que vigia maternalmente sobre a fertilidade da raça negra [...].

Abdias Nascimento parece querer anunciar ao leitor que, por mais que alguns elementos do que se convencionou chamar arte afro-brasileira sejam comuns a outros universos da arte, tais como *pintar* e *evocar na tela*, esses procedimentos operam de outras formas no domínio religioso. O alerta do autor é feito, também, para que diferentes processos de arte não se confundam, sob o risco de não considerarmos as maneiras pelas quais as divindades se tornam presentes nos percursos de criação ou *feitura* artística.

18 Para muitos desses músicos rituais, o ritmo intenso de toques somado aos valores cobrados pelos serviços religiosos permite que tenham essa atividade como única fonte de renda. Já em 2013, quando os chamados “alabês midiáticos” tomavam suas primeiras formas, Braga (2013, p. 209) escreveu: “Hoje, há um consenso no grupo em considerar a situação do tamboreiro profissional tal como a do músico, tanto em termos de status profissional quanto de remuneração, pois não consideram ser remunerados e respeitados dignamente. Entretanto, alguns com certo prestígio cobram valores que, comparados aos músicos profissionais que atuam na noite, são proporcionais ou mesmo superiores aos ganhos destes.”

Dois pontos podem ser destacados. Primeiro, como parte de mais um dos percursos de artificação, é possível que a presença de certas técnicas, instrumentos e formas (identificados como comuns a certos universos bem estabelecidos da arte), atuem, no campo religioso, como impulsionadores da artificação.¹⁹ Nesse caso, o uso de pincéis e telas, por exemplo, além de outros recursos, pode conferir artisticidade a práticas e objetos religiosos e, ademais, resultar na identificação destes com alguns domínios da arte. Esse também parece ser um dos mecanismos pelos quais certas práticas são mais facilmente dotadas de artisticidade do que outras. Em segundo lugar, se, por um lado, os elementos comuns a universos já consolidados da arte impulsionam processos de artificação, por outro, é igualmente por esse motivo que atribuir artisticidade a práticas e objetos pode ser causa de controvérsias. É por isso que diversos religiosos buscam com frequência anunciar as compatibilidades entre o artístico e o religioso.

Vários tamboreiros e alabês com quem tive oportunidade de conversar ao longo do processo de pesquisa me disseram que a relação entre a prática desses músicos rituais passou a ser identificada com o universo da arte com base nas semelhanças em relação ao universo musical secular. Ao comentar a incorporação de aulas de canto, noções de profissionalismo, gravação de CDs e DVDs, produção de logomarcas e a existência de palavras como “fãs”, “presença de palco” e “composição autoral” na prática dos alabês gaúchos, Felipe Paiva, dono de uma das produtoras de mídia mais atuantes em Porto Alegre, afirmou em entrevista que “a partir disso o *Alabê virou um artista*, um músico, uma pessoa conceituada, então a gente consegue fundir um pouco da *criação de arte*,²⁰ duma coisa mais moderna, mas, dentro do trabalho, *não perde fundamento*, entendeu?” (Paiva, 2016). Essa afirmação, que muito se assemelha à de Abdias Nascimento, indica que os processos de artificação, que passam pela identificação de elementos comuns a universos estabelecidos da arte, com frequência são postos em debates que visam encontrar ajustamentos em relação aos *fundamentos* religiosos.

19 Como demonstrei em Almeida (2018), esse debate não deve se restringir a considerar as influências externas ao religioso como os únicos caminhos de artificação, pois, como exemplo de outros percursos, gerações consolidadas de artistas/religiosos podem contribuir para esse processo.

20 Não apenas a prática dos alabês se torna identificada e identificável como arte ou artístico, mas também os recursos de divulgação utilizados pelas empresas.

Fundamento, no contexto gaúcho, é uma das palavras mais importantes no regime afro-brasileiro de existência e diz respeito a aspectos da prática religiosa que se relacionam a noções como tradição, ancestralidade, segredo, hierarquia, conhecimento religioso e preceito. Trata-se de uma expressão constantemente acionada no cotidiano religioso. É dito comumente, por exemplo, que determinada prática “tem fundamento” ou que “é fundamento”. Um pai de santo pode ser identificado como alguém que “sabe os fundamentos” do *lado* do ijexá (nação Ijexá). Ao entrar pela primeira vez em um terreiro de batuque, um visitante pode ser informado de que no *quarto de santo*²¹ “estão os fundamentos” da casa. Determinado terreiro pode ser compreendido como sendo “uma casa de fundamento”, para fazer referência à importância dos ancestrais e à realização de procedimentos considerados tradicionais. Como destacam Oro e Anjos (2008, p. 86), ao fazer referência à Festa de Iemanjá do Rio Grande do Sul, o *fundamento* do culto à Iemanjá “não reside em ideias, mas sim na concretude fluida das águas como ícone da divindade africana. O encadeamento entre as características do orixá e o ‘ícone’ como intensidade que singulariza aqui e agora as dimensões sagradas da divindade é o fundamento”. Nesse sentido, fundamento não se limita a ser apenas sinônimo de “conhecimentos” e “normas”, pois pode ser compreendido como intensidade, como algo que singulariza aqui e agora dimensões sagradas. Fundamento é, ao mesmo tempo, as relações, as maneiras de produzi-las e o que estas *fazem*. Essas questões, importantes para o debate proposto, serão retomadas mais adiante. Voltemos à apreciação de outros elementos que atuam como pincéis e telas.

Entre outras práticas que propiciaram identificações entre o religioso e o universo artístico, e que também ditam alguns caminhos de artificação, está a utilização de microfones e do palco durante os rituais. Com frequência, o uso desses recursos, que comumente atualiza o debate sobre o respeito aos fundamentos, está relacionado ao crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul, fenômeno que teve início nas décadas de 1970 e 1980 (Leistner, 2014) e que está, para diversos reli-

21 O *quarto de santo* é o local onde são guardados os *assentamentos* (o orixá particularizado) dos filhos de santo e onde são realizados rituais iniciáticos, oferendas e outros momentos importantes da vida religiosa.

giosos, vinculado a um processo de *evolução* dos exus e pombagiras.²² Como evidenciei antes (Almeida, 2018), esse processo de evolução espiritual esteve intimamente ligado à afinidade dessas entidades com recursos tecnológicos e de mídia e ao que diversos religiosos chamam de “inovação”, tornando essa modalidade ritual um espaço propício para a inclusão e experimentação de novos elementos, tais como o uso de palcos, jogos de luz e a saída das festas de quimbanda do espaço ritualístico dos terreiros. A utilização de grandes espaços, se comparados aos terreiros, se tornou prática recorrente nas quimbandas gaúchas. Salões de festa, escolas de samba, sedes de times de futebol, ginásios e casas de show são comumente alugados para comportar uma grande quantidade de convidados e teriam, segundo alabês e outras lideranças religiosas, estimulado o uso de microfones e equipamentos de som. Em sintonia com esses argumentos, o alabê Daniel Silveira publicou em suas redes sociais uma foto, tirada minutos antes do início de um ritual de quimbanda. A publicação mostrava um dos salões da sede do Grêmio Esportivo Palmeira,²³ como forma de evidenciar que um grande espaço como aquele exigiria a utilização de equipamentos de som: “Tocar num salão como esse sem som? Ainda querem falar que os alabês são *popstar*”.²⁴

Soma-se a isso o fato de que os *pagodôs*, tradicionais arquibancadas utilizadas para acomodar os alabês durante a realização de rituais nos terreiros, vêm sendo substituídos por palcos e plataformas de modo a comportar não apenas um maior número de pessoas, mas também para que seja possível instalar equipamentos de som e jogos de luz. Estes últimos recursos, dizem pais e mães de santo, contribuem para criar os ambientes de magia desejados por exus e pombagiras em sua versão “evoluída”. Surgem expressões antes inexistentes, tais como “presença de palco”. Fala-se com frequência: “aquele alabê tem uma boa presença de palco”, para fazer referência à performance e à condução ritual diante de divindades, *cavalos* e demais participantes. O certo é que, com o palco sob seus pés e com o microfone em suas mãos, como pode ser visto nas imagens apresentadas a seguir, os alabês e também as fes-

22 Além disso, as particularidades próprias do universo da quimbanda evidenciam a existência de relações específicas entre arte e fundamento, se considerarmos as diferentes modalidades rituais presentes no Rio Grande do Sul: umbanda, quimbanda e batuque. Em cada caso, há também configurações particulares entre arte, fundamento e os recursos de mídia.

23 Time de futebol da cidade de Cachoeirinha (RS).

24 Daniel Silveira. Fonte: Facebook pessoal do alabê. Acesso em: ago. 2017.

tas de quimbanda ganharam novas performances de mediação com as entidades e, com isso, contribuíram para tornar ainda mais evidente a aproximação entre religião, artificalização e artísticidade.

Nas duas fotos apresentadas (imagens 3 e 4), Felipe de Oxalá conduz, em parceria com sua equipe de alabês, as festas de quimbanda destinadas ao Exu Vladimir e ao Exu Rei das Sete Encruzilhadas, realizadas em 2018, nas cidades de Alvorada e Viamão. As imagens também expõem como alguns dos elementos citados anteriormente (palcos, jogos de luz, performance ao microfone etc.) podem ser vistos em interação nas festas de quimbanda.

Festa Exu Vladimir – Alabê Felipe de Oxalá (2018)



Autor: Leonardo Almeida.



Autor: Leonardo Almeida.

O que me interessa destacar é a possibilidade de identificação de afinidades entre as práticas dos alabês e as artisticidades, pois é com base nisso que a arte se torna uma categoria de acusação, como no caso que será descrito na última parte deste texto e que faz referência a uma discussão ocorrida nas redes sociais após uma influente liderança religiosa proferir críticas às novas gerações de alabês. Nesse contexto, chamar um alabê de artista (ou *popstar*) torna-se uma maneira de evidenciar desencontros entre a prática desses músicos rituais e os preceitos religiosos. Estão em questão as tensões entre os fundamentos religiosos e a presença do artístico, processo mediado por múltiplas identificações entre o religioso e elementos que, para alguns, são e devem lhes ser externos. Por outro lado, e ainda considerando o caso da referida discussão nas redes sociais, alguns alabês buscam mostrar, como resposta às acusações, que é possível evocar fundamentos religiosos para a aproximação com a artisticidade, evidenciando que não existem apenas relações de oposição entre fundamento e arte, mas também complementaridades que potencializam a atuação mágico-religiosa e profissional. Em suma,

podemos compreender a relação entre arte e fundamento como uma interação disputada, como alinhamento ou como descompasso, mas sempre posta.

Mídia e artisticidade

A relação entre as artisticidades e os alabês gaúchos ganhou maior impulso a partir de 2010, quando surgem no mercado religioso algumas empresas de mídia e marketing, tais como Donos da Noite (2013), Kizomba (2017) e Ówò Produções (2018), que passaram a dedicar parte de sua atividade à divulgação de alabês. Isso quer dizer que, além da produção de fotos, vídeos e de uma cobertura de mídia e de marketing voltada para terreiros, pais e mães de santo e divindades, essas empresas também seriam encarregadas de dar visibilidade à atuação dos alabês no Rio Grande do Sul e, em alguns casos, na Argentina e no Uruguai.

A fala do criador da Ówò Produções, Migui Sousa, nos ajuda a compreender melhor como se processam essas divulgações:

É a imagem deles [dos alabês]! Tu tem que te preocupar com a agenda dele, com o trabalho gráfico dele, com data dele, com *flyer* de divulgação dele, com filmagem dele, com foto dele. Isso tudo é cansativo e estressante. Hoje eu tenho nove alabês comigo. Imagina tu trabalhar pra nove alabês! Tu vai tirar foto em um lugar, tu faz filme em algum lugar, tu faz camisa, tu faz casaco, tu faz cartão de visita, tu faz *flyer*, tu faz agenda. Então isso é cansativo demais. A imagem [do alabê] tem que tá sempre na mídia. Os guri que estão comigo hoje tem *flyer* a semana toda. A semana toda eu [nesse caso, Migui não se refere a ele próprio, mas a um possível expectador] tô vendo eles de qualquer jeito, ou é filmagem, ou é transmissão ao vivo, ou é foto, ou é vídeo. Eles estão sempre na mídia. (Sousa, 2018).

A primeira experiência de parceria entre empresas e alabês se deu em 2013, com o surgimento da Donos da Noite. Os alabês interessados em receber uma cobertura de mídia personalizada precisariam entrar em contato com a empresa para firmar sua filiação e iniciar o pagamento de uma mensalidade. À medida que outras empresas surgiram no mercado, os serviços prestados aos alabês foram sendo ampliados.

Atualmente, é comum que as empresas ofereçam gravações de DVDs e CDs, cartões de divulgação, camisas personalizadas, produção de *teasers*, vídeos e minidocumentários, fotos e transmissões ao vivo (*lives*), entre outros serviços.

É importante destacar que essas empresas fazem parte de um mercado mais diverso de produtoras de mídia que atuam no Rio Grande do Sul. Grande Axé, Afro-Mídia, Planeta África, Império Mídia são algumas das empresas mais atuantes e que não possuem, como parte de suas atividades, a oferta de serviços para alabês. Pai Cesar de Xangô, fundador da Império Mídia, me contou sobre sua opção pela não vinculação ao mercado dos alabês, bem como que a relação entre esses alabês e as empresas atuantes no Rio Grande do Sul vêm passando por um processo de *inversão*.

Eu sei que tinha uma produtora que cobrava uma mensalidade dos alabês pra fazer a mídia deles. Só que agora mudou, tá mudando, a mídia tá procurando o alabê pra fazer a mídia dela, tá o contrário. Parece que o mercado se inverteu. É vantagem pra mídia ter o alabê como seu nome ali. Por que o Império não entrou ainda nessa parte? Porque eu ainda não entendi onde isso vai dar. O que eu tô vendo ultimamente é só a “dança das cadeiras”. Fulano hoje é de uma [empresa], amanhã é de outra. Isso de tá trocando toda hora, não acho isso legal. Minha ideia é deixar as coisas se assentarem, pra eu entender qual a vantagem e, a partir daí, fazer ou não. (Pai Cesar de Xangô, 2018).

Para Pai Cesar, a lógica de filiação vem se invertendo. Uma vez que os alabês atuam como “geômetras da religião” (Barbosa Neto, 2017), pois circulam entre diversas casas e entre diferentes modalidades rituais (umbanda, batuque e quimbanda) durante a prática profissional, tornam-se meios pelos quais as empresas a eles relacionadas ganham visibilidade. A partir de 2017, era possível ver entre as produtoras o esforço de elaboração de campanhas de divulgação que visavam estimular a filiação de novos alabês.

Entre 2015 e 2018, período em que estive em Porto Alegre acompanhando a atuação de empresas e alabês, a circulação desses músicos rituais entre as produtoras se mostrou uma constante (“dança das cadeiras”). A migração entre as diferentes empresas comumente era resultado do recebi-

mento de propostas mais vantajosas, também podendo ter como motivação a insatisfação com a cobertura de mídia ofertada, a ineficiência identificada como prejudicial à carreira do alabê e desentendimentos entre alabês ou entre estes e os donos das produtoras. Alguns desses alabês, após certo tempo de filiação, decidiam seguir de forma independente, gerindo seus próprios esquemas de divulgação.

Felipe de Oxalá é um exemplo entre os diversos alabês que, em dado momento de sua carreira, preferiram se desvincular de produtoras e empresas para gerir suas próprias coberturas de mídia. O alabê costuma falar sobre a importância de uma boa administração financeira e de adquirir conhecimentos para a realização de bons empreendimentos. Ao longo de sua carreira, ampliou o número de serviços ofertados aos contratantes. Assim, ao ser contratado, Felipe também garante a realização de transmissões ao vivo durante as festas e a publicação prévia de avisos e convites para os rituais. Oferece, ainda, jogos de luz, caixas de som, microfones, uma equipe com tocadores agê, assistentes e a confecção de camisas personalizadas. Um bom número de seguidores nas redes sociais, um alto índice de curtidas, visualizações e compartilhamentos, a posse de mais de um perfil de Facebook e canais ativos de YouTube são alguns dos recursos atrativos aos seus contratantes.

Entre os percursos de artificação e artisticidade possibilitados pela associação com as empresas, bem como pela constituição de coberturas de mídia independentes, está o investimento no que Philip Auslander (2008, p. 29) chama de “projeto”. Para esse autor, uma das estratégias da indústria cultural é a comercialização de múltiplos objetos de consumo baseados em um mesmo tipo de obra produzida. Nessa perspectiva, um filme, por exemplo, pode ganhar versões em DVD, em livro, brinquedos, peça de teatro, entre outros formatos. Influenciados por esses arranjos, diversos alabês vêm produzindo seus próprios projetos, expandindo suas atividades para além da performance do terreiro. A produção desses projetos possibilita não apenas a fragmentação da experiência de mediação religiosa, mas também produz novas modalidades dessa experiência segundo o encadeamento de diferentes materiais que se autorreferenciam. Para dar um exemplo, alguns alabês costumam gravar pontos de quimbanda em diferentes versões. O ponto que, inicialmente, é gravado em CD ou como arquivo de áudio a ser

divulgado nas redes sociais, pode, tempos depois, assumir uma nova forma, por meio da gravação de um DVD. Em seguida, o ponto pode ser gravado no formato videoclipe ou em *teasers* de divulgação.²⁵ Recentemente, como consequência da pandemia de Covid-19, produtoras e alabês se empenharam na realização de *lives* que muito se assemelhavam às de artistas e grupos musicais, com a utilização de cenários, equipamentos de luz e de som, uma logística para a realização de doações e a promessa de performatizar “pontos autorais” (no caso de *lives* de quimbanda). Em cada caso, em cada expressão desses projetos, novas estéticas e novas performances são sugeridas, contribuindo para a constituição da identidade de cada alabê. Um desses alabês, Bryan de Avagan (imagem 5), se prepara para lançar seu primeiro DVD, gravado com base em suas *lives* realizadas durante a pandemia.

Imagem 5 – Divulgação da *live* de Bryan de Avagan (2020)²⁶



Fonte: Facebook.

²⁵ Para mais exemplos sobre a produção de projetos, ver Almeida (2018).

²⁶ Recentemente, o alabê publicou em suas redes sociais um vídeo de divulgação do DVD produzido durante as *lives*, em que performatizava um ponto de quimbanda, juntamente com o seguinte comentário: “Lembrando que o ponto original é de autoria do meu irmão @negovinni do Ilú Axé Vodun [equipe de alabês], grande compositor e alabê”. A postagem nos mostra uma das formas pelas quais a *autoria* está presente na produção de *projetos*.

Durante a produção desses projetos, é, para alguns alabês, inegável a inspiração de artistas do meio musical secular. Na gravação do primeiro DVD do alabê Etto Mendes (2016), voltado para o universo da quimbanda, pude integrar a equipe de filmagem e produção.²⁷ No primeiro dia de gravação, logo um fato chamou atenção. Etto não tocou tambor durante as filmagens.

Por que tu não tocou tambor no teu DVD?

Não toquei no DVD porque com o DVD é diferente, não é o que a gente tá acostumado a assistir num DVD de festa [filmagem das festas no terreiro], e ia ser gravado, fica melhor pra mim interagir com a câmera. Hoje em dia tá mais assim, é um show. Tu tem que interagir com a câmera. Eu tocando, não tem como interagir. Eu olhar o que ia ter que cantar nas pastas e tocar, fazer redobre, ao mesmo tempo, e cantar. Então, minha voz não ia ser a mesma, ia ser uma voz preocupada. *É que nem esses artistas que gravam aí.* Não tem como cantar e tocar todos os instrumentos juntos. Então é uma coisa separada da outra. Por isso que eu não toquei. (Mendes, 2016, grifo nosso).

Por diversas vezes, Etto me contou que sua performance é inspirada em cantores de pagode, tais como Belo, Thiaguinho, entre outros. Estes serviram também como modelo performático para as gravações do DVD, “que nem esses artistas que gravam aí”. Em outra oportunidade (Almeida, 2019), busquei demonstrar de que maneira a artisticidade atua como potencializadora da atuação mágico-religiosa não apenas de alabês, mas igualmente das entidades quimbandeiras, e que com frequência pais e mães de santo esperam que certas performances registradas nos projetos (como no DVD) sejam levadas aos rituais no terreiro contratante. A isso se soma a performance no palco e o uso do microfone, o investimento em uma identidade musical e religiosa, a utilização de roupas personalizadas, a composição e gravação de “pontos autorais”, a popularidade que os projetos construídos adquirem no meio religioso, entre outros fatores, os quais contribuem para que as expressões *arte* e *artista* possam circular no meio religioso. A artisticidade e o processo de artificação não são aqui definidos apenas como um uso ostensivo

²⁷ A convite do alabê Etto Mendes, pude fazer parte da equipe de filmagem que, na ocasião, foi coordenada pelo cinegrafista e fotógrafo Marcelo Brandão.

de expressões relacionadas ao campo das artes: “eu sou artista”/“isso é arte”. Valem-se, na verdade, de uma diversidade de usos, que constantemente transitam entre a metáfora, a inspiração, a comparação, o uso jocoso e a insinuação. Assim, para alguns desses atores, torna-se possível relacionar-se com as artisticidades sem que seja necessário reivindicar participação em estágios institucionalizados da arte. Como veremos no próximo tópico, essa é uma das formas de evitar possíveis controvérsias causadas pelas afinidades performáticas identificáveis entre a prática dos alabês e o campo artístico.

A arte da jocosidade

Há casos em que as expressões “arte” e “artista” se combinam à ironia e à jocosidade. A partir de meados da década de 2010, quando a prática dos alabês se mesclou à uma atuação midiática e à utilização de modelos do universo musical e artístico, a artisticidade passou a ser alvo de críticas e tensões que, ao eclodirem com maior ou menor intensidade, contribuíram para regular a maneira como a arte atua no campo afrorreligioso. Em um desses momentos, uma controversa publicação no Facebook, feita em 2017 por um pai de santo prestigiado no meio religioso, mobilizou uma grande rede de atores. Na referida postagem, o religioso fazia críticas ao uso de equipamentos (microfones, caixa de som, jogos de luz etc.), ao suposto distanciamento em relação aos *fundamentos* religiosos, à autoridade dos alabês, que, segundo ele, muitas vezes ultrapassa à dos pais e mães de santo, além dos status de *popstar* e artista adquiridos nos últimos anos. O apoio e a aprovação a essas críticas, vindos de outros religiosos, nos permitem afirmar que, para esses críticos, alabês não apenas haviam assumido a forma ou se assemelhado a artistas, eles pareciam ter alcançado uma versão artística ainda mais inadequada, a de *popstars*.

Como resultado, a arte e as artisticidades se tornaram um tema intensamente debatido. Diversos alabês buscaram evidenciar a distinção entre sua função religiosa e a prática artística. Para outros, se identificar enquanto *alabês artistas* e *popstars* se tornou uma grande brincadeira, capaz de combinar ironia e jocosidade e de aliviar o peso de certas sanções morais. As reações à referida postagem, que serão exploradas nesta

última parte do texto, nos mostram que é possível negar o status de arte sem abrir mão da artisticidade, ou que, às vezes, é melhor possuir e explorar artisticidades do que ser enquadrado definitivamente no campo da “arte” ou da “não arte”. Torna-se interessante negar os vestígios de uma suposta artificalização e, ao mesmo tempo, afirmar, direta ou indiretamente, que “é que nem esses artistas que gravam aí”.²⁸

Apresento uma imagem que ganhou destaque nas redes sociais em 2017, com maior ênfase entre os dias 9 e 11 de agosto daquele ano, como resposta às críticas direcionadas aos alabês (imagem 6). Trata-se de um *djembe*, instrumento que não faz parte da orquestra religiosa afro-gaúcha, mas que, se considerarmos o contexto em que foi utilizado, representa as tradições afro-brasileiras e, em especial, a “classe” dos alabês. Dedicar-se ao estudo de expressões materiais, tais como as imagens em questão, tem como ponto de partida o fato de que a capacidade de condensação de determinados objetos os torna pontos estratégicos para a análise de expressões religiosas (Menezes, 2011). A imagem do que chamo de *tambor popstar* se insere nas controvérsias que envolvem a presença das artisticidades no campo afro-gaúcho e, por esse motivo, me parece uma boa oportunidade para pensarmos “através das coisas” (Henare; Holbraad; Wastell, 2007).

Imagem 6 – Tambor #alabê #pop # star



Fonte: Facebook.

²⁸ Retomo a fala do alabê Etto Mendes, citada anteriormente.

Sobre o couro do instrumento foram postos os óculos tipo *Thug Life*, também chamados “óculos opressor”, “óculos vida loka”, óculos tipo “Deal With It” (“aceite isso” ou “lide com isso”), entre outras expressões. Atuante como um *meme* bastante popular no Brasil, os óculos surgem quando um agente emite uma opinião que põe um fim repentino em uma disputa ou uma discussão, deixando-o em vantagem argumentativa, como alguém que diz “toma essa”. Seu uso também se relaciona com o questionamento de uma ordem vigente ou de regras estabelecidas, o que está ligado a expressões como “vida loka”, “vida bandida”, entre outras, tornando-se pertinente em um debate acerca de expressões que ainda não encontram total aceitação no campo afroreligioso: arte/artista. O uso dos óculos ainda confere ao debate um tom provocativo, desafiador e muitas vezes debochativo.

Também podem ser vistas três *hashtags* sobre o corpo do instrumento: *#alabê*, *#pop* e *#star*. Assim configurada, a imagem ganhou status de *meme*, amplamente compartilhado após a controversa publicação no Facebook, postada no dia 9 de agosto de 2017. Além do compartilhamento do *meme* do tambor *#popstar*, foram feitas diversas publicações em que alabês, amigos, fãs²⁹ e familiares defendiam o profissionalismo/profissionalização e as inovações relacionadas ao cargo de alabê. Horas após a publicação, podiam ser vistas no Facebook mensagens como: “*#Eusoupopstar*”, “Popstars do meu Face, aqui quem fala é o alabê popstar Paulinho de Lanã”, “Eu sou amiga e fã de popstar. Trabalho bom e profissional merece respeito”, “Os alabê popstar são da macumba”, entre diversos outros. O tom jocoso e irônico das publicações logo se tornou crescente, alcançando os países do Prata.³⁰ A pedidos de amigos, o alabê argentino Martin de Xangô publicou nas redes sociais um vídeo em que cantava um de seus pontos de quimbanda mais conhecidos, o “Eu sou Macumbeiro”, acrescentando a palavra *popstar*: “Eu sou *popstar* macumbeiro, vai começar a quimbanda no terreiro”. Outro alabê fez

29 A figura do fã pode suscitar importantes reflexões, pois os alabês também possibilitam que modelos performativos relacionados ao campo artístico se estendam aos seus admiradores. Ao encontrar com um alabê prestigiado, os admiradores agem performativamente como fãs: pedem autógrafa, tiram fotos, se aglomeram em volta do palco, vestem a camisa de seu alabê favorito e colecionam seus projetos. Essa é, ainda, uma das características que possibilitam a identificação desses alabês com a figura do popstar e, com isso, a atuação dos críticos.

30 Oro (1999) e outros autores vem analisando o processo de transnacionalização das religiões afro-gaúchas para a Argentina e o Uruguai. Para esses autores, as transformações das religiões afro-gaúchas ocorrem em meio aos fluxos entre países, o que revela a ausência de influências unidirecionais.

seu comentário comparando a atuação dos alabês à de outros universos musicais: “Não sou do pagode, *não sou do rock*, *eu não sou do frevo e nem do samba*. Também não sou da eletro e nem sou do funk, não sou de sertanejo, mas aqui estou. Basta ligar uma câmera que eu me apresento, sou o #PopStar do batuque eu sou.”³¹

No caso do *tambor popstar* e sua configuração enquanto *meme* (com os óculos, as *hashtags* e seu potencial de circulação), o uso da jocosidade traz para à situação as possibilidades de manutenção e de engajamento no conflito. Haveria aqui, tendo como base a proposta de Werneck (2015, p. 190) nos estudos da jocosidade, uma “disputa de marra”, “na qual se recusa de forma competitiva a posição moral superior produzida pela crítica, atacando-se jocosamente o crítico [...]” e, no caso aqui analisado, a própria crítica, pois há a utilização irônica e jocosa da categoria acusatória (*#popstar* na forma *meme*).

O objetivo do *meme* era tornar o oponente do conflito algo “sem seriedade” ou que “não deve ser levado a sério”. Há uma ocorrência que altera e subverte a lógica de uma situação que deveria ser levada a sério, como *punchline* (Werneck, 2015), e que faz com que a própria jocosidade seja a razão de tal subversão e, com isso, induza ao riso. Torna-se engraçado, para os observadores que estão a par dos acontecimentos, perceber que um *meme* tão conhecido tenha se adequado bem ao evento. Lembremos que o *meme*, configurado pelos óculos sobre a parte superior do tambor, aqui representando a classe dos alabês, já carrega previamente consigo os atributos reconhecidos de subversão, provocação, jocosidade e “arremate”. É nesse contexto que há a apropriação irônica da categoria acusatória: somos todos popstars.

Ainda é possível trazer para a análise outros aspectos relacionados ao compartilhamento do *tambor popstar*. No dia seguinte à controversa publicação, o programa *DeBate Tambor*, produzido pela empresa Donos da Noite e pela Timeline Produções, abordou o tema em uma transmissão ao vivo pelo Facebook.³² O programa reuniu alabês das novas gerações e “os antigos”, como são chamados os alabês da “velha guarda”, e teve como temática principal a “ladaia” que se fez na internet no dia anterior.

31 Alabê Gilvan D’Agandjú, agosto de 2017. Fonte: Facebook. Acesso em: ago. 2017.

32 Disponível em: <https://www.facebook.com/ProdutoraDonosdaNoite/videos/1647518338605747>. Acesso em: ago. 2017.

Felipe Paiva, o criador da Donos da Noite, abriu o programa com o seguinte esclarecimento:

Hoje o DeBate Tambor vai falar sobre muitas polêmicas que envolveram essa semana no meio afro. [...] Teve uma postagem no Facebook, uma pessoa que tem um *start* a nível Brasil e também no exterior, compartilhou essa publicação falando sobre os alabês, a sua opinião. [...] Isso gerou um furor na internet, ontem, muito grande. Muitos *memes* em formas de “eu sou popstar”, “alabê popstar”. Assim como as pessoas falam, elas têm que escutar.

Felipe logo passa a palavra para o alabê Alfredo de Ossanha: “Boa noite pessoal de casa, boa noite pessoa que tá curtindo a *live*. Entrou, comenta, dá o *like* e compartilha. Essa é a moral. *E eu sou popstar*”. As risadas logo tomaram conta do estúdio de gravação. Alfredo direciona o olhar à câmera e envia um beijo. Em seguida, comenta: “Eu sou *popstar*. Profissionalismo em primeiro lugar”. A fala e os gestos de Alfredo, que nos fazem lembrar o *meme* do *tambor popstar*, antecede uma mudança de tom. O alabê continua, conduzindo o debate para uma nova linguagem de confronto:

Eu vi um comentário, o cara falou assim: “a caixa de som entrou dentro do terreiro quando a religião saiu do batuque”. Tu e quem não gosta de caixa de som, não me contrata, não me liga, não me pergunta quanto eu cobro. Eu toco 3, 4, 5 obrigações na semana, e haja voz, e haja mão. A gente tá falando do sagrado, é a religiosidade em primeiro lugar. Tu não vê hoje tamboreiro tocando bêbado, tu não vê tamboreiro tocando de sapato em lugar nenhum [no caso do batuque]. Tu não vê hoje, principalmente a nova safra, o tamboreiro dando risada da cara dos santos. Tamboreiro que querem pegar e botar no colo³³ deixou muito pai de santo e muita gente na mão. Se querem ficar bravo ou não, hoje em dia não acontece isso. Hoje a gente tem uma produtora [Donos da Noite, Ówò Produções, Kizomba, entre outros] que padroniza uma forma de trabalhar dos tamboreiros. Então quando uma pessoa fala que o tamboreiro é midiático, que o tamboreiro quer se profissionalizar, que investe e quer ser estrela, então eu digo sim que eu sou popstar, eu digo que eu sou estrela.

33 Alfredo se refere aos tamboreiros antigos e que hoje possuem grande prestígio.

Em seguida, Luis de Xapanã acrescenta:

O Bryan falou³⁴ que a gente gasta um valor alto pra comprar equipamento de som, microfone. É isso que as pessoas não entendem. A gente faz isso pra melhorar o nosso trabalho e pra fazer pra você que nos contrata. A gente manda fazer camiseta, manda fazer o melhor tambor, por nosso trabalho, mas muito mais pensando no que o cliente vai receber. Hoje o alabê mudou, gente.

Para esses alabês, o profissionalismo e a profissionalização vêm evitando erros que muitos cometeram no passado. Entre as dimensões desse profissionalismo, o surgimento das produtoras com grande ênfase na cobertura de mídia contribuiu para a padronização da “forma de trabalhar”. Se alguém acusa os alabês de serem midiáticos, de se tornarem profissionais ou de quererem ser estrelas, dentro do contexto da padronização de uma prática de respeito aos fundamentos e à qualidade dos serviços prestados, afirma Alfredo, “então eu digo sim que sou *popstar*, eu digo que eu sou estrela”. O uso do microfone e da caixa de som, a produção de *projetos* (Auslander, 2008), a busca por uma identidade vocal, o investimento em roupas personalizadas e a relação com empresas de mídia são apenas alguns dos aspectos de um processo mais amplo que é a profissionalização.

Atualmente, em especial na prática dos alabês das novas gerações, diversas características que dão forma ao que comumente é considerado “profissionalismo” estão fortemente relacionadas ao respeito aos *fundamentos*. Nessa perspectiva, respeitar, seguir e praticar fundamentos indica a presença de um bom profissional. O alabê que exerce bem seu profissionalismo é aquele que, ao chegar à casa, saúda os orixás do terreiro contratante, *bate cabeça* diante do quarto de santo, pede a benção ao pai de santo, conhece bem as rezas (cantigas) e sua devida ordem de execução durante os *xirês* (rituais do batuque) e preza pelas formas herdadas de condução do ritual, sendo todos estes considerados fundamentos de um terreiro. As produtoras, por sua vez, ganham reconhecimento no meio religioso ao evidenciarem, além de uma boa divulgação midiática

34 Luis fazia referência à fala anterior, do alabê Bryan de Avagan, que mencionava os altos investimentos na compra de equipamentos de som.

e a “criação de arte”, o esforço por padronizar o respeito a esses e outros importantes fundamentos.

Nos meses que se seguiram, após a “ladaia”, movimentos diversos de negação do status de artista podiam ser percebidos entre os alabês com quem mantive proximidade entre os anos de 2015 e 2018. A palavra artista, utilizada de forma mais intensa com o advento das empresas de mídia, tal como evidenciei com base na fala de alguns alabês, passou por uma mudança de sentido, tornando-se uma categoria de acusação. Em 2020, Alfredo comentou em suas redes sociais: “Só pra esclarecer!! Eu faço marketing do meu trabalho para Pais e Mães que me contratam. Eu sou contratado, *não sou artista*, apenas sou quem toca a festa. Eu presto meus serviços, e quem contrata, determina como gosta ou não”.³⁵ Por outro lado, esses alabês também podem ser vistos pondo em prática diferentes intensidades de aproximação em relação ao universo das artisticidades, contribuindo para a produção não apenas de controvérsias, mas de outras maneiras de lidar com possíveis indícios de artificação e artisticidade, além das que foram apresentadas com o *meme* do *tambor popstar*.

Considerações finais

Os alabês que foram aqui mencionados não representam a totalidade dos que transitam entre as umbandas, quimbandas e batuques gaúchos, mas fazem parte de um segmento que, de forma mais intensa, se relaciona com recursos e empresas de mídia. Disso resulta que, além da diversidade de concepções de arte em circulação no campo religioso afro-gaúcho, brevemente apresentada neste texto segundo diferentes mercados, há uma diversidade que ainda pode ser encontrada em outros circuitos de alabês. Destarte, essa reflexão sobre diversidade também se estenderia aos percursos de artificação. Como foi dito, nem todas as coisas são artificáveis e, em complemento, nem todas as coisas são artificáveis pelos mesmos percursos.

Baseado em um período específico, que tem como marco o surgimento de empresas de mídia e de uma atuação midiática, procurei mostrar como certos fatores contribuíram para uma oscilação na pre-

³⁵ Alfredo de Ossain. Fonte: Perfil pessoal no Facebook. Acesso em: ago. 2020.

sença das expressões “arte” e “artista”. Se, a partir de 2013, a designação “artista” se tornou uma importante mediadora de prestígio, a crescente identificação entre as práticas e performances dos alabês e o campo artístico não religioso contribuiu para que a arte se convertesse em uma categoria de acusação e, para os alabês, algo do qual deveriam se afastar. Como realizar esse afastamento sem negar a influência de diferentes expressões de arte? Como dizer: “isso não é arte e nem pretende ser arte, mas se inspira em performances artísticas”? Nos casos aqui discutidos, podemos dizer que isso se torna possível, por exemplo, pela jocosidade, pela inserção em certas noções de profissionalismo e pela evidenciação de compatibilidades entre fundamentos religiosos e artisticidade. Esta parece ser uma importante chave analítica para a compreensão da relação entre religiões afro-brasileiras e arte.

Propus uma análise que não se resume a considerar apenas dois polos opostos, o da “arte” e o da “não arte”, e que não buscou projetar sobre os processos intermediários (que antecederiam a consolidação de certos objetos como arte) uma ideia de artificalização malsucedida. Optei pelo diálogo entre duas noções, artisticidade e artificalização, em consideração às maneiras possíveis de se negar que um processo de artificalização esteja em curso ou de negar intenções artificalizadoras e, ao mesmo tempo, manter proximidades performáticas com as artisticidades. Ou seja, considere que os alabês possuem um discurso próprio sobre a artificalização. Isso não implica dizer que os dois processos sejam excludentes e concorrentes, pois é possível que a artificalização se constitua com base nos vínculos que são estabelecidos com a artisticidade. Mas torna-se possível anunciar o descompasso entre os dois termos. Busquei mostrar que essa é, no contexto religioso, uma das maneiras possíveis de “fundir um pouco da *criação de arte* [que não necessariamente é arte, mas é artisticidade], duma coisa mais moderna, mas, dentro do trabalho, não perde fundamento” (Paiva, 2016). Daí a relevância de analisar percursos conjuntos de artificalização e artisticidade.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, L. O. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 33, p. 197-234, 2018.

ALMEIDA, L. O. *Tambores de todas as cores*: práticas de mediação religiosa afro-gaúchas. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

AUSLANDER, P. *Liveness*: Performance in a mediatized culture. London: Routledge, 2008.

BARBOSA NETO, E. R. A geometria do axé: o sincretismo como topologia. *Revista de @ntropologia da UFSCar*, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 171-183, jul./dez. 2017.

BRAGA, R. G. *Tamboreiros de Nação*: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil. Porto Alegre: Editora da UFRGS 2013.

BRULON, B. Da artifcação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 155-175, 2013.

CLEVELAND, K. Afro-Brazilian Art as a Prism: A Socio-Political History of Brazil's Artistic, Diplomatic and Economic Confluences in the Twentieth Century. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, v. 49, n. 2, p. 102-119, 2012.

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

CONDURU, R. Pérolas negras: primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2013.

CONDURU, R. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 98-114, set. 2019.

CORRÊA, N. F. *O Batuque do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. (ed.). *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London and New York: Routledge, 2007.

LEISTNER, R. M. *Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

MATTOS, N. C. S. B. *Arte afro-brasileira: Identidade e artes visuais contemporâneas*. Jundiaí: Paco e Littera, 2020.

MENEZES, R. C. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 17, n. 36, p. 43-65, 2011.

MENEZES NETO, H. S. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a.

MENEZES NETO, H. Exposições e críticos de arte afrobrasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A. et al. (org.). *Histórias Afro-Atlânticas*: Vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake. 2018b.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? In: AGUILAR, N. (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bial, 2000.

NASCIMENTO, A. Arte afro-brasileira: Um espírito libertador. In: PEDROSA, A. et al. (org.). *Histórias Afro-Atlânticas*: Vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

ORO, A. P. *Axé Mercosul: as religiões afro-brasileiras nos países do Prata*. Editora Vozes, 1999.

ORO, A. P. O atual campo afro-religioso gaúcho. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.

ORO, A. P.; ANJOS, J. C. G. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2008.

PRICE, S. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 205-224, 1996.

SALUM, M. H. L. L. Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 163-201, 2017.

SANSI, R. *Fetishes and Monuments*. Afro-Brazilian Art and Culture in the Twentieth Century. New York; Oxford: Berghahn Books, 2007.

SANSI, R. A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé1. In: GONÇALVES, J. R.; BITAR, N. P.; GUIMARÃES, R. S. (org.). *A Alma das Coisas*: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad Editora: Faperj, 2013. p. 105-122.

SHAPIRO, R. Que é artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SHAPIRO, R. Artification as Process. *Cultural Sociology*, v. 13, n. 3, p. 265-275, 2019.

SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

SILVA, V. G.. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 13, p. 97-113, 2008.

WERNECK, A. “Dar uma zoadá”, “botar a maior marra”: dispositivos morais de jocosidade como formas de efetivação e sua relação com a crítica. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 58, n. 1, p. 187-222, 2015.

Jornais e revistas consultados

BARATA, M. Arte negra. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 17 maio 1941, v. 34, p. 16-17.

FAUSTINO, O. Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades. *O Menelick 2º Ato*, out. 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil>. Acesso em: mar. 2020.

MELO, I. Dados do IBGE colocam municípios do Estado como campeões em credos. *Gaúchazh*, 30 jun. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>. Acesso: mar. 2020.

NIMBA, a deusa da fertilidade. *Revista PUCRS*, Porto Alegre, jul./set. 2019, n. 191. Disponível em: <http://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

RODRIGUES, R. N. As bellas-artes dos colonos pretos do Brasil – a escultura. *Kosmos - Revista Artística. Científica e Literária*, Rio de Janeiro, ago. 1904, ano I, n. 8, p. 11-16.

Sites consultados

BOM DIA RIO GRANDE. Escultura de deusa africana é descoberta na Região Noroeste do RS. In: *Globoplay*, 18 set. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7025572/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

DEBATE TAMBOR. *Pop-stars, midiáticos e religiosos, o que mudou???*. 10 ago. 2017. Facebook: Donos da Noite Produções. Disponível em: <https://www.facebook.com/ProdutoraDonosdaNoite/videos/1647518338605747>. Acesso em: ago. 2017.

MESTRES DA MAGIA. *Mestres da Magia\Agradecimentos*. 2 ago. 2013. YouTube: Mestres da Magia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wCf-Oetd50&t=94s>. Acesso em: jun. 2020.

Entrevistas

MENDES, E. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Porto Alegre, 3 nov. 2016.

PAI CESAR DE XANGÔ. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Alvorada, 3 jul. 2018.

PAIVA, F. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Porto Alegre, 28 jun. 2016.

SOUSA, M. Entrevista concedida a Leonardo Almeida, Viamão, 13 jun. 2018.