

EL CANDOMBLE: RAIZ Y NEXO ENTRE LA LITERATURA Y EL ARTE

Silvia Susana Díaz

Desde el siglo XVI, Salvador, capital de Bahía, estado del nordeste brasileño, recibió grandes masas de esclavos de origen africano, quienes no sólo aportaron a la conformación del país americano su esfuerzo físico, sino que ejercieron una fuerte influencia cultural que se fue acentuando con el correr de los siglos. En efecto, entre estos miles de hombres y mujeres arrancados de su tierra, había sacerdotes y sacerdotisas, miembros de las casas reales del Africa negra, así como artistas y artesanos de notable talento, quienes trasladaron, además de sus costumbres y tradiciones, sus estructuras jerárquicas, civiles y religiosas; su pensamiento, su ética, sus conceptos religiosos y estéticos; sus diferentes lenguas, su música, su literatura oral y su compleja mitología.

En el Africa negra todas las situaciones de la vida giran -como bien ha expresado el escritor brasileño Antonio Olinto¹, quien fuera Agregado Cultural del Gobierno de su país en Lagos, Nigeria- alrededor de la religión de los orixá², que es de carácter iniciático y de trasmisión oral, de generación a generación. Estas características y el hecho de que, sobre todo en los últimos tiempos del tráfico esclavista, hayan llegado en mayor número miembros de la clase sacerdotal *yorubá* o *nagô*³, facilitaron la organización clandestina de ciertas variantes religiosas como el *Candomblé*, en el seno del cual pudo preservarse ese rico patrimonio negro-africano. Patrimonio que, a su vez, fue adaptándose paulatinamente al nuevo medio físico y social e incorporando elementos regionales, en primer lugar: el indígena, pues consideraban que debían respetar al Dueño de la Tierra⁴.

La ciudad de Salvador, generalmente conocida como Bahía y la región que la circunda, llamada Recóncavo Bahiano -donde abundaron los ingenios azucareros- tiene aún hoy entre un 70 y un 80% de población de origen negro-africano, hecho que se evidencia no sólo en la literatura, sino en todas las manifestaciones culturales de la región: artes plásticas, música, teatro, danza, artesanías, que se interrelacionan formando la abigarrada trama que identifica hoy a ese pueblo y facilitan la permanencia de esa influencia cultural a que hicimos referencia. A esto se agrega, sobre todo en los últimos años, el aporte científico de la etnología, la etnografía, la sociología y la antropología cultural, entre otras ciencias sociales, que -desde el propio seno de las comunidades negro - bahianas - van dando lugar a una comprensión cada vez más profunda de su compleja simbología. Y esto es especialmente importante cuando se inspiran en esta cultura quienes no participan de la

misma ni del *Candomblé*, pues les permite incorporar en sus obras estos elementos culturales sin tergiversarlos o descaracterizarlos.

Un ejemplo de esto último podría ser el caso del cineasta bahiano Glauber Rocha, uno de los creadores del *cinema novo* brasileño, a quien su propia ideología le impidió, en su filme *Barravento*, llegar al corazón de la cultura negro-brasileña, que encuentra en la religión tradicional africana su raíz y su base de sustentación.

Es la propia comunidad mestiza -cuando tiene ocasión de acceder a la Universidad y a los estudios científicos, hecho que es cada vez más frecuente- la que alcanza un conocimiento más profundo y más claro de los simbolismos religiosos y estéticos que la nutren y que sólo ellos mismos, "desde adentro" de estas comunidades, pueden llegar a desentrañar en forma más completa y adecuada.

Como señalé anteriormente, todas las expresiones afrobahianas se interrelacionan estrechamente, teniendo el *Candomblé* como raíz y nexo y, al mismo tiempo, como polo difusor, alrededor del cual pudieron conservarse y desarrollarse para ejercer cada vez más su influencia en la obra literaria y artística, no sólo de miembros de la comunidad afrobahiana sino también de creadores ajenos étnicamente a esta cultura.

Entre los escritores y artistas del primer grupo se destacan Mestre Didi, escritor, escultor y alta jerarquía religiosa del *Candomblé* y del *Culto de los Ancestrales* y los artistas plásticos Manoel Dos Santos, Emanoel Araujo, Rubem Valentim y el poeta Edu Gmo. Oguiam. Entre los del segundo grupo, los escritores Jorge Amado, Antonio Olinto y Zora Seljan, Vasconcelos Maia, el escultor Tatti Moreno e incluso extranjeros, como el investigador poeta y "babalawo"⁵ francés Pierre Verger, consagrado en los medios religiosos de África y Brasil; el artista plástico de origen argentino Carybé, bahianísimo -está radicado en Salvador desde hace años- y, al mismo tiempo y paradójicamente, es profundamente porteño; o el escultor florentino Elvio Becheroni -que aunque no está radicado en Bahía y divide su tiempo entre Milán, Italia, Detroit, Estados Unidos y Sao Paulo, Brasil -ha realizado magníficas esculturas de bronce representando símbolos del *Candomblé*, como "Oxé"⁶ y "Ejá"⁷, que datan de 1983.

En cuanto a la literatura inspirada en temas afrobrasileños cabe destacar a Antonio Olinto, quien entre otras obras ha escrito una magnífica trilogía integrada por *A casa da Agua*, *O rei de Keto* y *Trono de Vidro*, en la que narra el regreso de los ex-esclavos al África, una vez abolida la esclavitud en el Brasil y, a partir de allí, describe la reinserción de los mismos en las ciudades africanas y las relaciones intercontinentales que se establecieron, dejando fuerte marca africana en Bahía y otras regiones brasileñas, pero también gran influencia brasileña en Lagos (Nigeria),

principalmente.

Por otra parte, Olinto es autor también del hermoso poema *Para Senhora*, dedicado a Mae Senhora, una de las más importantes sacerdotisas de Bahía, madre de Mestre Didi y en torno a cuya casa, el conocido "terreiro" ⁸ Axé Opó Afonjá, se nuclearon escritores, músicos, artistas plásticos y personalidades no sólo brasileñas sino también del exterior. (Sartre y Simone de Beauvoir, entre otros).

En dicho poema, Olinto se refiere al "padé", ritual propiciatorio que se realiza en homenaje a Exu -entidad intermediaria entre los hombres y los *orixá*, erróneamente asociados con el diablo del catolicismo- en la Umbanda y cultos de influencia bantú. Exu es el elemento dinámico de todo lo que existe y el principio de comunicación y expansión. Es también el principio de vida individual. Sin él nada se puede hacer. Tiene las más diversas funciones y tanto protege al que le rinde culto como castiga a quien no le hace las ofrendas debidas. Dice Olinto en su poema:

Para Senhora

*Coisa mansa é o padé, Senhora, chão
inicial, princípio dos princípios,
comida de abertura que antecede
o primitivo sopro, anterior*

*a tudo, quia, base, vocação,
prelúdio de alicerces, salto prévio,
prenúncio, entrada, germe, proa, porta,
antigo selo, prólogo, tambor,
água, quartinha, dança, fonte, a vão
da tarde na soleira iniciada
em que, Senhora, pões o fundamento*

*do padé, coisa mansa, fundação
de mastro e lastro, umbral de Exu, vanguarda,
começo dos começos, nascimento.*

(Cosa mansa es el padé Señora, suelo/ inicial, principio de principios/ comida de abertura que antecede/ el primitivo soplo, anterior/ a todo, guía, base, vocación/

preludio de cimientos, salto previo,/ preanuncio, entrada, gérmen, proa, puerta / antiguo sello, prólogo, tambor,/ agua, vasija, danza, fuente, el vano/ de la tarde en el umbral iniciado/ en que, Señora, pones el fundamento/ del "padé", cosa mansa. fundación/ de base y mástil, umbral de Exu, vanguardia, / comienzo de comienzos, nacimiento.)

Mestre Didi también narra cuentos de Exu, como *Babá Onâ - Padre del Camino*, o *La tentación de Exu*⁹. Historias rescatadas de la tradición oral, que son también conocidas como los diversos "caminos" de un *odú*¹⁰ y contienen una fórmula, una cantiga o un conjunto de versos que manifiestan el sentido de toda la historia. Se trata -según nos informa el estudioso africano Olabiyi Babalola Yai¹¹ de un género literario nigeriano cuya influencia aún es grande en Brasil, agregando que varios mitos de *los Odu Ifá*¹², al pasar hacia el otro lado del Atlántico, se secularizaron en cuentos, encontrándose además numerosas historias que tienen sus correspondientes en África, como el *Cuento de la mujer que tenía una hija fabricante de aceite de dendê*, que Mestre Didi ha recuperado en Bahía y del cual Nina Rodrigues ya había citado una versión recogida en África por Ellis.

Los cuentos de origen *yorubá* en Brasil y en Nigeria conocen, por otra parte, el mismo destino: hombres de letras comienzan a usarlos como contribución para enriquecer la literatura escrita.

En el caso de Mestre Didi, Olabiyi Babalola Yai comenta que sorprende la similitud estructural y estilística de su obra *Contos crioulos da Bahia*¹³ con los cuentos *yorubá*. En efecto, hay semejanza en las fórmulas de apertura y cierre de los cuentos.

Otro aspecto de semejanza donde es notoria la influencia *yorubá* es la propia estructura del texto: 1) repetición de las secuencias y acciones, 2) identidad o similitud de los personajes, 3) la introducción de canciones en la narración, característica del género entre los *yorubá*. Esas canciones tanto en Brasil como en Nigeria son de tipo responsorial solo-coro, 4) procedimientos fonostilísticos comunes. Los mismos personajes en uno y otro país, por ejemplo, incurren en las mismas violaciones de los códigos fonológicos.

Es sorprendente la permanencia de esta similitud estructural y estilística hasta en los cuentos que fueron creados en el mismo Brasil y que no tienen versiones correspondientes en Nigeria.

También Jorge Amado en sus novelas se refiere frecuentemente al *Candomblé*, describiendo sus ceremonias religiosas, sus rituales, mencionando a sus entidades principales y especialmente a Exu, a quien en su *Bahía de todos os santos. Guia de ruas e mistérios*, llama "guardián de los caminos de la ciudad". Es tanta la importancia que se le reconoce a Exu, que así se denomina en Salvador, la

revista que publica la Fundación Casa de Jorge Amado y que tiene como logotipo identificador una estilización de este *orixá*, creada por el artista plástico Carybé.

En *Jubiabá* hay descripciones bastante detalladas de ceremonias religiosas negras, con indicación de adornos, vestimentas, música, cantos, danzas rituales y párrafos de oraciones en *yorubá*: "La noche caía por los fondos de las casas y era aquella noche calma y religiosa de la Bahía de Todos os Santos. De la casa del "pai-de-santo" Jubiabá llegaban sonidos de atabaque, "agogô", ¹⁴ "chocalho"¹⁵, calabazas, sones misteriosos de la macumba que se perdían en el guiñar de las estrellas, en la noche silenciosa de la ciudad. En la puerta, negras vendían acarajé ¹⁶ y abará ¹⁷ y Exu, como habían hecho su "despacho", fue a perturbar otras fiestas, más lejos, en los algodones de Virginia o en los candomblés del morro de la favela.

En su última novela *O sumiço da santa* Jorge Amado continúa inspirándose en el *Candomblé*. La santa a que hace referencia es nada menos que el *orixá lansâ*, entidad guerrera, patrona de las tormentas, rayos y relámpagos, que comparte el fuego con Xangô, *orixá* patrono del trueno. *lansâ* ya había sido incorporada, como personaje protector de la protagonista, a la novela *Tereza Batista cansada de guerra*.

En el capítulo "El ebó" ¹⁸ de *O sumiço da santa* (La desaparición de la santa), Jorge Amado narra la llegada a Salvador de *lansâ* para asistir a una fiesta en su honor que se realizará en el Mercado de Santa Bárbara ¹⁹, santa católica con la cual se la asocia.

En *Doña Flor e sous dois maridos*, por otra parte, hay un hermosísimo capítulo en el que describe la lucha de las entidades -encabezadas por *lansâ* - contra Exu y su Egún ²⁰, Vadinho, el fallecido primer esposo de Doña Flor ²¹. En cuanto a la influencia del *Candomblé* en el arte, se puede decir que, si bien ha habido - como señaló el crítico Clarival do Prado Valladares ²² discontinuidad en la producción artesanal y artística del hombre africano emigrado a Brasil, debido a la aculturación pragmática a que fueron sometidos los primeros africanos, siempre hubo en el país americano, a partir del siglo XVII, fuerte presencia de negros y mestizos en los trabajos de arte colonial, destacándose aún más durante el siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX para ir decreciendo con la decadencia del Barroco que dio lugar al Neoclasicismo y al Eclecticismo académico. Sobresalieron especialmente "el Aleijadinho" (el lisiadito), en Minas Gerais; Mestre Valentim, en Río de Janeiro; José Teófilo de Jesús, que trabajó entre Bahía y Sergipe y Manoel Inácio da Costa, en Bahía.

Es que, como no se le permitía al africano esculpir las esculturas y objetos tridimensionales de sus cultos originales, sólo les restaba, en general, canalizar sus

aptitudes artísticas integrándose a la labor del europeo. Sin embargo, se han rescatado acervos y remanentes de la imaginería y de los objetos litúrgicos utilizados en los cultos africanos o afrobrasileños como elementos sustitutivos de la iconografía original no permitida. Y, del mismo modo que la religión se conservó clandestinamente a través de los siglos de esclavitud, estas aptitudes y conceptos estéticos de origen africano se preservaron también en el seno de estas comunidades religiosas para, paulatinamente, ir manifestándose en forma cada vez más viva en la sociedad bahiana. Al mismo tiempo, el mestizaje del europeo con el indígena y con el africano y su descendencia, fue configurando, paso a paso, la fisonomía definitiva del brasileño con peculiaridades regionales propias.

Según Valladares, el africano en Brasil nunca hizo sus objetos de culto pensando en arte. De la imposibilidad de hacer sus objetos con las características originales, tridimensionados y en materiales definitivos, surgió la necesidad de elaborar los mismos atributos iconológicos y simbólicos en materiales perecederos y en síntesis bidimensional. Los africanos en Brasil debieron reducir sus símbolos y signos a dos dimensiones o hacerlos a través de materiales y recursos temporarios. Esto empobreció la iconografía, pero enriqueció -al mismo tiempo- la simbología. Al estudiarse los remanentes religiosos africanos y brasileños de los mismos cultos, se observa en seguida la riqueza semiótica de la diáspora para la preservación de los valores iconológicos mantenidos originariamente.

Como ejemplos, el crítico de arte brasileño que estamos citando, menciona a Helio de Sousa Oliveira, artista negro y sacerdote del *Candomblé* de Ogunjá, que en su breve vida de xilgrabador se dedicó al tema de los santuarios (pejis) y escenas de iniciación religiosa; a Agnaldo Manuel dos Santos, escultor negro de renombre universal que interpretó y figuró *orixás* con la apariencia de una nueva contemporaneidad; al pintor de ascendencia africana Rubem Valentim, que investigó y valorizó el lenguaje semiótico sustitutivo de la imaginería original con la que realizó una vasta obra ligada al movimiento estético universal del constructivismo.

Valentim ha afirmado repetidas veces que sus motivos tienen origen en el *Candomblé*, declarando con énfasis que su nivel de hombre erudito, participante del constructivismo, no le impide dedicarse a una iconología proveniente de los *Candomblés*, identificándose él mismo con prácticas devocionales de esa religión.

Finalmente, Valladares también menciona a Carybé, que desde 1945 se dedica a la iconografía afrobrasileña manifestada a través de los trajes, gestos y actitudes coreográficas del *Candomblé* bahiano. Refiriéndose al *mural de los orixá* - que normalmente puede apreciarse en el Museo Afrobrasileño de Salvador, Bahía- dijo el crítico brasileño:

“El gran panel de Carybé, de veintisiete gigantescas tallas de cedro con incrustaciones de materiales diversos - hierro, latón, cobre, oro, plata, caracoles africanos y fragmentos de vidrio - ciertamente es en el mundo la más notable consagración iconográfica de cultos africanos asimilados en la diáspora. Es impresionante ver en la edición de 1971 del Banco de Bahía -además de las fotografías detalladas- las numerosas reproducciones de los dibujos de los estudios, porque se constituyen en profunda investigación de la iconografía remanente a través del traje y de los símbolos”.

Para tener una idea de las dimensiones de este mural baste decir que 19 de las tallas miden tres metros de altura por un metro de ancho, en tanto que las ocho restantes miden dos metros de alto por una de ancho. Cada plancha representa a un orixá, con sus armas y animal litúrgico. Para la realización de este trabajo, Carybé, además de la observación directa y atenta de innumerables ceremonias religiosas en los territorios bahianos, consultó a Mãe Menininha de Gantois, Mãe Olga de Alaketo, Pierre Fatumbi Verger, Eduardo Ijexa, Agenor Miranda y Nezinho de Muritiba, reconocidas autoridades en las comunidades religiosas de origen africano de Bahía. Según el especialista brasileño Waldeloir Rego, lejos de la simple presentación iconográfica, estos paneles de Carybé dan una visión etnográfica momentánea de los *orixá* representados.

Me parece importante destacar que en el caso de Rubem Valentim y de Agnaldo Manoel Dos Santos, el camino místico es bien diferente del estético aunque tengan una misma naturaleza. Los colores utilizados por Valentim no son necesariamente los de la simbología de las respectivas entidades reconocibles en las configuraciones. No obedecen a la ritualística y ninguna casa de culto afrobrasileño las utilizaría como legítimos íconos. Lo mismo sucede con las esculturas figurativas de Agnaldo Manoel dos Santos. Son recreaciones estéticas inspiradas en elementos religiosos.

La relación entre arte y vida señala la estrecha ligazón de las formas de arte con los factores sociales, históricos y culturales específicos de las sociedades en que surgieron y donde se desarrollaron no siendo, por lo tanto, accesibles inmediatamente a personas extrañas al medio en que se formaron. Este es el caso de la estética negra, que posee lenguaje propio y función simbólica definida.

Ola Balogun, filósofo africano, afirma que no hay dudas de que el arte tal como se presenta en determinado grupo social -a través del canto, de la danza, de la música, de la escultura, de la pintura, de los mitos- permite definir su cultura y contribuye, al mismo tiempo, a darle el sentimiento de identidad y capacidad de actuar como grupo. Las artes se constituyen en las creencias, esperanzas, preocupaciones y aspiraciones de una determinada sociedad, siendo vehículo de comunicación y cohesión.

Helena Theodoro, coordinadora de la obra *Negro e Cultura no Brasil. Pequena enciclopédia da cultura brasileira*²³ analiza que las formas estéticas negras, por relacionarse con una forma de comunicación predominantemente oral, sólo pueden ser percibidas en toda su plenitud y riqueza simbólica propia en el contexto y en las relaciones de comunicación para las que fueron producidas y creadas. Es en una determinada situación contextual que la escultura se complementa en ritmo, movimiento, dramatización y significación, expresando con los diversos elementos estéticos que magnifican lo sagrado, una visión colectiva y peculiar del mundo.

En el Brasil, la herencia estética africana está presente en la cultura nagô: las máscaras Geledés, del culto a los ancestrales femeninos, las vestimentas y ornamentaciones de los *Egunguns*, del culto de los ancestrales masculinos, los emblemas, ornamentos y vestimentas de los *orixá*, donde se destacan los *Opás*, *Erukerês*, *Oxês*, *Ibiris*, *xaxarás*..

Tal vez, el más importante si no el único representante de este arte *nagô* en Bahía sea Mestre Didi, descendiente de los Asipá, una de las familias más ilustres y tradicionales, fundadora de la ciudad de Keto y originaria de Oyó, capital política del antiguo imperio *yorubá*, pueblo de adoradores de Xangô y de *Oxóssi*. Desde su infancia demostró sus dotes de escultor. A los quince años fue confirmado *Assogbá*, Sacerdote Supremo del culto de *Obalwaiyê* en el *Ilê Axé Opô Afonjá*, volviéndose responsable de la elaboración de los emblemas rituales del templo de *Obalwaiyê*, que incluyen el *xaxará*, el *ibiri*, *oxumaré meji* y otros.

Las esculturas rituales *nagô* están constituidas por elementos materiales utilizados en sus confecciones que se caracterizan por ser elementos signos, que con su forma de combinación determinada expresan determinada significación.

En el caso de los emblemas relativos al templo de *Obalwaiyê*, el *ibiri* de Nan, el *xaxará* de *Obalwaiyê* y las serpientes de *Oxumaré* expresan el significado del panteón de la tierra.

Según Juan Elebein²⁴, la muerte - en nagô, *iku* - está profundamente asociada al mito de la génesis del ser humano y a la tierra. *Iku* no se queda en un lugar fijo. Rueda en torno del mundo para realizar su trabajo y es representado por un *opá*, símbolo que también forma parte de los emblemas de *Obalwaiyê*. *Naná* está asociada a la lama, materia prima de todo lo que nace. Contiene dentro de sí a los muertos, los ancestros, que permitirán el eterno ciclo del renacimiento. Para engendrar, necesita ser resarcida. Una de las cantigas de *Naná* dice: "*Naná Iku-re*". *Naná* es (contiene) muerte. Sus colores son el azul marino, azul oscuro, variable del negro - que expresa interioridad, misterio, interior de la tierra, útero fecundado y el blanco, que expresa fuerza genitora. Su emblema - el *ibiri*- está formado por

nervaduras de palmera - representación colectiva de los ancestros, de los espíritus de los muertos - por tiras de cuero con sus colores azul oscuro y blanco, por cuentas - partículas descendientes por búzios, representación de los muertos que cuando están en secuencia expresan ancestralidad y descendencia, linaje.

El *ibiri* es también una representación de su hijo, Obalwaiyê. El emblema de Obalwaiyê es el *xaxará*, compuesto por un haz de nervaduras de palmera, tiras de cuero con los colores rituales de Obalwaiyê: negro, rojo y blanco y sus variantes, caracoles africanos y cuentas. Obalwaiyê está asociado básicamente al negro, idea de interioridad y misterio. Interior de la tierra, donde habitan los ancestros, que son sus hermanos a quienes él representa. El rojo lo asocia a la idea de fiebre y calor y lo hermana a Xang, orixá del fuego y la justicia. El blanco lo relaciona con la idea de ancestro y descendiente. Poseyendo los tres colores básicos de la creación, se representa el misterio de la génesis.

Las serpientes de hierro de Oxumaré, hermano de Obalwaiyê, lo asocian al color negro, interioridad de la tierra, de donde emerge tres veces al año para expandir su poderosa fuerza vital y retornar. Es el arco-iris, variedad de colores, multiplicidad de destinos, las múltiples variables y destrucciones del proceso vital, el misterio del renacimiento. Oxumaré es considerado un gran adivino, conocedor de los secretos de la vida, de la multiplicidad de los destinos.

A partir de las esculturas de estos emblemas rituales consagrados - de compleja simbología y profundas elaboraciones- Mestre Didi realiza sus recreaciones estéticas profanas, donde consigue mantener la complejidad simbólica del contexto ritual a través de soluciones geométricas y espaciales y combinaciones de emblemas que sustituyen la significación dada por el contexto de la acción ritual. Para Marco Aurélio Luz ²⁵, el valor máximo del arte escultórico de Mestre Didi está en conseguir establecer un patrón estético original que armoniza el pasaje del espacio del contexto de la creación religiosa, al espacio y el contexto de las recreaciones profanas, manteniendo la complejidad simbólica y la profundidad de las elaboraciones sagradas. Manteniéndose fiel a las referencias míticas de origen en sus recreaciones, Mestre Didi mantiene en sus esculturas las relaciones constantes de la constelación de los *orixá* del panteón de la tierra. El conocimiento profundo de las tramas que envuelven las relaciones de las constelaciones de los *orixá*, permite a Mestre Didi realizar múltiples formas de combinaciones manteniendo el significado originario.

Las interrelaciones que se establecen entre las manifestaciones culturales afrobrahianas, son fácilmente perceptibles. En el caso de Mestre Didi, por ejemplo, éstas no sólo están en la relación directa entre sus cuentos, de tradición oral y sus esculturas, inspiradas en los profundos contenidos del universo mítico nagô, sino también en su relación con otros escritores. Mestre Didi, artista plástico, escritor y

fundamentalmente sacerdote, se convierte en personaje de otros escritores brasileños como Jorge Amado o Antonio Olinto.

Los personajes de sus cuentos, por otra parte, como también algunos de Amado, Olinto, Zora Seijan y Vasconcelos Maia, son en su gran mayoría los *orixá* del panteón *jeje-nagô*, lo que relaciona al conjunto de estos escritores, primero entre sí, pues nos ofrecen distintas visiones de una misma entidad - como, por ejemplo, los ya mencionados *Exu* y *lansâ*, *Xangô*, *Ogun*, *Oxun* y tantos otros. Y también relaciona a los escritores con los artistas plásticos, de diferentes maneras:

1. Por la inspiración en las mismas entidades y ceremonias del *Candomblé*, como las acuarelas, óleos y magníficas tallas de Carybé o las hermosísimas esculturas metálicas de Tatti Moreno, quien con especial cuidado y dedicación funde los atributos que adornarán cada *orixá*, caracterizándolos, y de quien ha dicho Jorge Amado, estableciendo una vez más una relación entre la literatura y el arte:

"He aquí a un artista bahiano que continúa la gran tradición, que nace en la fuerza de la cultura popular y recrea con la fuerza de un talento realmente fuera de lo común, con la pasión de quien sabe todo sobre nuestra verdad por formar parte de ella. (...)

Tatti Moreno restablece una vez más la imagen dramática, luminosa y mágica de los *orixá*."

2. Por la mención de estos artistas plásticos en obras literarias. En las primeras páginas de *Tenda dos Milagres*, Jorge Amado no sólo exalta el Pelourinho-centro histórico de Salvador y otros barrios de la capital bahiana- como puntos neurálgicos para la creación y divulgación de la cultura popular en todas sus variantes, nombrando a artistas y artesanos del lugar, sino que dedica una hermosa página al escultor Agnaldo Dos Santos y un párrafo breve pero expresivo a Mestre Didi²⁶.

También Antonio Olinto, en *Brasileiros na África* y en su novela *A Casa da Agua* menciona a Mestre Didi no sólo como narrador de cuentos sino también como escultor²⁷.

3. Por la descripción del trabajo del artista plástico o artesano en las obras literarias, como podemos ver en los textos de Olinto *A Casa da Agua* (p.151) y *O rei de Keto* (pp.134 a 136 y 144)²⁸.
4. Por las ilustraciones de obras literarias realizadas por artistas plásticos como Carybé -ilustrador de Jorge Amado, Mestre Didi, Antonio Olinto, Zora Seijan, Vasconcelos Maia y Pierre Verger - o Calazans Neto, ilustrador de Jorge Amado.

Pero no sólo se establecen relaciones entre las artes plásticas y la literatura

sino también entre éstas y la música popular. Veamos un poco la obra de Jorge Amado. A menudo incluye en sus novelas composiciones musicales, como la "Modinha para Tereza", de Dorival Caymmi, en *Tereza Batista cansada de guerra* o "E' doce morrer no mar", con letra del propio Amado y música de Dorival Caymmi, incluida en su *Mar Morto*. Además realiza abundante mención de músicos populares en sus obras así, como de aspectos musicales de fiestas populares y ceremonias de *Candomblé* ²⁹.

Por su parte, los músicos populares también se relacionan con la obra del escritor bahiano, por los temas y personajes, como la canción *Santa Bárbara*, de Caymmi, donde se hace referencia a la misma fiesta que aborda Amado en su última novela *O sumiço da santa* o la canción de Edil Pacheco, "Ojubá", que podemos fácilmente relacionar con uno de los nombres del personaje principal de *Tenda do Milagres*, Pedro Archanjo (y también en forma directa). Un ejemplo muy claro es "Jubiabá" ³⁰, composición musical de Gerônimo, cuya letra constituye una apretada síntesis de la novela de Jorge Amado.

Y así podríamos continuar estableciendo interrelaciones entre la literatura y el cine, y el teatro, la danza... Porque todas las expresiones de la cultura negro-brasileña de Bahía tienen, como ya vimos, su raíz y su punto de unión en el *Candomblé*, que las cobijó y les permitió desarrollarse y posteriormente expandirse para que todos los que forman la comunidad afrobahiana y que participan de esta cultura pudieran decir, como el poeta Edu Oguiam en su:

Dance

*Muito longe está o tempo
De cantares a paz
Engana-te e aos teus
Ao cantá-la.
Canta,
Mas a revolta,
Todas as revoltas que te cercam,
Estas inúmeras revoltas,
Que te deprimemhá tanto tempo.
Dance,
E em cada movimento
Mostre ao teu povo*

Os soarimentos que lhes afligem
 E na linguagem do teu corpo,
 Convoque teu povo á luta.
 Pinte,
 Risque, trace,
 Mas as faces tristonhas,
 Perdidas, disformes,
 Daqueles que vivem nos guetos
 Nos alagados, nos morros,
 Nas invasões
 Talhe,
 Mas as representações
 Dos teus deuses,
 As imagens de tua raça
 Funda o metal
 E com ele o Macado de Xangô
 A espada de Ogum.
 Cante,
 Dance,
 Pinte,
 Risque,
 Trace,
 Funda
 E conclames todos à luta.
 É chegada a hora." ³¹

Efectivamente, ha llegado la hora. La hora del reconocimiento. La hora de la reivindicación total y definitiva de esta cultura que -teniendo larga tradición histórica en su patria de origen- debió llegar a tierras americanas clandestinamente, oculta en el corazón de cada esclavo negro-africano que las naves primero conquistadoras, más tarde colonizadores, fueron desembarcando desde el momento mismo del descubrimiento.

Instituto de Estudios Brasileiros
Buenos Aires.

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

1. "El africano no danza: él es la danza. El africano no esculpe una figura de madera: él es la figura que esculpe. (...) El africano que esculpe una figura de madera, se hace a sí mismo. Haciéndose, se descubre. Descubriéndose, llega al ser."(...)

"Toda religión no habrá funcionado siempre como un instrumento para que el hombre llegue al ser, quiere decir, asuma la integridad de sí mismo. La diferencia actual entre el europeo y el africano es que, para el primero, la religión se transformó en una conveniencia social. Para nosotros, la religión forma parte de cada momento en la vida. La religión europea descartó los placeres y las alegrías como cosas condenables, pecados. Para nosotros, alegría y placeres, inclusive los del sexo, forman parte del culto que rendimos a los dioses."

"La base de la vida africana es la alegría. Alegría natural y comunicativa, cosa que el europeo, a fuerza de teorizar, perdió hace mucho". Antonio OLINTO, *O rei de Keto*, Río de Janeiro, Nordica, 1980, pp. 139-140.

2. Orixá: Fuerza que está relacionada con los elementos de la naturaleza; divinidad intermediaria yorubá, exceptuando a Olorun, la Entidad Suprema.
3. Los nagô, que la moderna etnología clasifica como yorubá, ocupan hasta hoy una vasta zona del S.O. de Nigeria y del S. y Centro de la República Popular de Benin.
4. (...) " Porque cuando llegaron aquí los africanos, sean de Angola, de Benin, etc., se encontraron con los Tupinambás. Ellos son verdaderamente los dueños de la tierra y entonces, por qué no respetar a sus primitivos dueños?." (Declaraciones del Sr. Esmeraldo Emetério de SANTANA, en el *Encuentro de Naciones de Candomblé*, realizado en Salvador, Bahía, en 1981).
5. Babalawô: Sacerdote de Ifá, el orixá de la adivinación oracular y patrono del destino del mundo.
6. Oxê: Doble hacha en madera o metal. Emblema del orixá Xangô, patrono del trueno y del fuego.
7. Ejá: Pez, en lengua yorubá o nagô.
8. Terreiro: Conjunto de los terrenos y casas donde se realizan las ceremonias y los preparativos para las mismas, en los cultos afrobrasileños.
9. En: Mestre DIDI, *Xangô, el guerrero conquistador y otros cuentos de Bahía*, Buenos Aires, Ediciones Silvia Díaz, 1987, pp. 76 a 78 y 21 - 22.
10. Odu: resultado de una jugada hecha en el juego de la adivinación. Los odu principales son 16. Su combinación puede dar 16 o más a ellos subordinados, cuya combinación totaliza 256. Cada uno de éstos tiene otras 16 combinaciones posibles

en un total general de 4.096 odus o respuestas de los orixá, teniendo cada odu su historia que será interpretada por el Babalawo para la respuesta definitiva a la consulta hecha.

11. Olabiyi BABALOLA YAI: “Aspectos particulares de influência de culturas nigerianas no Brasil em literatura, folclore e linguagem.” En revista *Cultura*, Brasília, MEC, S.d.
12. Ifá: Orixá de la adivinación oracular, patrono del destino del mundo.
13. Mestre DIDI, *Contos crioulos da Bahia*, Petrópolis, editora Vozes, 1976.
14. Agogô: Instrumento rítmico de metal. Se utiliza en el Candomblé. Generalmente consta de dos campanillas de diferentes tamaños, que dan sonidos diferentes, en forma de cilindro achatado.
15. Chocalho: Cencerro o cascabel, utilizando como instrumento musical.
16. Acarajé: Comida afrobrasileña, preferida de los orixá Iansâ y Obá. Es un bollo redondo, de masa de porotos “fradinho”, fritos en “aceite de dendê”.
17. Abará: Comida afrobrasileña. Es comida de los Orixá Iansâ Obá e Ibeji. Pequeño bollo redondo, de masa de porotos “fradinho”, envuelto en hoja de bananero y cocido en agua.
18. Ebó: ofrenda o sacrificio hecho a cualquier orixá. Término más frecuentemente usado para ofrenda especial a Exu - solicitando o agradeciendo - colocada en una encrucijada. Vulgarmente es llamado “despacho”.
19. Jorge AMADO: *O Sumiço da Santa*. El capítulo “O Ebo”, en: Revista *Exu*, Salvador, Bahía, Fundação Casa de Jorge AMADO, Nº 4, maio/junho, 1988.
20. Eguns o Egunguns: Espíritus de los muertos ancestrales que vuelven a la tierra en determinadas ceremonias rituales. En el Brasil, solamente existe Culto de Egun o Egungún en la Isla de Itaparica, cerca del Salvador, Bahía.
21. Jorge AMADO, *Doña Flor e seus dois maridos*, Río de Janeiro, Editora Record, 1977, 27ª edición, pp. 369 y 395.
22. Clarival do PRADO VALLADARES, “Aspectos da Iconografia Afro-Brasileira”, Brasília, *Revista Cultura*, MEC, s.d.
23. Helena THEODORA y otros, *Negro e Cultura no Brasil. Pequena enciclopédia da cultura brasileira*, Río de Janeiro, Unibrade/Unesco, 1987.
24. Juana ELBEIN: *Os nagô e a morte, Páde, Asésé e o culto a Egun na Bahia*, Petrópolis, Editora Vozes, 3ª ed., 1984.
25. Marco Aurélio LUZ, *Cultura Negra e Ideologia do recalque*, Río de Janeiro, Achiamé, 1983.

26. Jorge AMADO, *Tenda dos Milagres*, Rio de Janeiro, Record 1984, 34^a ed. pp. 13-14-15-16.
27. Véase de Antonio OLINTO, *A casa da água*, Sao Paulo, Difel, 1983, p. 233, y *Brasileiros na Africa*, Río de Janeiro, G.R.D. 1964, p. 266.
28. Véase de Antonio OLINTO, *A casa da água*, op. cit. p. 151 y *O rei de Keto*, op. cit. pp. 134-136-144.
29. Véase de Jorge AMADO, *Tereza Batista cansada de guerra*, Río de Janeiro, Record, 1976, p. 458 y *Jubiabá*, Sao Paulo, Martins, 1961, pp. 102-105.
30. La letra de esta canción expresa: "E ele éstivador/ seu suingue é o suor (...) /tem Jubiabá, seu protetor/Balduino guerreia/ E de canto e de samba/ E do mundo o corao /luta pela divisa ~ o/Jubiabá, bababá, babalô..."
 ("El es el estivador/Su suing es el sudor/(...) Tiene Jubiabá, su protector/ Balduino guerreia/ Es de canto y de samba/ Es del mundo el corazón/ Lucha por la división/ Jubiabá, bababá, babalô...").
31. *Capoeirando*, organizado por Edu Omo OGUIAM. Série Arte/Literatura 1, Salvador, Bahía, Centro de Estudios Afro- Orientais, Universidad Federal da Bahía, 1932.