

3. OS MEANDROS DA FORMA: IMAGENS SAGRADAS DE EXUS E POMBAJIRAS E SEUS DIÁLOGOS MÚLTIPLOS

No presente capítulo intento investigar os meandros da forma que compõem as representações de Exu e Pombajira de Umbanda. Para isso, me utilizo de metodologia que se aproxima do pensamento crítico de dois historiadores da arte, Yve-Alain Bois e Aby Warburg.

Por meio de suas críticas ao pseudomorfismo, ou seja, análises de imagens feitas a partir de aproximações entre diferentes obras criadas por artistas, culturas e temporalidades distintas, que, no entanto, guardam entre si grandes relações morfológicas, Yve Alain Bois aponta o quanto os diálogos formais morfológicos propostos por historiadores da arte podem guardar distâncias significativas e profundas que provam a superficialidade desse tipo de investigação teórica dos objetos de arte. Entretanto, Bois sugere que uma análise formal estrutural pode, aliada ainda à morfologia, criar aproximações mais significativas entre diferentes obras, ou mesmo definir suas distâncias. Em uma análise da estrutura, a morfologia é apenas parte do conjunto que define o que é a forma do trabalho artístico. Este, contudo, guarda uma parcela outra, intangível, que se inicia com seu processo de criação e tudo que o envolve e culmina na relação do objeto com a cultura e com seu público fruidor, o que forma juntamente com a morfologia a estrutura formal da obra de arte.

Aby Warburg dedicou grande parte de suas pesquisas a cunhar relações e levantar inúmeras prováveis heranças pagãs ancestrais que podem ser percebidas na iconografia que surge em diferentes obras da arte ocidental a partir do Renascimento. Além disso, o autor também propõe diálogos pseudomórficos entre iconografias de culturas distanciadas pelo tempo e espaço, que, no entanto, se aproximam não apenas pela morfologia de suas composições imagéticas, mas pelo conteúdo simbólico estrutural representado pela mítica, presentificados pela imagem.

Minhas análises, portanto, se alinham às metodologias de Bois e Warburg, pois, partindo da morfologia e dos questionamentos surgidos por meio de sua análise, adentro no campo estrutural que compõe o trabalho visual religioso de Umbanda. Este, acaba por mostrar que muitas vezes a proximidade morfológica guarda semelhanças e diálogos outros. Diálogos que se mostram inúmeras vezes como prováveis heranças de procedências diversas, que fundidas no caldeirão multicultural do Brasil geram um resultado rico em significações e possibilidades de análise. E, como Warburg, busco propor conexões entre míticas diferentes, que, no entanto, denotam uma estrutura similar, assim como sua morfologia.

A prolífica imaginária escultórica da Umbanda, culto híbrido herdeiro de diferentes religiosidades, se mostra um caso de estudo no qual a forma, tanto em sua morfologia quanto em sua estrutura, se vincula a uma longa e complexa trama que revela que uma imagem religiosa pode guardar, nos meandros de sua forma, uma série de heranças até então não imaginadas e uma vasta possibilidade de conexões míticas com conteúdos diversos. Para demonstrar essa hipótese, trago ao longo do presente capítulo casos de estudo de diferentes representações de entidades da esquerda da Umbanda.

Os Exus e Pombajiras são os entes que apresentam a maior diversidade iconográfica dentre todas as demais entidades da Umbanda materializadas por meio de esculturas. Isso se dá, como aponta Ortiz,(1999) porque quanto mais inferior é a falange espiritual, maior é seu número de componentes. Sendo os Exus e Pombajiras as entidades menos graduadas da Umbanda, maior é seu número de componentes. Portanto, existem centenas de diferentes tipos de senhores e senhoras das porteiras representados figurativamente de forma variada, a saber: Exu Caveira, Exu João Caveira, Exu Tata Caveira, Exu Pimenta, Exu Veludo, Exu Sete Encruzilhadas, Exu Rei das Sete Encruzilhadas, Exu Sete Porteiras, Exu Sete Chaves, Exu Sete Estradas, Exu Pinga Fogo, Exu Mulambo, Exu Meia Noite, Exu Meia Noite da Calunga, Exu Morcego, Exu Tiriri, Exu Tranca Ruas, Exu Tranca Giras, Exu Gira Mundo, Exu do Lodo, Exu Corcunda, Exu Mangueira, Exu Sete da Lira, Exu Calunga, Exu Sete Catacumbas, Exu Sete Caveiras, Exu Poeira, Exu Mirim, Exu da Fortuna, Exu Arranca Toco, Exu Asa Negra, Exu Gavião, Exu Belzebu, Exu Capa Preta, Exu Brasinha, Exu Marabô, Exu Pedra Preta, Exu Sete Capas, Exu Toquinho, Exu Tranca Gira, Exu Lalú, Malandro Zé Pelintra, Malandrinho, Zé Malandro, Malandro da Estrada, Malandro das Almas, Pombajira Maria Padilha, Pombajira Maria Mulambo, Pombajira da Figueira, Pombajira Rosa Caveira, Pombajira Rosalina, Pombajira das Sete Encruzilhadas, Pombajira das Sete Encruzilhadas, Pombajira Cigana, Pombajira de Maceió, Pombajira Duquesa, Pombajira Rainha do Cabaré, Pombajira Maria Caveira, Pombajira Maria Navalha, Pombajira Tata Mulambo, Pombajira Rainha das Sete Encruzilhadas, Pombajira da Almas, Pombajira Rainha Cigana, Pombajira Menina, Pombajira Maria Quitéria, Pombajira Dama da Noite, Pombajira do Lodo, Pombajira Sete Rosas, Pombajira das Sete Catacumbas, Pombajira Rainha das Sete Calungas etc.

Apesar de possuir vasta diferenciação iconográfica entre as diversas representações de Exus e Pombajiras, elas guardam alguns traços em comum: as cores. Fui informado pelos fabricantes de imagens que o tom da pele das representações dos senhores e senhoras da esquerda pode variar entre duas opções, a saber: “pele de Exu”, que corresponde ao mulato; e “pele de santo” que corresponde ao branco. Já a indumentária dessas entidades guarda sempre

três opções de cores: vermelho, preto e branco, sendo que o dourado também é introduzido como ornamentação nas pinturas das vestimentas. A relação das entidades da Umbanda com as cores supracitadas denuncia uma forte herança africana que une os entes humanizados do culto brasileiro à mítica do orixá *Èsù*, pois como discorre Elbein dos Santos:

O branco, o vermelho e o preto, não como matizes, mas com seus significados plenos correspondem a *Èsù*. Vários mitos, cujas diversas versões foram transcritas e analisadas por alguns autores, descrevem uma de suas vestimentas do gênero arlequim ou seu gorro característico de duas, três ou quatro cores (incluindo amarelo). A partir do contexto e segundo o aspecto de *Èsù* que se deseja invocar ou destacar, utiliza-se-á uma cor preponderante que corresponde a esse aspecto particular. Assim *Èsù Ijèlú*, associado ao *Okòtò*, multiplicação e crescimento de seres diferenciados, profundamente associados ao aspecto de *Èsù* que regula e que é o resultado do processo oculto, indecifrável e secreto que acontece no seio da matéria gestadora, é completamente preto. O mesmo nome *Ejèlú* deriva de *èlú*, planta do grupo das Indigóferas, das quais se extrai o índigo, tinta azul escura, e com a qual se prepara o *wáji* com o que se representa o preto. Do lado de seus genitores ele herda o branco, a existência genérica, sem cuja 'matéria' não haveria existência individualizada. Por ser o resultado de uma interação, o vermelho o simboliza e, tal como sucede a *Sàngó*, o elemento que lhe pertence e constitui sua própria substância é o fogo. Esse é seu aspecto Iná [...] Mas o vermelho que transporta é pleno, isto é, simultaneamente o vermelho 'sangue vermelho' *àse* de realização, princípio dinâmico, o sangue que circula, que dá vida, e o vermelho genitor, 'sangue vermelho', poder de gestação, veiculado pelo corrimento menstrual [...] (SANTOS,2008, p.170)



Figura 34. Indumentária de Exu, aquarela de Caribé, 1950. Fonte: veja.abril.com.br/saladeaula/140307/imagens/exu.jpg Acesso em 12 de fevereiro de 2010



Figura 35. Escultura em gesso policromado de Exu Meia Noite. São João do Meriti, 2007.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36. Escultura em gesso policromado de Exu Tranca Ruas. São João do Meriti, 2007.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 37. Esculturas em gesso policromadas de Exu Tiriri. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 38. Escultura em gesso policromado de Malandra. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 39. Escultura em gesso policromado de Exu Caveira. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 40. Esculturas em gesso policromado de Maria Padilha e do Malandro Zé Pelintra. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 41. Escultura em gesso policromado da Pombajira Rosa Caveira. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.

Já vimos que as representações dos Exus da Umbanda diferem morfológicamente das figurações de *Èsù* orixá realizadas entre os iorubás e a do vodum Legba dos daomeanos mas que no entanto compartilham com essas funções míticas aproximadas. Escolho para analisar neste capítulo algumas representações escultóricas de Exu e Pombajiras de Umbanda, que creio revelar, imersas em suas formas, uma série de diálogos com suas matrizes ancestrais africanas e européias.

3.1. A Pombajira Menina

A escultura mais recorrente da Pombajira Menina nas diversas lojas de artigos religiosos da cidade do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense é uma explícita apropriação de parte da pintura renascentista *O Nascimento da Vênus*, de Sandro Botticelli. Este, na referida obra, nos apresenta Vênus erguida dentro de uma concha que emerge de um mar de águas tranqüilas. Sendo soprada por Zéfiro, que carrega em seus braços uma das Horas, a deidade se aproxima da margem onde uma ninfa espera com um tecido florido e ondulante para cobrir o seu corpo desnudo e belo. Servindo-se de tal imagem, no Brasil do século XX, o criador de esculturas religiosas da Umbanda retira a deusa da superfície da tela, separando-a dos demais personagens que criam a narrativa da cena de seu nascimento e, por meio de algumas adaptações, converte a deidade greco-romana do amor em uma Pombajira.

Nessa mudança do bidimensional para o tridimensional, é fundamental termos em mente que o escultor não recebe todos os aspectos da obra de antemão, uma vez que a materialização na nova espacialidade requer que partes não vislumbradas na pintura sejam criadas na escultura. Assim sendo, quando a deusa olímpica empresta sua forma a um ente religioso da contemporaneidade brasileira, se fazem presentes algumas adaptações que, por meio da visualidade, podem traduzir e revelar aspectos da nova entidade mítica. Se colocarmos lado a lado no intento de fazer vir à tona as principais distinções entre as duas criações, a pintura e a escultura, perceberemos que, embora as proporções físicas frontais da escultura respeitem relativamente o desenho do pintor da Renascença, alguns aspectos que conferem ar mais transcendental estão somente na realidade pictórica, como a posição da cabeça em relação ao pescoço, assim como a disposição de uma das pernas para com o pé da representação. De tal maneira, na escultura da Pombajira a postura assume um caráter mais naturalista do que aquele exposto na imagem da Vênus, não apenas no que diz respeito à relação da cabeça com o pescoço, mas também, e sobretudo, na disposição espacial de todo seu corpo, que parece se firmar seguramente melhor sobre a concha. Na pintura, a deusa é figurada em uma posição que remete à sensação de certo desequilíbrio, pois suas pernas se voltam demasiadamente para a esquerda, colocando a figura de uma maneira que talvez seja imitável com facilidade apenas por contorcionistas. Entretanto, a adaptação mais notável é aquela que concede formas às partes incriadas por Sandro Botticelli, pois o santeiro brasileiro concebe os lados da imagem que a pintura não revela, tendo, portanto, necessidade de finalizar o caimento do cabelo nas costas e de pensar a proporção de parte dos braços e das costas. Tal profissional, na realização dos componentes posteriores da peça, entretanto, parece

tomar como referência não o modelo físico feminino europeu, mas sim as características curvilíneas do estereótipo das mulatas brasileiras, claramente denotado pelo quadril mais largo e o traseiro volumoso.



Figura 42. *O nascimento de Vênus*, têmpera sobre tela, Sandro Botticelli, 1482-86. Galeria dos Uffizi, Florença. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sandro_Botticelli_046.jpg



Figura 43. Escultura em gesso policromado da Pombajira Menina da Praia vista de diferentes ângulos. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.

A pele alva, os olhos verdes e os cabelos loiros da senhora do amor dos romanos dá lugar à cor mulata e aos cabelos negros da entidade mestiça, senhora do amor da Umbanda. Cabelos esses que continuam pendendo para a mesma direção das madeixas da deusa levadas pelo sopro de Zéfiro, só que na escultura não é possível notar nada que o prenda. Diferentemente da pintura, os cabelos de Pombajira estão livres. Sobre o simbolismo desse elemento iconográfico Chevalier em seu dicionário de símbolos diz que: “a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher.”(CHEVALIER, 2006, p.153) A relação simbólica entre cabelo solto, disponibilidade e desejo feminino, se revela nos dois personagens. Tanto Vênus quanto Pombajira são entes que têm a sedução como um de seus talentos míticos. No entanto, a iconografia da escultura denota que essa característica de *femme fatale* é ainda mais marcante na deidade contemporânea. Isso é também afirmado em outro detalhe formal morfológico, pois enquanto a deusa esconde um seio com uma das mãos e o sexo com a outra, a entidade da Umbanda

pousa igualmente uma mão sobre o seio e a outra sobre o sexo. Contudo, diferentemente da deusa, Pombajira não se preocupa em revelar sem constrangimento, parte do seio que, supostamente, deveria esconder.

Outro elemento que também faz parte da escultura da Pombajira é um pedestal que dá base ao objeto. Esse, contudo, é disfarçado ao ser policromado em azul e branco de uma maneira que possa remeter ao mar de onde surge a personagem. A base, a partir daí, é absorvida visualmente não apenas como pedestal, mas como elemento que faz parte da narrativa mítica do ente. Como já afirmamos, cada entidade espiritual que atua na Umbanda está vinculada a um Orixá. Pombajira Menina da Praia, como seu próprio nome sugere, está ligada ao mar e, portanto, à Iemanjá. Tal fato explica a presença da concha e do pedestal pintado com o intento de representar o mar.¹

A concha larga e de cores pastéis onde Vênus se sustenta, na escultura brasileira se transforma em uma peça mais estreita e verticalizada. As cores tímidas e harmônicas da concha da pintura dão vez a um prateado bem menos discreto na escultura policromada. Esse objeto está intimamente ligado à narrativa da história da deusa, que nasce da concha como uma pérola sagrada. O criador da escultura brasileira não se desfaz desse elemento, que agora carrega uma nova entidade sagrada. A concha que porta a Pombajira Menina da Praia tem um brilho aperolado e o cintilamento proporcionado pela utilização de verniz após a policromia da escultura, o que concede aspecto úmido à personagem, como se ela tivesse acabado de sair das águas. Ao buscar o simbolismo da pérola e da concha Mircea Eliade diz que:

As ostras, os mariscos, o caracol, a pérola são solidários tanto das cosmologias aquáticas como do simbolismo sexual. Realmente, todos participam dos poderes sagrados concentrados nas Águas, na Lua, na Mulher; além disso, eles são emblemas dessas forças por diversas razões: a semelhança entre as conchas dos mariscos e os órgãos genitais da mulher, as relações unindo as ostras, as águas e a lua, enfim, o simbolismo ginecológico e embriológico da pérola formada na ostra. (ELIADE, 1991, p.123)

Tanto Pombajira quanto Vênus são entidades míticas intimamente vinculadas ao sexo e, portanto, a tudo que está porventura ligado a ele, como a fertilidade e o amor. Quando buscamos as relações da imagem de Pombajira Menina com a tradição mítica negra da qual também descende, vemos que já na África o elemento concha estava relacionado a seu universo. Como dito em capítulo anterior, Pombajira é uma corruptela do nome do Inquice²

1 Por vezes, a base da imagem da Pombajira Menina é pintada em vermelho e laranja de um modo que remete ao fogo, já que por vezes, a mítica de Pombajira associa esses personagens femininos da Umbanda a entes infernais.

2 Inquice é um objeto-entidade utilizado por povos de cultura banto, no qual era fixado a força, a potência de um espírito ou gênio

banto *Mpambunijila*, que compartilha funções míticas muito aproximadas ao do Orixá *Èsù* dos Iorubanos e a ele associado. Em diferentes representações de *Èsù* e *Legba* são utilizados búzios. Estes, algumas vezes, ajudam a figurar sua boca e dentes, como relatou o missionário Francês, padre Baudin, no século XIX:

Elegbá é representado sentado, as mãos sobre os joelhos, em completa nudez, sob cobertura de folhas de palmeira. O ídolo é de terra, de forma humana, com uma cabeça enorme. Penas de aves representam seus cabelos; dois búzios formam os olhos, outros, os dentes, o que lhe dá uma aparência horrível (BAUDIN, 1884, p.49-51; apud PRANDI, 2005, p.70).

Uma lenda relativa à orixá Onile descreve uma reunião dos orixás, na qual estes se apresentam com suas roupas mais bonitas para o deus supremo Olorum-Olodumare, ocasião em que *Èsù* aparece vestido de Búzios. *Èsù*, tal qual a deusa greco-romana do amor, tem em suas histórias mitológicas, mais de uma versão para seu nascimento e, em uma delas, é filho da senhora das águas, Iemanjá, que no Brasil herda o domínio das águas salgadas que na África pertenciam a seu pai Olocum. Miticamente, o orixá africano difere de Vênus em vários aspectos. Contudo, compartilha com esta alguns domínios cosmogônicos como o sexo, a fecundidade e a procriação sexuada (PRANDI, 2005).

Há na citação de padre Baudin um outro elemento, além da concha, que mostra o quanto o mito africano e sua representação reverberam na criação visual religiosa afro-descendente contemporânea brasileira. Tanto o referido padre, quanto outros missionários cristãos que tiveram seus pudores forjados pela moral da cristandade, ao entrar em contato com as representações de *Èsù* e *Legba* na África, se chocaram por demasia frente à potência sexualizante emanada da imaginária do orixá. A despeito de ser uma religião afro-descendente fortemente cristianizada, que se encontra em uma sociedade em que a hegemonia religiosa é cristã, a Umbanda faz, nas representações dos Exus, e principalmente nas Pombajiras, vibrar fortemente o caráter sexual do orixá Iorubano e do vodum daomeano. Monique Augras, em seu estudo acerca dos símbolos da libido nos cultos afro-brasileiros, cogita que todo o caráter fortemente sexualizado existente na mítica não apenas de *Èsù* e seu correspondente daomeano *Legba*, mas de todas as Iabás, teria sido recalcado na Umbanda, na figura dos entes supostamente menos comprometidos com a moralidade vigente, as Pombajiras (AUGRAS, 2000). Isso, para a autora, teria ocorrido graças à influência exercida nessa religião pelo maniqueísmo judaico cristão, que concebe seus personagens míticos por meio da dicotomia bem versus mal. Portanto, as Pombajiras e suas representações reuniriam em si a força da sexualidade feminina de Oxum, Iemanjá, Iansã e Nanã que, pelo sincretismo com as boas e virginais santas católicas, não poderiam reter a força de seu caráter sexual ancestral africano.

Pombajira tal qual Exu, é relacionada muitas vezes com os demônios dos cristãos, o que permite que resguarde as características sexualizadas que, tal como vimos, já eram comuns ao ente iorubá *Èsù*, ao daomeano *Legba* e ao banto *Mpambunjila*. No entanto as Pombajiras da Umbanda não herdam dos orixás femininos apenas o caráter sexualizado, mas parte de seus domínios míticos relativos ao amor e à sedução, existentes principalmente nos enredos mitológicos de Oxum. Várias histórias relacionadas aos mitos dos orixás mostram o caráter sexual dominador de Nanã, que não se submete à força masculina; são conhecidos diferentes enredos nos quais Iemanjá aparece como mulher de fortes desejos sexuais; diferentes conquistas e paixões arrebataram Iansã, mulher de sexualidade marcante, que se torna sempre tão poderosa quanto os vários orixás com quem se relaciona; mas, dentre todas, a grande herdeira dos encantamentos arcaicos das terríveis Iá Mi Osorongá, a doce e ardilosa feiticeira, que tem seu maior poder em sua própria sensualidade, que sabe usar como nenhuma outra Iabá, é Oxum. Muitos autores e religiosos tratam-na como a Vênus Africana. São diversos e conhecidos os diálogos míticos entre Oxum e Afrodite/Vênus. Ambas são deusas ardilosas, feiticeiras, que têm como maior arma seus encantamentos de amor, sua própria beleza e sensualidade. Elas exercem poder não apenas sobre os mortais, mas conseguem dominar as demais deidades que se dobram ante seu poder sensual. Nem mesmo o viril e temido Marte, sanguinário deus da guerra, consegue resistir aos encantos de Vênus, assim como o agressivo Ogum, maior deus guerreiro africano, cede incondicionalmente aos encantos e à beleza de Oxum. Até os deuses de mais elevada hierarquia nas cosmologias de ambas as mitologias, não escapam das armadilhas tramadas pelas deusas do amor. Zeus é vítima das artimanhas de Afrodite, tal qual Oxalá foi ludibriado por Oxum. Inclusive os entes reconhecidos por sua inteligência e sagacidade, como Hermes e *Èsù*, são conquistados pelas tramas sensuais articuladas por Afrodite e Oxum.

As representações de Pombajira e sua mítica contemporânea dialogam intensamente com suas heranças africanas, ou seja, a força sexualizada, não apenas de *Èsù*, mas também das Iabás, especialmente Oxum, orixá que cede alguns de seus domínios às Pombajiras. Essa mítica sexualizada de ascendência negra, se faz presente por meio das representações figurativas das damas da esquerda da Umbanda. Seios à mostra, corpos desnudos, podem ser considerados por alguns autores, como Reginaldo Prandi, como material plástico de gosto duvidoso, que simbolizaria a luxúria e a perversão sexual atribuídas a essas entidades (PRANDI,2005). Contudo, tais imagens sagradas do culto de Umbanda se revelam como depósito de heranças míticas múltiplas, que são empobrecidas quando classificadas, a priori, como pura demonização ou deturpação do mito africano.

Há uma série de imagens da história da arte que também representam mulheres desnudas, então por que exatamente essa imagem renascentista teria sido escolhida para representar Pombajira Menina da Praia? Sem dúvida, a obra de Sandro Botticelli foi popularizada pelos meios de comunicação de massa, aparecendo inclusive na publicidade. Entretanto, parece haver um motivo outro para essa escolha. Na antiga cultura greco-romana, Afrodite/Vênus era a deidade que provia auxílio às pessoas em assuntos relacionados ao sexo, tal qual Pombajira, herdeira das Iabás, principalmente de Oxum, faz na atualidade nos cultos da Umbanda. Acredito que antes de uma associação morfológica entre visualidades, há uma integração entre personagens que dialogam pela forma de suas estruturas míticas. Sérgio Gruzinski, em *O Pensamento Mestiço*, ao tratar da hibridação que ocorreu entre a produção da imaginária indígena do México e a visualidade católica, discorre sobre o que chama de atraidores (GRUZINSKI, 2002). Os atraidores seriam elementos de cosmologias culturais diferentes que têm em comum um fundo mítico imaginário aproximado, o que permite, no contato entre culturas, um amálgama entre esses mitos similares.

Embora nós brasileiros não tenhamos tido contato direto com a cultura romana ou grega onde a deusa foi cultuada, a descarga de informações existentes na contemporaneidade pode presentificar a qualquer momento e de maneiras variadas, os textos simbólicos dos mitos antigos, o que poderia ter gerado um processo de “atraidores indiretos”. Os mitos, portanto, não teriam sido colados por contato direto entre indivíduos de culturas diferentes e sim pelo contato de míticas separadas pelo espaço e pelo tempo, mas que contudo, são vivificadas contemporaneamente por meio do acesso à informação auxiliado pelas mídias. Néstor García Canclini insinua que isso seja possível quando diz que: “Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas.” (CANCLINI, 2008, p.45).

Pombajira Menina da Praia, apesar de claramente baseada na Vênus de Botticelli, subverte a representação original por dois motivos: primeiro, é a apropriação de uma imagem que sai da planaridade bidimensional e precisa ser formalmente constituída para ocupar uma nova espacialidade, a tridimensional. Segundo porque, aqui, há apropriação e adaptação da representação de um ente para conceber um outro, onde a forma pode ter sido resgatada pela estrutura mítica que evoca, mas é, contudo, introduzida em um contexto diferente, no qual se faz necessária sua transformação imagética para que possa conter a mítica mestiça de Pombajira, que ainda guarda nos meandros de sua forma sensualizada parte da potência sexual de Exu-Elegbara e das Iabás.

No caso das duas representações citadas, Pombajira Menina da Praia e a Vênus

realizada por Botticelli há, como já mencionado, uma relação formal, nascida de uma apropriação que surge provavelmente pelo diálogo entre mitos. Entretanto, é premente lembrar que a primeira é uma imagem sagrada, imbuída de sentidos míticos religiosos diversos, e que exerce uma função no culto de Umbanda; já a representação renascentista é um trabalho sem vínculo com o sagrado religioso da época que foi constituído. A escultura de Pombajira converge para uma série de relações mítico-culturais, como a história particular da entidade, a linha do orixá que se relaciona no culto (no caso Iemanjá por ser uma entidade da praia), e a função de rememorar a presença do ente como espírito protetor do terreiro ou domicílio. Tanto pela constituição morfológica da imagem da Pombajira Menina da Praia, quanto pelo conteúdo mítico simbólico de sua função religiosa, podemos criar um outro diálogo entre representações. Indo mais distante no espaço e no tempo, passando pela renascença italiana e chegando na Grécia do século I antes de Cristo, encontramos a escultura que personifica Afrodite Anadiomenê. Tal qual a pintura renascentista, é clara a relação morfológica entre a escultura grega e a brasileira. Sustentada por uma grande concha, Afrodite se ergue desnuda no momento de seu nascimento. Suas mãos, diferentemente de Pombajira, não cobrem seu seios nem mesmo seu sexo, exibindo-os sem pudores. A obra de Botticelli foi realizada, provavelmente, a partir de representações como essa. Contudo, Afrodite Anadiomenê, se conecta mais à representação de Pombajira que à representação renascentista. O mesmo pode ser dito acerca da imagem sagrada brasileira, que apesar de morfológicamente muito próxima à imagem da renascença, mantém vínculos outros com a antiga escultura grega. Duas esculturas que figuram deidades desnudas, ligadas ao sexo e ao amor, Pombajira e Afrodite, ambas imagens de culto religioso, constituídas para personificar imagetivamente o conteúdo sagrado do amor e do sexo, corporificado pelo feminino.



Figura 44. Escultura em gesso policromado da Pombajira Menina da Praia. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 45. *Afrodite Anadiomenê*, terrecota, Autor desconhecido, século I a.C. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Aphrodite_Anadyomene_Louvre_CA2288.jpg

Existe, além das já citadas conexões míticas entre Afrodite/Vênus e Pombajiras, dois outros elos, não menos marcantes que os demais. Muitas das histórias particulares desses entes religiosos brasileiros, revelam histórias dramáticas de vidas femininas, que, algumas vezes, se relacionam com o mundo da prostituição. Mulheres abandonadas por seus maridos, ou fugidas de suas famílias opressoras, que ao não encontrar amparo em uma sociedade machista, se veem obrigadas a vender seus corpos para seu sustento; cortesãs que frequentavam palácios europeus e se entregavam ao deleite de reis e nobres em troca de riquezas, donas de cabarés, enfim, podemos encontrar uma série de relatos que ligam algumas Pombajiras à prostituição. Em conversa com religiosos foi relatada a crença de que alguns desses espíritos depois de mortos, além de trabalharem nos terreiros de Umbanda, ainda perambulam nos locais de prostituição, com o intuito de proteger as mulheres que lá se encontram de toda sorte de violência física e espiritual que são comuns a esse meio. Segundo

alguns fiéis, as Pombajiras seriam uma espécie de polícia feminina do astral, que tem como uma de suas múltiplas funções, resguardar o quanto puderem mulheres em condição de marginalidade dos perigos existentes no plano material e imaterial.

A deusa greco-romana do amor e do sexo, também tinha sua mítica relacionada com o mundo da prostituição, sendo identificada inclusive como a deidade protetora das prostitutas:

[...] era conhecida em Siracusa como Afrodite das Belas Nádegas, em Atenas como Afrodite a Cortesã, bem como em diferentes épocas e lugares conhecida como: Afrodite do buraco ou da copulação, Afrodite que cavalga Astride, que se abre, a prostituta. Vênus, a versão romana da deusa do amor e da beleza, era considerada a protetora das prostitutas. Em sua concepção como tal era conhecida como Vênus Volgiva, e seu festival era realizado anualmente em 23 de abril, comemorado por prostitutas e prostitutas. (SANTOS, 2007, p.8)

Outro diálogo entre os contextos míticos de Pombajira e Afrodite se dá em um encontro que ocorre nas encruzilhadas. Conforme já apontado, o nome Pombajira nasce de *Mpambunjila* que quer dizer, em uma língua banto, soberano das encruzilhadas (LOPES, 2003) e, tal qual o orixá *Èsù* e o vodum *Legba*, as Pombajiras de Umbanda têm como um de seus espaços sagrados a encruzilhada, local onde também recebem oferendas. Afrodite, tal qual relata Chevalier, quando representada em seus aspecto mais sexualizado, também recebia culto nas encruzilhadas: “Afrodite, deusa uraniana, oceânica e ctoniana. Ela pode ser ao mesmo tempo a deusa casta, a deusa fecunda e a deusa lúbrica. E, precisamente nas encruzilhadas, é que ela se torna a deusa dos amores vulgares e impuros [...] A Afrodite das encruzilhadas (um dos lugares onde a deusa costuma deixar-se ficar) simboliza os amores efêmeros, transitórios [...]” (CHEVALIER, 2006, p.369) Por meio de tais relações, enunciadas por diferentes conexões míticas que perpassam a forma material, podemos compreender a existência da representação da Pombajira Menina da Praia. Essa entidade, assim como as demais Pombajiras, herda de seu elo ancestral africano a força incontida da sexualidade de *Èsù/Legba/Mpambunjila*, quanto do caráter sexual das deidades femininas, principalmente Oxum, e é materializada por meio de uma imagem da tradição clássica européia. A eleição dessa imagem nascida no “velho mundo”, no entanto, não é aleatória e comunica uma série de conexões entre conteúdos míticos, que revelam complexos diálogos mantidos entre Pombajira e sua herança afro com a deusa pagã do amor. A forma percebida para além de sua morfologia, e também sua imaterialidade, representada pelo conteúdo mítico, revelam que a cultura contemporânea guarda nos meandros de suas criações casos nem um pouco simplórios, que carecem investigações que ultrapassem a superfície tangível do objeto investigado e revelem os diálogos da imaterialidade.

3.2. Exu Belzebu

Como dito anteriormente, na Umbanda as representações de Exu diferem demasiadamente da imaginária africana que figura o orixá. Na religião brasileira, Exu deixa de ser um deus, força da natureza, e é rebaixado à categoria de espírito humano, por vezes, demonizado. As características dessa transformação podem ser notadas na iconografia de suas representações, tal qual aponta Reginaldo Prandi:

Transfigurado no diabo, Exu teve que passar por algumas mudanças para se adequar ao contexto cultural brasileiro, hegemonicamente católico. Assim, num meio em que as conotações de ordem sexual eram fortemente reprimidas, o lado priápico de Exu foi muito dissimulado e em grande parte esquecido. Suas imagens brasileiras perderam o esplendor fálico do explícito Elegbara, disfarçando-se tanto quanto possível seus símbolos sexuais, pois mesmo sendo transformado no diabo, era então um diabo de cristãos, o que impôs uma inegável pudicícia que Exu não conhecera antes. Em troca ganhou chifres, rabo e até mesmo os pés de bode próprios de demônios antigos e medievais dos católicos. (PRANDI, 2005, p.78)

Entretanto, esse processo de modificação iconográfica por apreensão de elementos da cultura visual da demonologia cristã católica representaria a degeneração absoluta do personagem? Seria possível encontrar na forma demonizada de Exu da Umbanda os aspectos ditos perdidos do orixá Africano? Para problematizar essas questões e outras mais, trago a representação do Exu Belzebu, que é uma apropriação de uma imagem criada anteriormente, a do demônio Baphomet. Apresentado pela primeira vez no século XIX em uma publicação denominada Dogma e Ritual da Alta Magia, essa figuração é uma criação do ocultista francês Eliphas Lévi. O autor produziu essa imagem baseado na história medieval dos cavaleiros templários, que teriam sofrido falsa acusação da igreja católica por adorarem um demônio chifrudo chamado Baphomet. Essa representação, contudo, é utilizada em várias publicações além do livro de Lévi. Uma delas, muito popular no Brasil, é vendida em muitas lojas de artigos religiosos frequentadas por umbandistas, e se chama O Tradicional Livro Negro de São Cipriano¹.

1 .O Tradicional Livro Negro de São Cipriano: antigo verdadeiro capa-preta é uma publicação da Editora Pallas.



Figura 46. Escultura em gesso policromado de Exu Belzebu. São João do Meriti, 2007.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 47. *Baphomet*. Gravura em metal, Eliphas Lévi, século XIX. Fonte:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Baphomet.png>

A apropriação realizada pela Umbanda transformou o demônio da lenda medieval criado visualmente no século XIX em Exu Belzebu. Entretanto, há aqui uma trama cultural traduzida em uma imagem que une mitos, o que é fortemente denotado pelos elementos da iconografia que compõem essa escultura e sua emanção simbólica, que do demônio cristão se liga às deidades pagãs européias que remetem à função mítica de *Èsù* orixá.

Nomes da mitologia judaico-cristã como Belzebu e Lúcifer foram incorporados pela Umbanda em seus Exus, contudo, acredito, trazidos não apenas pela presença do catolicismo, mas advindas primordialmente de um outro viés, o da feitiçaria popular portuguesa, que também se imbrica nessa híbrida religião brasileira. Como vimos no capítulo anterior, práticas que evocam essas mesmas entidades em rituais de magia estão documentadas como confissões das feiticeiras à Santa Inquisição da Igreja Católica Ibérica. Uma bruxa lusitana do século XVI teria relatado um conjuro que fez a essas entidades a pedido de uma esposa aflita que desejava “amarrar” seu marido infiel para que esse não a traísse mais: “[...] eu te ligo André Fernandes e te ato o caralho e os colhões e todos os mandamentos e todos os conjuros com Barrabás e com Satanás e Barzabu, que tu não possa dormir com nenhuma mulher senão com sua mulher.” (BETHENCOURT, 2004, p.120).

O Exu Belzebu da Umbanda pode, assim como Maria Padilha, ter surgido nesse culto, trazido pelos ritos mágicos dos portugueses feitiçeiros que se utilizavam dessas entidades em seus trabalhos mágicos e que devem parte de seus ritos às práticas pagãs ancestrais que já na Europa se hibridizavam com o catolicismo. Isso revela que há mais que uma simples demonização de Exu, o que existe é uma imbricada trama cultural de hibridações que ligam essa entidade, o Exu Belzebu, a diferentes tradições de cultos mágicos que aqui se encontraram, se identificaram, se atraíram e se mesclaram.

Eliphaz Lévi, estudioso das religiões, quando cria a gravura de Baphomet no século XIX, retira elementos visuais de variados cultos pagãos e os insere em sua composição, atribuindo a cada elemento uma função mística:

O bode [...] trás na frente o signo do pentagrama, com a ponta para cima, o que é suficiente para fazer dele um símbolo de luz; faz com as mãos o sinal do ocultismo [...] O facho da inteligência que brilha entre seus chifres é a luz mágica do equilíbrio universal [...] A cabeça horrenda do animal exprime o horror do pecado [...] O caduceu, que está no lugar do órgão gerador, representa a vida eterna; [...] (LEVI, 1963, p. 337, 338 e 343)

Existe na iconografia cristã, na história da arte ocidental, uma série de imagens que representam entidades infernais e qualquer uma delas poderia ser apropriada. O que exatamente essa imagem particular possui para ser por esse autor apreendida? Uma análise

superficial talvez a tome como apenas mais uma simples apropriação, ou ainda como outra deturpação de Exu elaborada pela hegemonia da cristandade que o demonizou. No entanto, a forma é comunicante. Ela revela muito mais que uma assimilação morfológica e enuncia um diálogo entre estruturas míticas.

Alguns elementos da imagem matriz são retirados, como as duas luas apontadas pelas mãos, as inscrições nos antebraços e o tecido que cobre as pernas do bode. O personagem não senta mais sobre um globo, a tocha sobre a cabeça quase não pode ser identificada como tal, seus chifres estão envoltos por uma espécie de coroa dourada e as asas, que não saem mais de suas costas, brotam aparentemente de sua cabeça. No entanto um elemento, que acredito ser a chave dessa associação entre o Baphomet e Exu permanece: o símbolo fálico que surge entre as pernas da figura.

A imagem que aparece como falo nessa escultura é o símbolo do deus grego Hermes, o caduceu: “[...] emblema de Hermes é uma vareta em torno da qual se entrelaçam duas serpentes. Assim, ela equilibra os dois aspectos: esquerda e direita, diurno e noturno [...] Essa interpretação insere-se num conceito que faz do caduceu um símbolo de equilíbrio por integração de forças contrárias.” (CHEVALIER, 2004, p.160). A dualidade em equilíbrio ainda pode ser notada na posição dos braços da escultura, um apontando para cima e o outro apontando para baixo, trazendo novamente a idéia de oposição complementar rememorada pelo caduceu. Esse aspecto de equilíbrio dual não figura no maniqueísmo da mitologia judaico-cristã que gerou as representações demoníacas; no entanto, pode ser notado na mítica dos orixás africanos, em especial em Exu, pois como relata Nei Lopes: “Ele é a personificação do bem e do mal, a expressão da coexistência, no mundo, das forças benéficas e maléficas.” (LOPES, 2005, p.111).

Representações na África revelam *Èsù* figurado como ente antropomórfico com forma fálica. Como dito anteriormente, por vezes, um montículo de terra com um falo moldado também figuravam o vodum *Legba* dos daomeanos. Um dos primeiros relatos sobre as imagens representações africanas de *Èsù* e *Legba* é feito por um europeu que em 1789 associa o orixá à deidade romana denominada *Príapo*. Mais tarde, já no século XIX, é novamente relacionado a este por um missionário católico. O primeiro diz que: “a um quarto de légua do forte dos daomeanos há um deus *Príapo*, feito grosseiramente de terra, com seu principal atributo (o falo), que é enorme e exagerado em relação à proporção do resto do corpo” (POMMEGORGE, 1789, p.201, apud VERGER, 1999, p.133). E em 1884 o missionário padre Baudin relatou, chocado, alguns detalhes de uma representação de *Legba*: “[...] Para completar com dignidade a decoração do ignóbil símbolo do *Príapo* africano, colocam-se

junto dele cabos de enxada usados ou grossos porretes cabeçudos.” (BAUDIN, 1884, p.49, apud PRANDI, 2005, p.71). Os europeus associaram Príapo a *Èsù/Legba* pela proximidade formal morfológica entre a representação de ambos, contudo esses entes míticos guardam outras semelhanças. Príapo, deus patrono da sexualidade, em algumas regiões do Império Romano era associado ao deus Mercúrio/Hermes e sua representação era mesclada ao principal atributo desse deus, o caduceu. Esses deuses por vezes se tornavam um só, até porque compartilhavam seus domínios sagrados, que eram as portas das casas, ruas e encruzilhadas, locais onde também recebiam culto. Raul Lody, na publicação *Povo de Santo*, refere-se a *Èsù* como o agente mercurial do culto dos orixás, pois, além de ser reverenciado antes de todos os deuses, tal qual o deus greco-romano, ele é o mediador entre os homens e o mundo sagrado (LODY, 2006). A função mítica de *Èsù* ainda guarda outras semelhanças com Mercúrio/Hermes: os dois são deuses “brincalhões”, que têm seus cultos e suas imagens preferencialmente nos caminhos, nas encruzilhadas e nas portas das casas. Ambos são entes duais, por vezes bons e por outras maus, patronos dos mercados e das trocas comerciais. E não muito diferente de Príapo, o orixá africano também, como cita Prandi: “[...] é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem.” (PRANDI, 2005, p.75).



Figura 48. Fotografia de *Legba* guardião das casas em Abomé, República do Benin. Fonte: VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Edusp, 1999.



Figura 49. Príapo-Mercúrio, autor desconhecido, afresco, 89 a.C. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pompeya_er%C3%B3tica5.jpg

Outro elemento da escultura que considero ligar essas diferentes míticas é o bode. Assumido pela igreja católica como um animal símbolo do mal, passa também, muitas vezes a representar o demônio, como vemos inclusive em uma tela de Goya denominada o *Sabbat das Bruxas*. Nessa pintura, tal qual as lendas do imaginário popular europeu cristão (BETHENCOURT, 2004), as feiticeiras levam crianças para serem ofertadas em sacrifício ao demoníaco bode que preside os Sabbats. Na religião dos orixás, o axé, energia viva que também é o próprio orixá, está em todas as coisas, inclusive nos animais, e no bode vibra o axé de Èsù. Portanto, esse é um de seus animais consagrados. Em seu dicionário dos símbolos, no qual pesquisa as diferentes interpretações culturais sobre o mesmo símbolo, Jean Chevalier discorre sobre algumas simbologias do bode e cita o motivo que gerou sua demonização:

[...] simboliza a pujança genésica, a força vital, a libido, a fecundidade. [...] o bode era consagrado a Afrodite e servia-lhe de montaria, assim como a Dionísio [...] Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é que o signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo; deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época sob a forma de um bode. [...] O bode é assim como o cabo de vassoura, montaria das feiticeiras que se dirigem ao Sabá. [...] Os tabus sexuais e os grandes temores da Idade Média não chegaram, entretanto, a eliminar por completo os aspectos positivos do símbolo, tal como o provam inúmeras tradições populares [...] ele representa o animal fetiche, aquele que capta o mal, as influências perniciosas, ficando carregado de todos os males que ameaçam uma aldeia [...] A lenda africana de Kaydara descreve o bode barbudo: Ele girava ao redor de um cepo, sobre o qual subia, descia e tornava a subir sem parar. A cada escalada, o macho caprino ejaculava em cima do cepo, como se estivesse se acasalando com uma cabra; apesar da quantidade considerável de esperma que vertia, não conseguia de modo algum extinguir seu ardor viril. (CHEVALIER, 2004, p.134)



Figura 50. O Sabbat das Bruxas, Goya, 1789. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Goya_le_sabbat_des_sorci%C3%A8res.jpg

Coube ao diabo, na mitologia judaico-cristã, como demonstra o mito do pecado original, a regência do sexo, e, com o advento da hegemonia cristã católica, todo símbolo pagão que remetesse a esse tema era associado ao referido personagem. Esse foi, portanto, o motivo da demonização do bode, que não parece muito distante do utilizado para a aproximação entre Exu ao símbolo do mal da cristandade. Ou seja, o caráter sexual marcante, a força reprodutora abundante, que ambos os entes, animal e orixá, carregam em sua simbologia intrínseca, os condenou à sincretização com o diabo.

O corpo de Baphomet/Belzebu, além da característica fálica que carrega no centro de seu tronco, tem logo acima, seios. Outra característica morfológicamente próxima à representação do orixá *Èsù* iorubano que, em algumas esculturas africanas, como uma existente no Museu Nacional da UFRJ, apresenta características dos dois sexos. Exatamente

como a escultura da Umbanda de Belzebu, nela estão presentes o seio e o falo. Esses ídolos hermafroditas aparecem em diversas culturas e em praticamente todas estão ligados, assim como o bode, ao simbolismo da fertilidade. Como dito anteriormente, a reprodução está intimamente vinculada ao orixá das encruzilhadas.

Exu Belzebu, portanto, é mais que um embranquecimento ou simples degeneração do *Èsù* africano mestiçado e transformado na Umbanda, sendo mais uma vez vitimizada pelo incremento da iconografia demonológica cristã católica. Essa escultura mostra, por meio da forma que conserva da apropriação da gravura de Baphomet, um imbricar de textos míticos, que da demonização aparente, conseguem remeter a um caráter pouco lembrado de Exu nos cultos afro-descendentes, mas que ainda se apresenta vibrante em algumas figurações da Umbanda. O símbolo fálico, o bode, a dualidade complementar, todos elementos que transcendem o ente humanizado do Exu da Umbanda, e que são trazidos à tona por uma ilustração ocidental européia, representando um demônio místico, personagem este que não retira e nem deturpa, mas devolve ao Exu brasileiro, através de suas formas e de toda emanção simbólica agregada a ela, os fundamentos míticos de *Èsù* orixá.

A apropriação de imagens propagadas pelos meios massivos, potencializadas a objetos de culto religioso se pronuncia mais do que uma simples apreensão morfológica da forma advinda da hegemonia cultural. Há um conteúdo mítico específico, intrínseco à figuração dos personagens escolhidos, comunicado pelos elementos que compõem sua visualidade. Conteúdo este que, por vezes, liga a forma branca ao texto negro.

Carl Einstein em seu texto *Negerplastik*, no qual investiga a produção visual africana, levanta uma questão sobre imitação na arte sagrada dos negros: “[...] quem, entretanto, um deus pode imitar, a quem poderia se submeter?” (EINSTEIN, 2008, p.169). No caso apresentado podemos afirmar que um deus só poderia imitar outro deus, mas não há, entretanto, submissão e sim compatibilidade entre os entes. É isso que denota a apropriação de Baphomet, que empresta suas forma a Exu, a forma não apenas em seu sentido morfológico, mas em sua estrutura mítica, delatada pelos elementos que compõem a morfologia da imagem. Isso também ocorre quando as representações de Exu são associadas a outros símbolos dos demônios dos cristãos. A representação da demonologia cristã funda a imagem dos anjos caídos, baseados na iconografia pagã, e não só isso, o diabo herda dos deuses ancestrais os domínios que os entes da cristandade não conseguem abarcar pelo maniqueísmo que subjaz a essa religiosidade, como, por exemplo, o sexo e o prazer. É importante lembrar que inclusive na mitologia judaico-cristã, o homem não deve sua existência a Deus, mas à serpente. Foi ela quem instigou Eva a procriar com Adão, tentando-a

com o sabor do fruto proibido. A serpente-demônio é a força procriadora que dá início à gênese humana e divide com *Èsù* a potência da vida promulgada pelo sexo. Portanto é compreensível que o relacionem com a serpente, que ao desafiar Deus, promulga a vida.

O temido “branqueamento” sofrido pela forma da imaginária do culto afro-descendente se mostra mais complexa e, de fato, não se apresenta como pura degeneração da mítica africana deturpada pela miscigenação que absorve elementos da cultura hegemônica. Exu na Umbanda, indubitavelmente, não se apresenta visualmente com sua forma ancestral, ele se transforma. *Èsù* orixá foi inserido em outro contexto social, e hoje vive em uma temporalidade onde adaptação e hibridação são palavras de ordem. Sendo o senhor do movimento e da comunicação, nada mais compreensível que *Èsù* incorpore o novo em sua estrutura mítica e, por conseguinte, em sua estrutura formal e que, apesar de transformado, permaneça.

3.3. Caldeirão na encruzilhada: Pombajiras, diabo, exu e feiticeira.

Quando tratamos de Umbanda, como já afirmamos, dialogamos com um rico mundo sincrético, que se conecta fortemente com as heranças culturais negras. Mas não apenas com elas. As representações escultóricas das entidades sagradas desse culto, em especial as imaginárias de Exu e Pombajira, mantêm diálogos múltiplos com cosmologias religiosas de procedências variadas, que aqui no Brasil se encontraram e se fundiram.

Em pesquisa realizada por meio de sites de relacionamento, criei em diferentes comunidades virtuais de estudos acerca da Umbanda, um tópico onde questionava qual a opinião dos umbandistas sobre as representações imagéticas das Pombajiras. Houve, quase unanimemente nas respostas de adeptos do culto pertencentes a diferentes regiões do país, a crença na vulgarização do mito, pois tais esculturas representariam aspectos negativos como a luxúria e, assim, não corresponderiam à mítica contemporânea das entidades denominadas Pombajiras. A mesma idéia é afirmada não apenas pelo público religioso, mas também acadêmico. Reginaldo Prandi defende a mesma teoria de vulgarização do mito de Pombajira e de Exu na Umbanda (PRANDI,2005). Vimos no supracitado capítulo que, quando analisamos as representações de Pombajiras a partir de sua herança africana, compreendemos a presença marcante da forte sensualidade que se apresenta em sua figuração. Portanto, existem diversos repertórios cosmológicos plurais que sobrevivem nas formas contemporâneas de Pombajira. Quando adentramos em outro conjunto mítico-cultural herdado por esses entes femininos da Umbanda, percebemos uma série de conexões que partem da imagem e se ligam indissociavelmente ao mundo simbólico e mítico herdado das culturas brancas. Ao realizar tal exploração percebemos, mais uma vez, que o referencial imagético morfológico que compõe as imagens das Senhoras da esquerda da Umbanda é visto com superficialidade quando considerado simples degenerescência do ente cosmológico.

As imagens das belas mulheres sorridentes, que exibem sem pudores seus seios, de certa maneira, guardam parte da potência sexualizante do orixá *Èsù*, e simultaneamente, como sugere Augras, herdam a força sexualizada dos orixás femininos, que no culto da Umbanda foram recalçados por influência da moralidade cristã na qual estão imersas (AUGRAS,2000). Entretanto, ao mesmo tempo em que se ligam ao repertório mítico ancestral africano, as representações imagéticas das Pombajiras, também mantêm forte conexão com a herança cultural branca, em especial, como veremos ao longo deste capítulo, com a forma das mulheres brancas marginalizadas ao longo da história: a feiticeira e a prostituta.

O vínculo entre as Pombajiras e a feitiçaria européia foi explorado por Marlyse Mayer em seu ensaio denominado *Maria Padilha e toda sua quadrilha, de amante de um rei de castela à Pomba-Gira de Umbanda* (1993). Nesta publicação a autora investiga os elos histórico-culturais que conectam Maria de Padila, personagem histórico da Espanha, que mais tarde adentra a cultura popular e literatura, à diaboia Maria Padilha. Este ente feminino aparece constantemente nos registros das antigas invocações das feiticeiras da península ibérica e mais tarde ressurgem nos cultos afrodescendentes do Brasil como a Pombajira Maria Padilha. Contudo, esse vínculo histórico-cultural que une as Pombajiras às feiticeiras é reafirmado de diversas maneiras, graças ao conteúdo imagético, mítico e simbólico, que estrutura a forma que trama suas representações.

Muitas histórias particulares de Pombajiras narram vidas de mulheres que possuíam conhecimento acerca das artes ocultas da feitiçaria. Não é incomum encontrar relatos nos quais estas entidades da Umbanda discorrem sobre as encarnações onde viveram como: feiticeiras que auxiliavam a comunidade, principalmente em casos relacionados ao amor, sendo posteriormente descobertas e perseguidas pela Inquisição; ciganas com grande conhecimento mágico que foram expulsas de suas tribos por terem se entregue ao amor de um homem proibido; bruxas mercenárias que se utilizavam de suas artes para realizar toda espécie de malefício ou benefício em troca de remuneração etc. No entanto, apesar de serem variadas as histórias de vida dessas entidades, existe algo comum a quase todas elas. Em sua vasta maioria, essas narrativas falam sobre a vida de mulheres marginalizadas, quase sempre brancas, por vezes mestiças, mas dificilmente negras ou indígenas. Tal fato parece demonstrar que essas narrativas se conectam intimamente a uma memória social ancestral branca marginal da mulher, que é revivida por meio da mítica que envolve essas temidas e amadas entidades femininas. O fato das Pombajiras serem tidas na maioria das vezes como mulheres brancas ou mestiças pode ser percebido não só em suas representações imagéticas, mas também em seus pontos cantados:

“Se a sua catacumba tem mistério
 Oi ela é Maria Padilha do Cemitério
Mas ela é loira dos olhos azuis
 Maria Padilha é filha de seu Omulu”

“Quem viu o sol se esconder
 Quem viu a lua brilhar
 Quem viu o espinho da rosa
 Também vai ver Maria Padilha chegar

Os seus olhos são verdes
Sua cor é mulata
Seu vestido é vermelho
Sua sandália é de prata
Numa mão tem perfume
Na outra tem a flor
Para a Umbanda querida
Maria Padilha traz paz e amor”

(Ponto cantado registrado na Tenda Espírita Nossa Senhora das Graças, Mesquita, Rio de Janeiro, 2008.)

Quando investigamos as representações das Pombajiras, e criamos uma relação pseudomórfica entre essas imagens sagradas contemporâneas e um *topos* na história da representação do feminino com a qual se relacionam mítica e historicamente, as feiticeiras, adentramos em uma trama complexa cheia de diálogos possíveis. Tomo para a primeira análise a imagem escultórica de Maria Padilha. Representada semi-nua, com apenas uma pequena saia cobrindo seu quadril, a mais famosa Pombajira de Umbanda é figurada em sua representação imagética, com um largo sorriso que parece querer anunciar sua gargalhada característica. Não apenas a risada, mas também as mãos na cintura, figura outro gesto comum às incorporações de Maria Padilha. Tal fato demonstra que a gestualidade comumente vista na possessão espiritual que ocorre no culto, também pode ser vista em suas representações escultóricas.



Figura 51. Escultura em gesso policromado da Pombajira Maria Padilha. São João do Meriti, 2007. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 52. Esculturas em gesso policromado de diversas Pombajiras. Nova Iguaçu, 2009. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 53. *As Bruxas*, Xilogravura de Hans Baldung, 1514. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baldung_hexen_ca1514.jpg

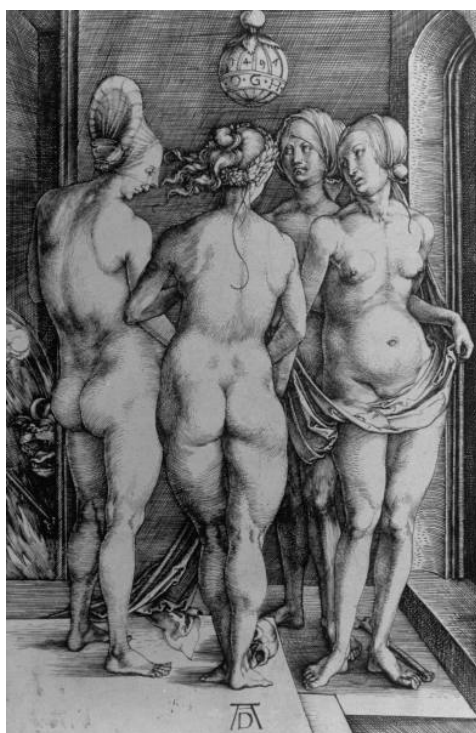


Figura 54. *As quatro bruxas*, buril de Albrecht Dürer, 1497. Universiteitsbibliotheek Leiden,

Pretenkabinet. Fonte: [http://www.albrecht-durer.org/The-Four-Witches-\(or-Judgment-of-Paris\).html](http://www.albrecht-durer.org/The-Four-Witches-(or-Judgment-of-Paris).html)

O historiador e professor da Universidade da Califórnia, Jeffrey Russell, em sua publicação denominada *História da Feitiçaria* (1993), traça brevemente uma teoria que discorre sobre as representações arquetípicas do feminino dentro da religiosidade ocidental. O autor diz que as antigas religiões greco-romanas fundaram um arquétipo tríplice das deidades femininas, a saber: A Virgem, aspecto relacionado à mítica de deusas como Athena, Héstia e Artemis; A Mãe, aspecto relacionado à mítica de deusas como Deméter, Gaia, Hera; A Megera, aspecto relacionado às demais deidades femininas que não se encaixam nos padrões da Virgem e da Mãe, como Hécate, Perséfone, Afrodite. Este terceiro aspecto corresponde às deidades ligadas ao sexo, à paixão e à feitiçaria. Segundo o autor, o cristianismo absorve parte desses arquétipos do sagrado feminino em seu contexto mítico. A Mãe e a Virgem, se fundem na figura da Virgem Mãe Maria, já a Megera, segundo o autor ressurgiu com toda sua potência na idade média transfigurada nas figuras das bruxas.

A Virgem Mãe de Deus encarnou dois pontos do antigo simbolismo triplo da mulher, a virgem e a mãe. O cristianismo, porém, reprimiu o terceiro ponto [...] Esse lado sombrio do princípio feminino não desapareceu; pelo contrário, à medida que o poder da Virgem mãe aumentava, o mesmo ocorria com o poder da bruxa. Na antiga religião, o lado sombrio tinha sido integrado ao lado luminoso, mas agora, inteiramente desligada do lado positivo do princípio feminino e reprimida, a megera tornou-se totalmente má. (RUSSELL, 101, p.93)

Para o autor, esse aspecto triplo da mulher sobreviveu na memória social ocidental graças à adaptação de seu conteúdo à nova religiosidade vigente. No entanto, o campo sagrado da mítica cristã só consegue acolher dois aspectos das deidades femininas, o terceiro é relegado ao campo profano. Cada um desses arquétipos corresponde na história da representação da mulher a uma distinta conformação imagética. Diferindo absolutamente da figuração da maioria das santas, as bruxas são retratadas no ocidente, em distintos períodos e estilos artísticos com características iconográficas muito próximas. Talvez o dado mais marcante de sua iconografia esteja na nudez, nos recorrentes seios que estão, quase todas as vezes, despidamente à mostra.

Tidas por vários séculos pela Igreja Católica como servidoras das forças demoníacas, as feitiçarias foram perseguidas e mortas aos milhares. Essas mulheres de procedências culturais diversas, eram acusadas de conhecerem artifícios mágicos satânicos, de falarem com os mortos, de se alimentarem de crianças e de praticarem orgias. No entanto, como relata Francisco Bethencourt (2004) e Ginzburg (2006), as feitiçarias européias eram o reservatório

do saber ancestral popular pagão, que se adaptou ao novo contexto social hegemonicamente cristão. Elas auxiliavam com seus saberes, comunidades populares que não encontravam amparo a seus problemas nos discursos moralizantes da Igreja. Questões diversas ligadas à sexualidade como frigidez, infertilidade, aborto, traição, paixão, disfunção erétil etc. não poderiam ser abarcadas pela Igreja Católica que herda a culpa do pecado original da religião hebraica. No entanto, esses problemas poderiam ser resolvidos com o auxílio do sagrado popular que herda das antigas religiões pagãs, meios para tal. (BETHENCOURT, 2004; GINZBURG, 2003) Essa era a real função social das feitiçeras européias, ou seja, eram agentes que por meio de sua herança cultural, que apesar de cristianizada e marginalizada permaneceu viva, auxiliavam os membros da comunidade em assuntos que a Igreja não abarcava em seu campo sagrado.

Como reportam Laura Mello de Souza e Marlyse Meyer, a Igreja Católica registra a presença de feitiçeras européias em nosso território desde o século XVII e XVIII. Essas autoras trazem curiosos relatos dos conjuros registrados pela Inquisição. Um deles denuncia a provável procedência histórico-cultural de entidades religiosas contemporâneas. Uma feitiçera portuguesa radicada no nordeste do Brasil depois de passar três anos em Angola, evoca o nome de entidades que reaparecem na Umbanda séculos depois: “Neste portal venho me assentar e não vejo fulano nem tenho quem o vá buscar, vá Barrabás, vá Satanás, vá Lúcifer, vá com sua mulher, vá Maria Padilha com toda sua quadrilha [...]” (MEYER, 1993:27 apud LIGIÉRO, 2004:129). Tanto Lúcifer e Maria Padilha, nomes conhecidos no culto de Umbanda, já estavam presentes há séculos nos rituais de magia dos portugueses, e a presença desses nomes no culto afro-brasileiro, indubitavelmente, não é mera coincidência. Renato Ortiz, em *A Morte Branca do Feitiçeiro Negro*, (1999), livro no qual estuda a religião umbandista e a sociedade onde emerge, diz que parte da formação desse culto contou com a participação de portugueses, unidos aos negros e mulatos pela mesma posição social e por compartilharem aspectos similares em suas crenças religiosas matrizes. Essa crença compartilhada por todas essas diferentes culturas seria a prática ritual que depende da comunicação com os espíritos dos mortos, somada ainda a uma série de rituais mágicos similares. Vários outros aspectos atraidores entre a religiosidade popular portuguesa e as negras, principalmente as bantos, podem ser levantadas, como por exemplo, os locais preferencialmente utilizados para as práticas mágicas: os cemitérios, as encruzilhadas e as portas das casas. Há ainda o uso de desenhos rituais geometrizados, que tinham funções mágicas diversas. Bethencourt descreve em sua publicação, diferentes rituais das feitiçeras portuguesas que eram realizados nas encruzilhadas e nos cemitérios, locais conhecidos pela

própria Inquisição como preferidos das bruxas, acreditando-se inclusive que era nas encruzilhadas que elas se encontravam para ir aos Sabbats (BETHENCOURT, 2004).

Maria Padilha, personagem que aparece na literatura espanhola do século XVII, que teria sido amante do Rei D. Pedro I, o Cruel, adentra no imaginário da cultura popular ibérica como um ente envolto em mistério e magia. Passa a ser considerada pelo povo como feiticeira poderosa e temida, que destrói rivais por meio de magia para conseguir o homem amado. É nesse período que passa a ser evocada como espírito pelas feiticeiras de Portugal e Espanha, e graças ao nosso antigo vínculo político-social com o Velho Mundo, chega definitivamente ao Brasil (MEYER, 1993). Padilha sobrevive contemporaneamente, mais forte que nunca, graças à sua junção com a mítica de Exu, em uma religião essencialmente mestiça como a mais popular das Pombajiras.

Não apenas Padilha, mas uma série de entes femininos eram conclamados pelas feiticeiras portuguesas como Maria da Calha, Marta, ou simplesmente diaboas, os diabos femininos (MEYER, 1993; BETHENCOURT, 2004). A presença de Maria Padilha na Umbanda, de certa maneira, explica a existência da faceta feminina de Exu. Os aspectos imaginários e rituais que envolviam a evocação das diaboas eram muito próximos ritualisticamente a alguns cultos africanos e seus entes míticos. Tal fato provavelmente proporcionou a junção entre as diaboas transladadas para o Brasil e a mítica do inquice *Mpambunjila*, a do orixá *Èsù* e a do *vodum Legba*, nascendo assim o lado feminino de Exu na Umbanda: as Pombajiras. Estas são feiticeiras, Exus e diaboas, rainhas das encruzilhadas e carregam em si a potência mítica e o conteúdo imaginário de ambos os mundos ancestrais, negro e branco.

O amálgama cosmológico existente entre a religiosidade popular portuguesa e os cultos afros fica evidenciada ainda pela existência de um fato no mínimo curioso, que está ligado a outro ente das linhas das Senhoras da Esquerda, a Pombajira da Figueira. Ao investigar a origem do nome desse ente, descobri que existe em Portugal uma erva daninha muito comum conhecida popularmente como figueira do inferno, ou figueira das bruxas. Coincidentemente, a mesma planta existe na África e é chamada de àgogó, sendo esta dedicada ao orixá *Èsù*. (BARROS, 2003) Pombajira da Figueira é uma popular entidade da Umbanda, e seu nome passa a ser um caso representativo da maneira pela qual diferentes culturas podem encontrar pontos imaginários comuns, por vezes os mais diversos e surpreendentes possíveis e, de tal forma, se fundirem de forma inesperada.

A iconografia de Maria Padilha e das demais Pombajiras, portanto, não se relacionam com as figurações das feiticeiras apenas em uma associação pseudomórfica. Há uma

conjuntura cultural que as liga historicamente e que pode ser entrevista por meio de diálogos da forma.

A associação entre as representações de Pombajiras e das feiticeiras se estreita ainda mais quando nos deparamos com a figuração escultórica da Pombajira Rainha das Sete Encruzilhadas. O sorriso emblemático que aparece na maioria das representações das Pombajiras figura no rosto da simpática rainha que, devidamente coroada e portando longa capa vermelha, senta-se confortavelmente em seu trono tenebroso. Em seu pescoço há um símbolo que novamente liga Pombajira aos rituais das feiticeiras portuguesas. Um pingente que tem ao centro uma estrela de seis pontas pende entre os seios de Sete Encruzilhadas. Conhecido pelas antigas feiticeiras portuguesas como signo Salmão, a estrela hexagonal era utilizada em diferentes ritos, sendo geralmente desenhada no chão, por vezes com sal. Tal símbolo atuava como proteção mágica contra as forças maléficas invisíveis (BETHENCOURT, 2004). Apesar de carregar insígnias de nobreza, Pombajira exibe sem os pudores comuns a realeza européia, seus fartos seios desnudos e suas belas pernas torneadas. Seu trono mostra que seu reino está ligado a um mundo sombrio de obscuridade e morte. Três crânios ornamentam a parte superior e dois grandes felinos sustentam os lados do assento. Próximo aos pés da Rainha há um outro animal, um sapo verde. Essa escultura se liga pseudomorficamente à outra obra, uma pintura do século XIX intitulada *Circe*, realizada pelo pintor Inglês, Willian Watergate. A personagem que dá nome à pintura se apresenta em *A Odisséia* de Homero como poderosa e temida feiticeira, que por meio de seus artifícios mágicos transformava em animais os homens que desembarcavam em sua ilha, não permitindo, assim, que eles retomassem seu caminho para casa. Por meio da sedução e da magia, essa personagem encanta o guerreiro e rei de Ítaca Odisseu, e o faz esquecer por um longo período de seu intento, retornar para sua fiel esposa que por anos espera sua chegada. Histórias mitológicas encarnam metáforas que por vezes são fáceis de serem percebidas. Transformar homens em animais, pode ser compreendido de forma não literal. A feiticeira é aquela que transmuta o homem racional no animal instintivo. Por meio de seus poderes e sedução, guerreiros sábios e destemidos se tornam selvagens e irracionais. Eles não conseguem retornar para seus lares, esquecem de suas esposas, pois agora são animais de Circe.

Quando comparamos a iconografia da pintura de Watergate, com a escultura da Rainha das Sete Encruzilhadas, observamos uma série de elementos similares entre ambas. Duas feiticeiras, a grega e a brasileira, sentadas em tronos que guardam grandes semelhanças, pois nos dois casos vemos grandes felinos ornando as laterais dos assentos. Ambas as

senhoras exibem seus seios, Circe de forma mais discreta, por detrás de um vestido transparente e Pombajira de forma mais direta. Outro detalhe em comum, tanto na escultura quanto na pintura, é a presença de um sapo próximo aos pés das feiticeiras. Ao analisarmos os elementos iconográficos que coexistem em ambas representações verificamos que todos são atributos ligados às feiticeiras. Os felinos, em especial os gatos, são tidos por diferentes culturas como animais infernais, ligados ao caos e à bruxaria. Os seios são comuns a quase todas as representações das feiticeiras e, como cita Chevalier: “ tem relação com o princípio feminino [...] Ligado à fecundidade e ao leite [...] é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio [...]” (CHEVALIER; 2006, p.809). O sapo, no ocidente também está associado ao imaginário da feitiçaria. Como relata Bethencourt, era prática comum entre as feiticeiras de Portugal do século XVI a utilização desse animal em rituais de magia (BETHENCOURT, 2004). Diversos livros contemporâneos de feitiçaria, como os vendidos em casas de artigos religiosos, também trazem uma série de poções mágicas e rituais em que o sapo é matéria-prima.



Figura 55. *Circe oferecendo taça a Ulisses*. Óleo sobre tela de John Waterhouse, 1891. Andrew Llyod Weber Collection. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Circe_Offering_the_Cup_to_Odysseus.jpg



Figura 56. Escultura em gesso policromado da Pombajira Rainha das Sete Encruzilhadas. Rio de Janeiro, 2009. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 57. Escultura e gesso da Pombajira Rainha das Sete Encruzilhadas, 2009. Fonte: Acervo pessoal.

No caso da Pombajira Menina da Praia é possível afirmar ser a escultura religiosa de Umbanda uma apropriação de parte da imagem da tela renascentista, mas no caso da Rainha das Sete Encruzilhadas, apesar de grande semelhança iconográfica, não é possível afirmar com exatidão ser também um caso de apropriação.

A ligação iconográfica entre as imagens da Rainha das Sete encruzilhadas e Circe,

enuncia, por certo, uma vasta relação mítica entre ambos personagens. A mítica de Pombajira diz que tais entidades podem trazer o marido de volta em sete dias, reacender o fogo de casamentos desgastados, transformar mulheres frígidas em amantes insaciáveis. É justamente esse domínio mítico que o Exu-mulher compartilha com Circe: o poder sobre o lado selvagem dos seres humanos, intrínsecamente ligado à sexualidade. Elas têm o poder de despertá-lo ou de apaziguá-lo, caso seja necessário. Outro dado mítico que não pode passar sem ser mencionado é que Circe é filha de Hécate, deusa das feiticeiras, da magia noturna, senhora das encruzilhadas. Essa misteriosa deusa grega, tinha seu culto, coincidentemente, tal qual Pombajira, nas encruzilhadas, nas portas das casas e nos cemitérios. Nesses locais eram depositadas suas imagens, onde os gregos lhe ofereciam sacrifícios de animais pretos. Hécate compartilhava seus locais de culto com outro deus, Hermes (CHEVALIER, 2006).

São múltiplos os diálogos entre a mítica de Pombajira e conseqüentemente de suas representações com o universo imaginário ligado às feiticeiras e à história de sua representação. Como cita Russell, as feiticeiras herdaram o arquétipo das deidades femininas ligadas ao sexo, ao poder mágico, universo esse que a Igreja não consegue abarcar em seu mundo sagrado (RUSSELL, 2006). No entanto, creio que a faceta da Megera, sobreviveu sim dentro do universo sagrado dos católicos na figura de um de seus personagens femininos mais populares: Maria Madalena.

Denominada por Duby como a Santa mais popular de todos os tempos (DUBY, 1992), Maria Madalena encontra, no percurso da história da arte, representações imagéticas tão singulares e mutantes quanto a sua própria mítica religiosa.

No Evangelho de Lucas ocorre a primeira aparição de Maria Madalena, que surgiu entre as mulheres que seguiam Jesus e o assistiam de perto. Ela seria originária de *Migdal Nunayah, Tariqea* em grego, uma pequena povoação junto ao lago da Galiléia, a 5,5 km ao norte de Tiberíades. Dela Jesus havia expulsado sete demônios (Lc. 8,2; Mc. 16,9), o que equivale dizer “todos os demônios”, e foi a ela que Jesus confiou a tarefa de reunir os seus discípulos e relançar o processo de evangelização depois da desmotivação e do medo criados após sua morte.

Os Evangelhos sinóticos a mencionam como a primeira de um grupo de mulheres que contemplou, de longe, a crucificação de Jesus e que permaneceu sentada em frente ao sepulcro (Mt. 27,61), enquanto o Cristo era sepultado (Mc.15,47). Estas passagens assinalam que na madrugada do dia depois do sábado, Maria Madalena e outras mulheres voltaram ao local onde o corpo de Jesus estava para ungi-lo com perfumes (Mc.16, 1-7). Depois disso, um anjo as comunica que o Filho de Deus havia ressuscitado e as encarrega de levar a notícia aos

discípulos (cf. Mc.16, 1-7). No Evangelho de João consta também que Maria Madalena estava junto à Virgem Maria ao pé da cruz (João 19,25). Essa última passagem é muito representada ao longo da história da arte, onde Madalena, na maioria das vezes, se apresenta trajando um manto vermelho.

Na Igreja Latina, a partir dos séculos VI e VII, houve a tendência de identificar Maria Madalena com a mulher pecadora que na casa de Simão, o fariseu, ungiu os pés de Jesus com suas lágrimas (Lc. 7,36-50). Por outro lado, alguns padres e escritores eclesiásticos já haviam identificado esta mulher pecadora com Maria, irmã de Lázaro, que em Betânia unge com um perfume a cabeça de Jesus (João 12,1-11). Mateus e Marcos, no trecho correspondente, não mencionam o nome de Maria, apenas dizendo tratar-se de uma mulher e que a unção ocorreu na casa de Simão, o leproso (Mt 26,6-13 e par).

A junção definitiva entre as diferentes personagens ditas pecadoras que aparecem nos evangelhos se deu graças à atuação de Gregório Magno (540-604 d.C.), papa entre 590 e 604, que vivera em um quadro social de fome e doença generalizado na cidade de Roma, em uma época em que a ascese toma o lugar, até então, tido pelo martírio e a imagem do pecado desenvolve-se em torno da carne. Neste período a imagem de perfeição na busca de Deus era representada pelos monges do deserto, os que recusam e fogem a todo o universo das tentações. A mulher é a principal imagem deste mundo de que se deve fugir, mundo simbolizado no antigo testamento por Eva. É nesse contexto social que o Sumo Pontífice amálgama diferentes personagens femininos que aparecem nos evangelhos como sendo uma única mulher, Maria Madalena, que serviria por séculos como o exemplo da pecadora arrependida, que viveu o resto da sua vida em penitência expiatória.

Deste período em diante a virgindade, negação e recusa da atividade sexual, passa a ser encarada cada vez mais como uma forma santificada de perfeição. Maria, Mãe de Jesus, Virgem por definição, é agora o paradigma de uma perfeição espiritual, que, no fundo, tem no comportamento sexual, uma das suas principais características míticas. Maria Madalena, pelo contrário, é o exemplo da mulher pecadora, a eterna penitente.

Juntamente a toda discussão em torno da história de Maria Madalena, suas representações parecem não ter passado ilesas às contradições presentes em sua história fundada na junção de diferentes personagens dos evangelhos. Maria Madalena, comumente representada na Idade Média como dama que acompanha a Virgem Maria no momento da crucificação do Cristo, trajando, em quase todos os casos, um manto vermelho que lhe cobre o

corpo, passa ao longo da produção de suas representações, a trazer em sua iconografia os elementos da hibridação destas três personagens evangélicas, além de características imagéticas nascidas da fusão de Madalena com uma outra santa, Maria Egipcíaca, tal como cita Duby:

A piedade medieval fez Maria Madalena a santa mais popular da história. Mas isso deve-se à confusão de três personagens numa só: Maria de Magdala, que Jesus exorcizara, a prostituta desconhecida que lavou com lágrimas e perfume os pés de Jesus, secando-os depois com os seus cabelos, e Maria de Betânia, que fez a mesma coisa. A isto vem ainda juntar-se a história de Santa Maria Egipcíaca, que expiou os seus pecados no deserto por quarenta e sete anos. (DUBY, 1992, p.92)

Formada a junção entre as santas no imaginário popular, Maria Madalena, paralelamente às suas representações de mulher de manto vermelho, passa também a ser figurada como a penitente desnuda. Entretanto, é somente nos séculos XV e XVI, com a volta às formas clássicas patrocinadas pelos ideais renascentistas, que as imagens da santa se tornam paradoxais em relação ao conteúdo sacrílego contido na história da redenção de Madalena.

Obras como a pintura *Madalena Penitente*, de Ticiano, e a escultura *Maria Madalena* de Erhart, ambas produzidas no início do século XVI, exibem uma santa que contém em sua iconografia elemento incomum às santidades femininas: a nudez completa da personagem que exhibe um corpo sensualizado. No entanto, a nudez, presente em boa parte das representações da santa realizadas nesse período, não exhibe o corpo ressequido de uma penitente do deserto, mas as formas voluptuosas da pecadora. Contudo, o mito em torno da santa relata que nos anos de reclusão no deserto Maria Madalena, como descreve a *Legenda Áurea*, era alimentada por anjos sete vezes ao dia, o que justificaria o corpo saudável presentificado pelas representações de artistas como Ticiano e Erhart. Sobre a vida e o corpo da santa esta publicação ainda relata que: “[...] era muito rica, mas como a abundância é acompanhada pela volúpia, quanto mais percebia o esplendor de suas riquezas e de sua beleza, mais submergia o corpo na volúpia, de modo que logo deixou de ser chamada pelo nome, e sim de 'pecadora' ” (de VARAZZE, 544, p.04).

A partir da renascença as representações de Maria Madalena não mais a livraram das formas sensualizadas. A santa, apesar de ter-se arrependido dos pecados, é sempre lembrada por meio de um corpo que rememora a luxúria de seu passado de prostituta, e assim, se difere pouco das imagens das feiticeiras que portam em sua iconografia o pecado da carne representado pela presença do corpo desnudo. Segundo palavras de Myrian de Andrade, Madalena é a única santa que, na produção imaginária católica do Brasil colônia, poderia ser representada com volume nos seios.

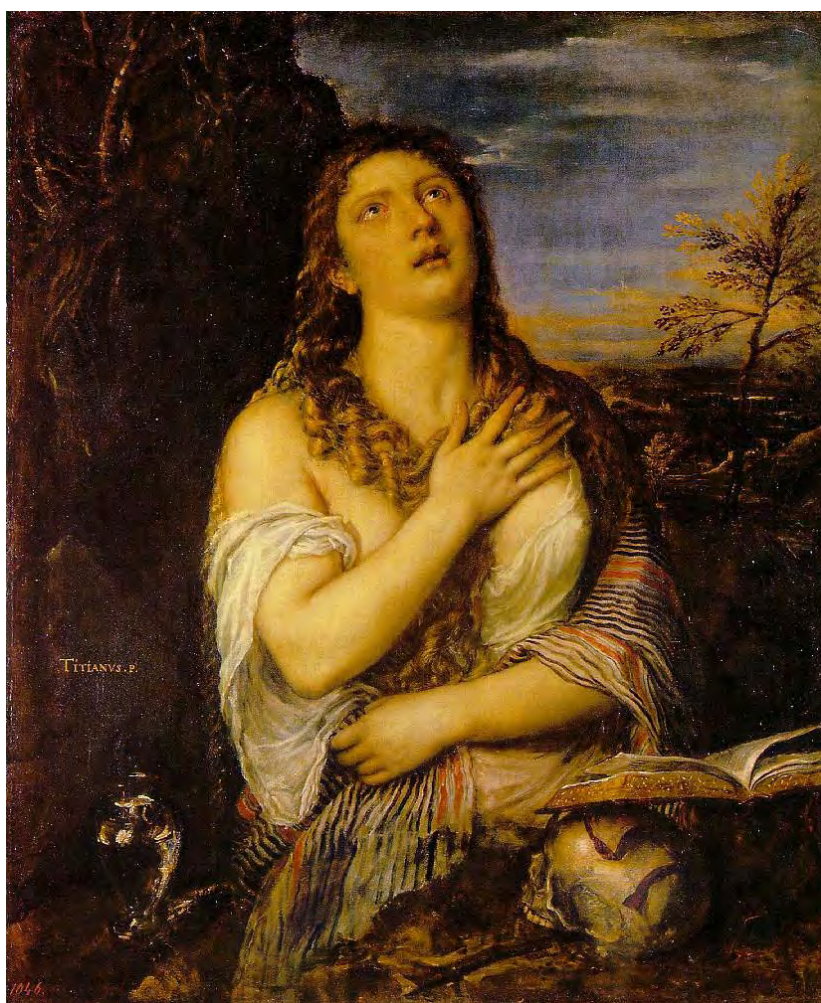


Figura 58. *Santa Maria Madalena Penitente*. Óleo sobre madeira de Ticiano Vecellio, 1532. *Galleria Palatina*, Florença.

As representações de Madalena, como exemplifica a escultura em mármore de Madalena Arrependida, de Canova, exibe um personagem que apesar de convertido, e auto penitente, carrega sempre um corpo sensual que, de certa maneira, destoia da função sagrada

comumente representada da imagem de uma santa. Aqui Madalena veste farrapos, como uma penitente do deserto, mas seu corpo é jovem e sensual, seus seios, por pouco não são descobertos pelo tecido leve que parece querer revelá-los.



Figura 59. *Madalena Penitente*. Escultura em mármore, Antonio Canova, 1809. Ermitage Museum, St. Petersburg. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Canova-Magdalene_45_degree_view.jpg

Figura 59. *Maria Madalena*. Escultura em madeira policromada, Gregor Erhart, 1500. Museu do Louvre, Paris. Fonte: http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226316&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226316&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500825&bmLocale=en

A Umbanda possui culto a seus orixás representados por imagens de santos católicos, sendo, portanto, a iconografia dos santos popularmente difundida no culto. A imagem de Maria Madalena não é utilizada nos gongás e em nenhum rito dessa religiosidade. Entretanto, podemos fundar aqui outro diálogo possível, a princípio, pseudomórfico, entre algumas

representações de Madalena produzidas ao longo da história da arte e algumas esculturas de Pombajiras. Opto por continuar com a Imagem de Canova e contrapor a ela as representações de Maria Mulambo. Novamente intento demonstrar que as conexões iconográficas anunciam uma ligação outra entre os personagens.

As imagens de Maria Mulambo são, geralmente, concebidas como voluptuosas entidades femininas que trajam roupas velhas e rasgadas. Suas imagens esculpidas buscam evidenciar essa característica da entidade. Seu semblante, dependendo da escultura, varia do melancólico ao sorridente. Nesses atributos iconográficos já há uma aproximação morfológica entre as Pombajiras e Maria Madalena. No entanto, as entidades brasileiras e a personagem bíblica guardam semelhanças mais profundas e intimamente ligadas à moralidade que permeia o sagrado cristão. Muitas histórias particulares das existências terrenas das Pombajiras dizem respeito a vidas de mulheres que não conseguiram ser felizes no amor e, por algum motivo trágico, tiveram que viver como prostitutas para conseguirem sustento. Há disponível na internet diferentes narrativas que contam essas vivências dramáticas. Em especial as histórias de vida das Marias Mulambo as descrevem, quase sempre, como oriundas de famílias ricas, e graças à atuação de uma figura masculina, que varia de marido ao pai, acabam tendo que viver na miséria, preferencialmente nas ruas, onde suas roupas elegantes viram, com o passar do tempo, mulambos. Para sobreviver sem o auxílio masculino, essas mulheres agora marginalizadas socialmente vendem seus corpos. Birman afirma ser recorrente entre as histórias de vida das Pombajiras narrativas onde a figura feminina é oprimida por uma figura masculina e dela tenta se libertar (BIRMAN,1995).

Fica assim evidenciada a prostituição como claro elo entre algumas Pombajiras e Maria Madalena, personagens que se entregaram à luxúria em troca de sustento. Isso, contudo, não é a única conexão entre elas. Assim como ocorreu com a santa católica, as narrativas de Maria Mulambo divulgadas em diferentes sites da internet e conhecidas pelos frequentadores do culto, por vezes, falam sobre o flagelo purgatorial sofrido por essas entidades. Por vezes, assim como Madalena que se arrepende ainda em vida de seus pecados, essas mulheres, que depois de mortas se tornam Pombajiras, assumem o estigma, incorporando os supostos erros cometidos contra a moral cristã ainda em vida, e tentam compensar a má vivência do passado com gestos de bondade e caridade. Em outros relatos, levantados entre os adeptos do culto, fica patentado que isso apenas ocorre depois do retorno desses entes femininos ao mundo dos espíritos. Lá, de forma não muito distinta da Madalena Penitente no deserto, as pecadoras purgam suas más ações nos umbrais das dimensões espirituais. Tendo tomado consciência de seus erros, sendo auxiliadas e esclarecidas por espíritos de ordem mais elevada, essas

mulheres se juntam às falanges das Pombajiras. A partir de então, passam a auxiliar os vivos para que estes não cometam os mesmos erros que elas. Também ajudam a fazer com que pessoas consigam viver plenamente seus amores, de forma diferente do que ocorreu com elas.



Figura 61. Escultura de gesso da Pombajira Maria Mulambo. Nova Iguaçu, 2009. Fonte: Acervo pessoal.

Existe um fundo moralizante muito próximo entre as histórias desses entes do sagrado da Umbanda e Maria Madalena. Ambas feriram a moralidade cristã quando se prostituíram, mas resgatam seus pecados e se rendem ao bem do próximo.

Um dos pontos cantados de Maria Mulambo discorre sobre a queda da nobre rainha que deixa seus súditos para viver no mundo da perdição:

Mulambo Rainha da Encruza
é a deusa encantada.
Tem no seu Gongar a segurança

ela tem sua história marcada.
Caminhou em tapete de rosas,
e nem se quer se cortou.
Ela deixou seus súditos chorando
e foi viver no mundo da perdição [...]

Fica evidenciado ao longo desse capítulo as múltiplas e basilares ligações que as Pombajiras mantêm com seu elo cultural branco, que as conectam tanto à religião cristã quanto à religiosidade popular descendente dos ritos pagãos. Esses entes sagrados femininos da Umbanda muito provavelmente devem sua existência nos trópicos à atuação da bruxaria ibérica, que translada suas poderosas diaboas para a colônia americana. E em encruzilhadas de um ambiente multicultural, diaboas e Exu se encontram, dando vida ao aspecto feminino de Exu no Brasil. As heranças brancas de Pombajira podem ser entrevistas pelos diálogos que nascem das formas de sua imaginária escultórica que as conectam com as representações das bruxas e da santa prostituta. Mas esse elo nasce antes de tudo pelo conteúdo imaterial que perpassa todos esses entes. Pombajira reúne em seu conteúdo mítico os aspectos marginais mais marcantes das mulheres ao longo da história social. Ela é a prostituta, ela é a feiticeira. Uma espécie de anti-heroína, que usa a força da insubordinação feminina como símbolo de seu temido poder, ao mesmo tempo em que contraditoriamente se compromete com o auxílio à manutenção da ordem social.

3.4. Representações e míticas entre morfologias e estruturas

No capítulo dois, quando tratamos da representação de Exu dentro dos lares, pudemos notar que a presença simbólica das entidades pode se dar de maneiras diversas, tanto figurados por suas esculturas, quanto representados por um elemento que se relaciona à sua mítica, como uma planta; ou mesmo presentificado por um ritual. Tudo isso se liga a uma morfologia que se vincula diretamente ou indiretamente a Exu e Pombajira. No entanto, a representação escultórica é uma referência direta às entidades, já as plantas e o ritual de jogar *champagne* na rua, representam indiretamente os guardiões das passagens. No primeiro caso a morfologia fala mais alto, nos outros dois é a estrutura mítica, vinculada às plantas e ao ritual, que se revelam preponderantes, pois sua morfologia não faz referência clara ou direta aos personagens de Umbanda.

Encaminhei as relações e diálogos criados nas análises do terceiro capítulo por trilhas não muito distintas da percorrida no capítulo anterior. As duas primeiras imagens analisadas, a Pombajira Menina e o Exu Belzebu, são representações religiosas claramente apropriadas de representações outras. Sendo o problema inicial para suas análises, sua relação morfológica direta com a imagem apropriada, que acabam no decorrer do estudo por revelar laços entre distintas estruturas míticas. Já nas análises das representações de Maria Padilha, Sete Encruzilhadas e Maria Mulambo não há um diálogo morfológico direto entre estas representações e outras, mas indireto, pois o que une os aspectos morfológicos são as relações estruturais que revelam ligações míticas e culturais diversas entre Pombajiras, deusas, bruxas, prostitutas e Maria Madalena.

Entre morfologias e estruturas, pretendi no presente capítulo mostrar que análises que enquadram as representações imagéticas de Exus e Pombajiras como dados comprobatórios de demonização sofrida pelas religiões afro-descendentes, se revelam como abordagens superficiais e pouco consistentes. Quando pesquisados com o mínimo de aprofundamento e interesse científico, a imaginária material da Umbanda se mostra como profundo e denso reservatório da riqueza e pluralidade da mestiça cultura brasileira. Difícil de ser rotulada ou classificada quando analisada em seus meandros, as representações de Exu e Pombajira provam o quão rico é o terreno da produção visual vinculada às religiosidades afro-brasileiras.

4. CONCLUSÃO

A presente dissertação buscou adentrar o quase inexplorado mundo da produção visual sacra da Umbanda, uma religião nascida no Brasil há pouco mais de cem anos a partir da união de crenças oriundas de grupos os mais diversos, como os bantos, os iorubás, os geges, os indígenas brasileiros, os católicos e os espíritas. Apresentando uma constituição mestiça, que guarda em si elementos múltiplos de suas várias matrizes culturais, a Umbanda, em seus cultos, lida com diferentes linguagens artísticas, como a música, o canto, a dança, a performance ritual e a escultura; sendo esta última, por toda a riqueza que a envolve, o objeto de investigação sobre o qual me detive ao longo desta pesquisa, mais especificamente as esculturas dos Exus e das Pombajiras, entidades cujas representações apresentam diversidade vastíssima e ainda pouco abordada.

Variados estudos acadêmicos e livros religiosos se debruçam sobre o tema Exus e Pombajiras de Umbanda, sendo, contudo, obras muito variadas e distantes de atingirem um consenso. Em algumas publicações tais entidades são tratadas como entes quase demoníacos, como pólo negativo do culto, representantes do mal, que necessitam ser apaziguados e controlados por espíritos superiores. Em uma série de outras publicações eles são compreendidos como entes benéficos e necessários para o bom desenvolvimento das atividades religiosas. Em pesquisa realizada sobre a produção literária religiosa contemporânea acerca dos Exus e das Pombajiras pude confirmar que eles são encarados na atualidade como agentes protetores da humanidade, uma espécie de polícia espiritual que impede o desenvolvimento do trabalho dos verdadeiros espíritos maléficos. Também em conversa com adeptos do culto obtive a mesma resposta, Exus e Pombajiras são tidos como os guardiões da Umbanda. Tratados pelos fiéis sempre com muito carinho e respeito, e de forma alguma, nos casos levantados, são compreendidos como demônios, mas sim como espíritos humanos que cometeram falhas à moral cristã enquanto encarnados e, por isso, hoje resgatam os males do passado com dedicação ao bem estar do próximo.

Todas as diversas entidades de Umbanda possuem sua representação imagética formatada pela escultura religiosa e o caso dos Exus e das Pombajiras não é uma exceção. A imaginária sagrada da Umbanda nasce de um processo de elaboração coletivo, que tem início no contato entre o mundo visível e o invisível; e a partir de tal contato surge a figura primordial que será materializada pelas mãos de diferentes pessoas que têm a responsabilidade de trazer ao mundo real a imagem até então existente em um mundo intangível. Crenças, afetos, e habilidade manual se misturam e ajudam em conjunto a retratar

entes de um outro plano. Nascidas desse processo, as esculturas de Umbanda passam a viver definitivamente no universo sagrado quando consumidas pelos fiéis e adentram o mundo doméstico ou o mundo do terreiro, onde passam por uma consagração ritual e começam a exercer sua função específica.

Diferentemente dos demais espíritos figurados nas esculturas umbandistas, como Pretos-Velhos, Caboclos e Erês, as imagens de Exus e Pombajiras dificilmente são vistas no interior do terreiro ou das casas, juntamente com as demais representações de entidades. Geralmente eles ocupam um lugar só deles. Local esse que representa a função primordial desses entes dentro do campo sagrado do lar ou do terreiro, a de reguladores das passagens, a de mediadores entre diferentes campos sagrados, a de guardiões das porteiras. Aos Exus e às Pombajira é confiada a segurança e ordem dos ambientes. Assim sendo, são estes entes humanizados, que entre gargalhadas, marafos, *champagnes* e fumo, proíbem o progresso do caos.

No amplo repertório imagético que figura os diversos Exus e Pombajiras persiste a associação iconográfica com as representações da demonologia cristã, uma vez que pés de bode, garfo, seios à mostra e chamas que sobem pelas pernas podem ser vistas em muitas imagens. Contudo, ao longo da presente dissertação demonstrei que por meio de uma análise formal estrutural, essa suposta pura demonização, aparentemente tão identificável nas representações escultóricas desses entes, acaba por revelar um vasto conteúdo simbólico que vai além da associação simplista entre Exu e o diabo. Os guardiões do culto de Umbanda e suas figurações imagéticas se ligam a uma série de fatores culturais e legados mítico-religiosos variados, que, submersos em sua simbologia religiosa, podem ser entrevistados pelos ícones de suas representações.

Tidas por Prandi (2005) como representações vulgares e de gosto duvidoso e por Augras (2000) como condensação dos signos da libido das iabás, recalcados pela moralidade cristã da Umbanda, a mítica e por conseguinte as imagens das Pombajiras de Umbanda se mostram mais complexas e plurais do que esses estudos puderam demonstrar. As figuras das sensuais mulheres com seios à mostra se ligam a heranças culturais plurais. Seu elo cultural europeu revela uma conexão, a princípio morfológica, com a história da representação do feminino no ocidente. As características das imagens de bruxas e prostitutas, enfim, de mulheres não domadas pelos pressupostos da moral social vigente, figuradas em diferentes temporalidades como personagens sensuais que exibem despudoradamente os seios, são herdadas pelas “damas da noite” da Umbanda. Tal herança imagética acaba por revelar diálogos míticos, e mais adiante elos histórico-culturais, o que é indício de uma possível

estrutura que trama as formas das Pombajiras. O vínculo histórico entre as Pombajiras e as feiticeiras européias é mais profundo do que o levantado pela maioria dos pesquisadores que se voltam para o tema, pois, como aponta Meyer (1993), a presença da faceta feminina de Exu na Umbanda, muito provavelmente deve sua existência às invocações das bruxas ibéricas, que trouxeram para os trópicos suas poderosas diaboas e dentre elas uma dos entes mais populares da Umbanda: Maria Padilha. As entidades femininas presentes nos ritos das feiticeiras ibéricas, assim como seus demais processos rituais, herdaram muitos de seus elementos das arcaicas religiosidades pagãs, que apesar de toda repressão da Igreja Católica, continuaram vivas na cultura popular (GINZBURG, 2006; BETHENCOURT, 2004; RUSSELL, 1993). Os elos culturais negros, como os já citados signos da libido dos orixás femininos (AUGRAS, 2000), somado ainda à potência sexualizante do próprio orixá *Èsù* e do vodum *Legba*, visível inclusive em suas representações, também ajudam a dar forma à mítica e, por conseguinte, à imagem visual das Pombajiras.

A dissertação tentou demonstrar que tomar a iconografia de Exus e Pombajiras da Umbanda como simples demonização, ou prova da degeneração das religiosidades africanas, acaba por demonstrar superficialidade de análise e falta de conhecimento do complexo cultural que gera essas representações. Filhos mestiços de procedências mítico-religiosas múltiplas, senhores e senhoras das encruzas e das porteiras, povo da rua, espíritos trabalhadores da Umbanda, guardiões das passagens, Exus e Pombajiras bantos-nagôs-geges-ibéricos, trazem em sua imaginária, assim como nos ritos que os cercam, as marcas de heranças diversas, unidas nos entrecruzamentos possíveis das encruzilhadas da cultura.

REFERÊNCIAS

- AUGRAS, Monique Rose Aimée. De Yjá Mi a Pomba Gira: transformações e símbolos da libido. In : MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Candomblé, religião do corpo e da alma**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p.17-44
- BARBOSA, Ney. **Revista Orixás, Candomblé e Umbanda, São Paulo**, ano I, n.4, 2007 .
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.
- BARROS, José Flávio Pessoa de.; NAPOLEÃO, Eduardo,. **Ewé Òrisà – Uso Litúrgico e Terapêutico dos Vegetais nas Casas de candomblé Jêje-Nagô**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feitiçeras, adivinhos e curandeiros em Portugal no séc XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BIRMAN, Patrícia. **Fazer estilo criando gêneros - Possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: EDUERJ, 1995.
- BITTENCOURT, José Maria. **No reino dos Exus**. Rio de Janeiro: Pallas, 1994.
- BOIS, Yve-Alain. **A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista**. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26., São Paulo, 2006. **Anais ...** . Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2007.
- BRUMANA, Fernando G. ; MARTINEZ, Elda G. **Marginália Sagrada**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- CANCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). **Encantaria brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.
- CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CONTINS, Márcia ; GOLDMAN, Márcio. O caso da Pombagira. Religião e violência: Uma análise do jogo discursivo entre umbanda e sociedade. **Religião e sociedade**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, 1985.
- CUNHA, Mariano Carneiro da, **Arte afro-brasileira**. In: ZANINI, Walter. (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- DE VAREZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: vida dos santos**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- DUBY, Georges. **Imagens da Mulher**. Porto: Ed.Afrontamento, 1992.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, 2008.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERRETI, **Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas**. São Paulo : EDUSP ; São Luís: FAPEMA, 1995.

_____. Religião e cultura popular: Estudo de festas populares e sincretismo religioso. **Os Urbanitas: revista digital de antropologia urbana**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/Ferretti.html>> Acesso em fev. 2009.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

_____. **Olhos de madeira, reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GRUZINSKI, Sérgio. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNGE, Peter. **Arte da África**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

LÉVI, Eliphaz. **Dogma e Ritual de Alta Magia**, São Paulo: Ed.Pensamento, 1963.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pilintra, personagem mítico da lapa carioca**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LOPES, Nei. **Kitábu O livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio, 2005.

_____. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed.Pallas, 2003.

_____. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARIANO, Francisco. **Tranca Ruas e sua evolução milenar**. Rio de Janeiro: Oeste Rio Artes Gráficas, 1998.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada**. São Paulo: EDUSP, 1996.

OMOLUBÁ. **Umbanda Poder e Magia: chave da doutrina**. Rio de Janeiro: Pallas, 1985.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PINHEIRO, Robson. **Tambores de Angola**. São Paulo: Casa dos Espíritos, 1998.

_____. **Aruanda**. São Paulo: Casa dos Espíritos, 2004.

_____. **Legião: um olhar sobre o reino das sombras**. São Paulo: Casa dos Espíritos, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados, orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Pombagira e as faces inconfessas do Brasil**. In **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Graphia, 2001

RUSSELL, Jeffrey. **História da Feitiçaria, Feiticeiros, Hereges e Pagões**. São Paulo: Campus, 1993.

SANTOS, Francisco Gleidson Vieira dos; SOARES, Simone Simões Ferreira. **Pomba-Gira no imaginário das prostitutas**. **Revista Homem, Tempo e Espaço**, Sobral, 2007.

SANTOS, Juliana Elbein. **Os Nagô e a morte: Pàdè, Asèsè e o culto de Egun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SARACENI, Rubens. **O Guardião da Meia Noite**. São Paulo: Madras, 2003.

_____. **O Guardião das Sete Encruzilhadas**. São Paulo: Madras, 2008.

_____. **O Guardião dos Sete Portais**. São Paulo: Madras, 2006.

SOUZA, Mônica Dias. **Pretos-Velhos: Oráculos, crença e magia entre os cariocas**. 259 f. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TRINDADE, Liana Maria Sálvia. **Exu, poder e perigo**. São Paulo: Ícone, 1985.

WARBURG, Aby. **Imagens da religião dos índios pueblos da América do Norte**. **Concinnitas** Rio de Janeiro, 8, 2008.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: EDUSP, 1999.