



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo

Bruno Rodrigues Pimentel

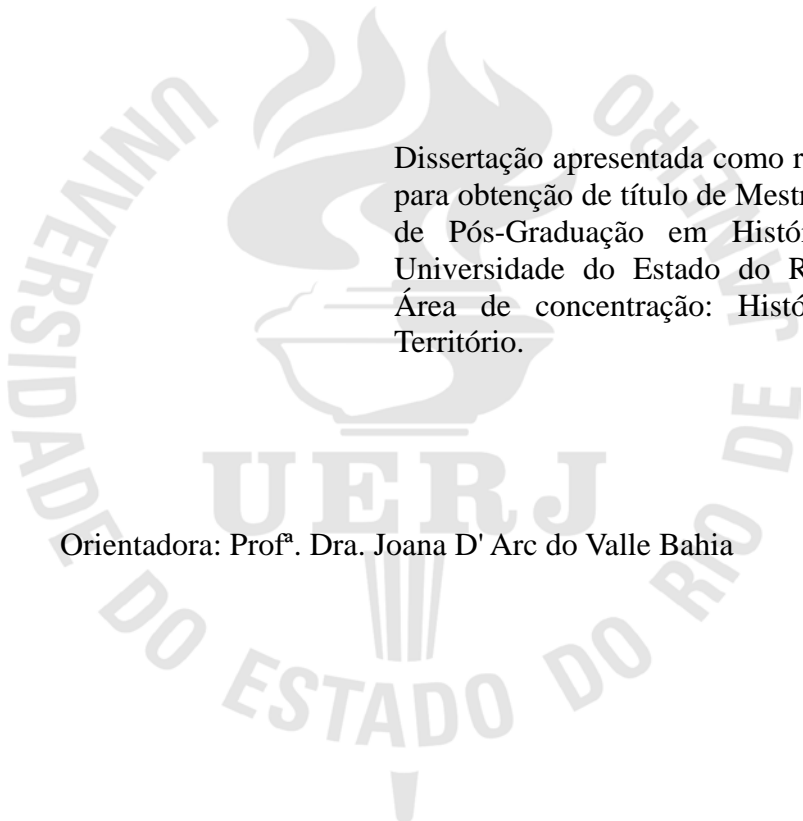
**As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva
de Carybé**

São Gonçalo

2015

Bruno Rodrigues Pimentel

As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Joana D'Arc do Valle Bahia

São Gonçalo

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

P644 Pimentel, Bruno Rodrigues.
As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé / Bruno Rodrigues Pimentel. – 2015.
181f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Joana D'arc do Valle Bahia.
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Candomblé – Cerimônias e práticas – Bahia – Teses. 2. Carybé – 1911-1997 – Teses. I. Bahia, Joana D'arc do Valle. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 299.6(813.8)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Bruno Rodrigues Pimentel

As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território.

Aprovada em 31 de março de 2015.

Orientador:

Prof^ª. Dra. Joana D' Arc do Valle Bahia
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Universidade do estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dra. Patricia Reinheimer
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

São Gonçalo

2015

Dedico este estudo ao meu avô, Antônio Rodrigues.

AGRADECIMENTOS

Somos levamos a imaginar, muitas das vezes, o pesquisador como sendo uma pessoa solitária, no desenvolver do seu trabalho. No entanto, esta pesquisa mostrou-se uma tarefa em conjunto. No decorrer desses últimos dois anos tive a colaboração de determinadas pessoas e, tenho certeza, que sem elas o projeto desenvolvido não se tornaria o que é hoje.

Primeiramente, agradeço a minha família que me deu suporte e apoio para o desenvolvimento desta pesquisa. Sem ela, certamente, teria sido muito mais difícil, senão impossível, concluir esse trabalho. Em especial agradeço a minha mãe, Lenilda Conceição Rodrigues, que, desde sempre, me transmitiu a importância e o valor de se dedicar aos estudos. Agradeço também aos meus sobrinhos, Lucas, Maria Eduarda, Lorena e Ana Vitória que, sem saber, em meio aos barulhos, bagunças e interrupções estavam me motivando de algum modo que eu não sei explicar.

Agradeço a minha orientadora, Joana D'Arc do Valle Bahia, pela orientação precisa e segura que tornou possível a conclusão deste trabalho. Agradeço em especial pela sua atenção e solicitude em me ajudar a encontrar caminhos para desenvolver esse trabalho. Agradeço por todas as dicas, sugestões e críticas, pois tudo isso contribuiu substancialmente para a qualidade desta pesquisa.

Agradeço aos professores Roberto Luís Torres Conduru e Patricia Reinheimer que foram sempre atenciosos e solícitos. Muito obrigado pelas preciosas dicas que, sem dúvida, me ajudaram muito a refletir sobre o objeto deste trabalho.

Agradeço também ao Pai Wandir de Oxoguian do Ilê Omi Alá por ter me recebido tão bem em sua Casa. No Ilê Omi Alá pude ampliar o meu conhecimento visual dos rituais e cerimoniais do candomblé, além de aprender e tirar dúvidas em meio às conversas que tive o privilégio de ter com o líder religioso e alguns dos seus filhos espirituais. Agradeço também ao babalorixá Omorodessi, do ilê de Oxossi, por sua atenção e por ter emprestado imagens, que, certamente, serão usadas em trabalhos futuros. Agradeço a toda receptividade que tive do povo-de-santo quando estive na Bahia e visitei o Ilê Axé Oxumarê ou Casa de Oxumarê e o Ilê Axé Iyá Nassô Oká ou Casa Branca do Engenho Velho.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social por terem, em meio as suas aulas, estimulado o debate teórico e o desenvolvimento de um olhar mais crítico sobre objeto que me propôs a estudar. Neste ponto, destaco, mais uma vez, a professora Joana Bahia.

Agradeço também aos amigos e colegas que me acompanharam no decorrer dessa pesquisa. Sou muito grato a Amanda Ramos, Debora Simões de Souza Mendel, Diego Dezdério Fillipe Portugal, Juliana Bragança, Juliene Tardelli, Luiz Gustavo Mendel, Taíza da Silva Gama, Wesley Rocha e a muitos outros que conseguiram fazer com que as dificuldades parecessem pequenas ou inexistentes. Muito obrigado aos colegas de curso que me deram dicas e sugestões durante as aulas!

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pelo apoio financeiro, pois, sem dúvida, sem este tudo teria sido um pouco mais difícil.

Enfim, agradeço a todos que de algum modo me incentivaram a desenvolver esse trabalho.

Subiu um foguete de três estalos e muitas côres. Oxóssi já está farejando caça debaixo dos cajueiros e das cajás. Não são árvores da terra dele mas já acostumou. Passa o bonde saudando também com faiscas verdes e estrondo de ferralha. Rum, Rumpé, lé, estoura outro foguete. Outro Orixá desceu. “Atotô, meu pai Omolú, me livre desse reumatismo que amarra meu pé. Sou ganhador, meu pai!” E Omolú, dono das pestes e da bexiga, murmura, detrás das palhas que lhes cobrem o rosto, o remédio. Seiva de folhas e raízes ou água de sereno e sucos vegetais e o pé de tio Arthur volta a suportar balaios imensos, camas, malas, tudo...

RESUMO

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. *As representações do universo mítico do candomblé baiano pela perspectiva de Carybé*. 2015. 181f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2015.

A presente pesquisa tem como ponto de partida alguns momentos da trajetória de vida e artística de Hector Júlio Páride Bernabó, conhecido pelo pseudônimo Carybé. No entanto, consideramos alguns desses momentos apenas para alcançar o foco principal desta pesquisa, que é compreender, através da análise iconográfica de algumas de suas obras, o modo como ele representou e, conseqüentemente, ajudou a construir uma imagem do candomblé nagô/iorubá permeada de “tradicionalidade”. Veremos como Carybé estava integrado em meio aos outros artistas e pesquisadores que desenvolviam esse tema. Investigamos, no presente trabalho, como Carybé representou as cerimônias e os rituais característicos do candomblé e o que motivou essa construção. Cabe destacar que não veremos as suas obras artísticas como sendo um reflexo da realidade, mas como uma realidade construída, uma representação. O eixo da análise será o uso dos conceitos de “Espaço de Experiência” e “Horizonte de Expectativas” nas acepções de Ricouer, as fontes em sua maioria resultam da Coleção Recôncavo e a temporalidade vai de 1938 até o ano de 1962.

Palavras-chave: Carybé. Representação. Cerimoniais e Rituais do Candomblé.

ABSTRACT

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. *The representation of the mythic universe of Candomblé Baiano under Carybé perspective*. 2015. 181f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2015.

This research triggers in some important moments of the artistic and personal life of Hector Júlio Páride Bernabó, better known as the pseudonym, Carybé. However, we consider some of these moments just to reach the main focus of this research, that is understand through the iconographic analysis of some of his works, the way how he represented and, consequently aided to build a candomblé nagô/iorubá image permeated of “traditionalism”. We will see how Carybé was integrated in the middle of another artists and researchers that developed this theme. We will investigate, in this research, how Carybé represented the characteristics ceremonies and rituals of the candomblé and what motivated this construction. We highlight, that we will not see his artistic works how being a reflection of reality, but how a built reality, a representation. The axis of analysis will be the use of space concepts and expectations horizon, on Ricouer thoughts, the sources mostly result from Recôncavo Collection and will last from 1938 until the year 1962.

Keywords: Carybé. Representation. Ceremonies and Rituals of the Candomblé

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	EXPERIÊNCIA E EXPECTATIVA: A APROXIMAÇÃO DE CARYBÉ DO UNIVERSO MÍTICO DO CANDOMBLÉ	16
1.1	Rio de Janeiro: contexto e cenário; aproximação das artes plásticas e conhecimento visual e imaginário do candomblé	29
1.2	O retorno de Carybé para a Argentina, as experiências adquiridas na terra natal e a sua leitura de Jubiabá	34
1.3	A sua primeira viagem à Salvador e a sua visão do universo do candomblé	43
2	BAHIA: CENÁRIO, CANDOMBLÉ E REPRESENTAÇÃO	60
2.1	Ilê Axé Opô Afonjá	60
2.2	Rede de Sociabilidade de Carybé	71
2.3	Candomblé Baiano	76
2.4	Revista O Cruzeiro: As Noivas dos Deuses Sanguinários	81
3	OS RITUAIS E CERIMONIAIS DO CANDOMBLÉ BAIANO ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES DE CARYBÉ	110
3.1	Exu na representação de Carybé	115
3.2	Coleção Recôncavo: “Temas de Candomblé” e “Orixás”	138
3.3	Coleção Recôncavo: “Festa de Yemanjá”	166
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
	REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO

Neste trabalho discorreremos sobre as representações de Carybé no tocante ao universo religioso do candomblé nagô/iorubá. Para alcançarmos esse propósito optamos por analisar algumas de suas obras sobre essa temática, porém, na sua maioria, nos dedicamos aos desenhos da Coleção Recôncavo. Essa Coleção é composta por 10 números e em cada um deles o artista desenvolveu um tema afro-baiano. Neste trabalho utilizaremos os números 7, 9 e 10, respectivamente, intitulados *Festa de Iemanjá*¹, *Temas de Candomblé*² e *Orixás*³.

A Coleção Recôncavo foi lançada em 1951, com um número de 1.500 exemplares, e desta primeira edição conseguimos um exemplar para o desenvolvimento desta pesquisa. Sua segunda edição foi lançada no ano de 1955, e ela está disponível na biblioteca do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Essas duas edições são compostas pelas mesmas imagens e textos. Em 1962 foi lançado o livro intitulado *As Sete Portas da Bahia*⁴ – uma compilação da Coleção Recôncavo. Mas, cabe destacar que, embora as imagens que compõem essas obras sejam as mesmas, existem diferenças nos textos que discorrem sobre os temas que foram desenvolvidos artisticamente. A primeira e a segunda edição da Coleção Recôncavo apresentam os mesmos textos, mas o livro *As Sete portas da Bahia* possui modificações nos textos, porém esse fato ficará explícito no terceiro capítulo, quando analisamos algumas representações que fazem parte desse livro.

A partir da análise dessas obras e de outras que são usadas para alicerçar algumas ideias que são construídas no desenvolver deste trabalho, buscamos evidenciar a construção que esse artista desenvolveu, especificamente, dos rituais e dos cerimoniais característicos do candomblé nagô/iorubá. Porém, para alcançarmos esse propósito optamos por discorrer no primeiro capítulo, sobre alguns aspectos referentes à trajetória de vida e artística de Carybé. No entanto, cabe alertar que não temos como propósito realizar uma análise biográfica da trajetória do artista, mas, apenas suscitar momentos que nos ajudam, por exemplo, a compreender os motivos que o fizeram ter se interessado por uma temática tão distinta da que era desenvolvida por seus contemporâneos platenses, assim como

¹ CARYBÉ, P. *Festa de Yemanjá: 27 desenhos de Carybé*. Salvador: Livraria Progresso, 1951. (Coleção Recôncavo; n.7).

² Id. *Temas de candomblé*. Salvador: Livraria Progresso, 1951. (Coleção Recôncavo; n.9).

³ Id. *Orixás: desenhos de Carybé*. Salvador: Livraria Progresso, 1955. (Coleção Recôncavo; n.10).

⁴ Id. *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

compreender a razão dele ter representado o candomblé da maneira como ele representou.

Determinados momentos da trajetória de Carybé nos ajudam a compreender como ele se aproximou do universo religioso do candomblé e o motivo de ter desenvolvido tão consistentemente essa temática. Cabe alertar que este artista argentino desenvolveu, nas suas distintas obras, diferentes temas da cultura afro-baiana ou, de modo mais amplo, da cultura brasileira. Mas consideraremos especificamente nesta dissertação, as suas representações sobre o culto do candomblé.

Como a produção artística de Carybé é muito extensa, optamos por analisar as suas obras e fatos referentes à sua trajetória, de modo mais específico, até o ano de 1962 – ano de publicação do livro *As Sete Portas da Bahia*. Cabe ressaltar, no entanto, que a temporalidade que será estudada neste trabalho, vai de 1938 até 1962. Em 1938, ele esteve pela primeira vez na cidade de Salvador, onde teve um contato maior com as temáticas que desenvolveu até o final de sua vida. Já o ano de 1962 tem sua importância pelo motivo já mencionado. Em sua maioria, fazemos menção e analisamos o que esse artista produziu durante essa temporalidade, mas também mencionamos, em alguns casos, obras que resultam de pesquisas e projetos iniciados nesse período, mas que foram concluídas décadas depois.

No primeiro capítulo, intitulado *Experiência e Expectativa: A aproximação de Carybé do Universo Mítico do Candomblé*, consideraremos então o *Espaço de Experiência* e o *Horizonte de Expectativas* desse artista, nas acepções desenvolvidas por Paul Ricoeur⁵, pois, assim como esse autor propõe, levamos em consideração que as experiências vividas ou conhecidas por Carybé influíram na maneira como ele vivenciou o seu presente e no modo como ele projetou o seu futuro. As categorias de *espaço de experiência* e de *horizonte de expectativa*, como veremos adiante, se correlacionam no presente. Ainda de acordo com esse autor, evocamos o conceito de tradição, que ele divide em três categorias: *tradição*, *tradições* e *tradicionalidade*⁶. Sobre a ideia de tradição também consideramos o conceito de *tradições inventadas*, de Eric Hobsbawm e Ranger⁷, mas faremos isso somente nos capítulos seguintes. Neste sentido, acreditamos que o artista Carybé participou da construção da imagem de um candomblé nagô/ioruba, permeado de “tradicionalidade” e dissociado dos avanços da modernidade. Esse pensamento dava uma primazia ao candomblé nagô em detrimento, por exemplo, do candomblé banto, considerado por muitos como degenerado.

⁵ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado.

⁶ Ibid. p. 386-387.

⁷ HOBBSAWM, E & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Ainda no primeiro capítulo, discorremos sobre os primeiros contatos que esse artista teve com o candomblé e evidenciamos que, antes mesmo de chegar à Bahia, ele já havia tido contato com aspectos dessa religião por meio das histórias contatadas pelo negro Joaquim, um empregado de um médico amigo do seu pai, quando Carybé ainda era um menino e morava no Rio de Janeiro, e através do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Do mesmo modo, veremos também alguns indícios de como esse artista deixou de ter uma visão de fora do culto e passou a ter uma visãoêmica, de dentro, ao se tornar adepto e um iniciado no candomblé, onde recebeu o nome de Otum Onã Xocum, um dos ministros de Xangô. Esse cargo é característico do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá.

O principal objetivo do primeiro capítulo é discorrer sobre as motivações sociais e culturais que aproximaram Carybé do universo mítico do candomblé baiano. Para cumprir esse propósito, evidenciamos como alguns fatos históricos influíram nesse processo e iniciamos um esboço, que continuará no decorrer dos outros capítulos, das redes de relações que esse artista estabeleceu, principalmente, na Bahia; fato este que contribuiu para a sua mudança, em definitivo, para a cidade de Salvador, no ano de 1950. Indicaremos também, a influência que esse artista recebeu, atrelada a sua inserção em um contexto determinado. Acreditamos que isso, sem dúvidas, é crucial para compreender a maneira como ele desenvolveu a temática em questão.

No segundo capítulo, intitulado *Bahia: Cenário, Candomblé e Representação*, temos como objetivo principal fazer uma articulação entre o candomblé, a sua representação, ou melhor, representações e o cenário baiano. Para isso, relatamos a fundação do Ilê Axé Opô Afonjá e a busca, desde o seu início, por uma representação que desse distinção e notoriedade para essa Casa. Ou seja, evidenciamos que desde a fundação desse Terreiro os seus líderes associaram os seus rituais e cerimoniais a supostas tradições africanas como uma forma de atribuir uma tradicionalidade aos seus preceitos, através de uma “verdadeira” reafrikanização. Para evidenciar esses fatos falamos da construção dos Cargos de Obá de Xangô e como pessoas de influência, destaque e prestígio social, cultural e econômico eram chamadas para esses cargos. Como exemplos disto, temos: Carybé, Pierre Verger, Jorge Amado, Vivaldo da Costa Lima, entre outros. Esse fato tinha como objetivo proporcionar certa segurança para o Terreiro, já que nesse período sofriam com perseguições, além de dificuldades financeiras, sendo tais questões amenizadas com a ajuda dos Obás de Xangô.

Nestes capítulos, destacamos a relevância do conceito de representação para o desenvolvimento deste trabalho e demonstramos, de maneira menos detalhada, como a imprensa representava o candomblé baiano no final da década de 1920 e início da década de

1930. A partir deste ponto comparamos o modo como José Medeiros e Arlindo da Silva representaram o candomblé baiano na edição de 14 de setembro de 1951 da revista *O Cruzeiro*, através de fotografias e textos. Também analisamos o modo como Pierre Verger representou o candomblé nas suas fotografias e Carybé, por meio das suas representações artísticas.

Com esta comparação vemos como eles representaram esse culto de maneiras distintas. Demonstramos como Carybé optou por ocultar em suas representações certos aspectos que poderiam gerar polêmicas ou serem interpretados negativamente por pessoas que desconhecem o culto – cenas como as dos sacrifícios de animais votivos foram ocultadas, por exemplo. Além, disso Carybé e Verger seguiam um código de conduta, já que eram adeptos do culto e deviam respeito e satisfações a Mãe Senhora de Oxum. Já Medeiros e Arlindo não seguiam esse código e não tinham a preocupação de evitar polêmicas em torno do candomblé, mais especificamente, como veremos, sobre a cerimônia de iniciação de iaôs. Sendo assim, neste capítulo discorreremos sobre a construção que cada um deles formulou sobre o ritual de iniciação e para isso teremos em mente o conceito de representação nas acepções desenvolvidas por Róger Chartier⁸.

No terceiro e último capítulo, *Os rituais e Cerimoniais do Candomblé Baiano Através das Representações de Carybé*, iremos expor única e exclusivamente, a construção desse artista sobre as cerimônias e rituais característicos do candomblé nagô/iorubá. Para isso, usamos as suas representações que fazem parte da Coleção Recôncavo. Descobriremos sobre como Exu foi representado no decorrer do século XX, passando de Orixá associado e compreendido muitas das vezes como o diabo à divindade fundamental para o desenvolvimento do culto, o mensageiro, o elebó. Situamos a representação de Carybé em meio essa mudança de representação e, inclusive, vemos como a visão do próprio artista passou por modificações em relação a essa divindade. Por isso, usamos as duas edições da Coleção Recôncavo e a primeira edição de *As Sete Portas da Bahia*. Assim, vemos que a função do Exu e do padê destinado a ele se diferencia da Coleção para o livro.

As representações desse artista são permeadas de significados e que cada detalhe, por mais que pareça simples na visão do leigo, possui funções e significações bastante delimitadas e que nos levam a compreensão dos seus propósitos, além de nos permitir compreender a visão que ele construiu desse culto. Neste capítulo falamos de como ele representou o padê de

⁸ CHARTIER, R. O Mundo como Representação. *Revistas das revistas. Estudos Avançados*, v.5, n.11, 1991. p. 172-191. Id. Pierre Bourdieu e a História. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 139-182, mar. 2002. Id. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Alêgs: Difel, 2002, p. 17-18.

Exu, o xirê, as danças dos deuses, as oferendas e os preparos característicos do culto. Vemos também como ele representou as divindades e como, nas suas representações, faz referências às lendas e mitos que contam a história desses deuses.

Carybé, como vemos, buscou construir uma imagem específica do candomblé e as suas relações sociais, sua trajetória de vida e a sua convivência com outros artistas ou antropólogos que desenvolviam as mesmas temáticas, exerceu influências na maneira como ele construiu as suas obras, mas essa influência foi mútua. Nós não compreendemos as suas obras como sendo um reflexo da realidade, mas sim como uma realidade construída, uma representação dos fatos que ele se propôs a desenvolver artisticamente. Essa visão caminha na contramão dos pensamentos desenvolvidos, como veremos adiante, pelos amigos contemporâneos do artista e por alguns autores de obras com um caráter biográfico.

O fato de termos optado por interpretar as representações do artista tendo em vista o contexto histórico, a sua trajetória e as suas redes de relações resultam da influência das ideias desenvolvidas pelos historiadores da arte Gombrich⁹, Aby Warburg¹⁰ e Panofsky¹¹, inclusive por conta das ideias desse último, no decorrer desse trabalho, foram realizadas algumas visitas a Terreiros para ter um contato visual maior com esse universo tão hermético. Visitamos a Casa Branca e a Casa de Oxumarê, em Salvador, e o Ilê Omi Alá, Casa de tradição nagô/ioruba, que fica na cidade de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro. Ter visitado esses terreiros permitiu ampliar nossas possibilidades de interpretações, trouxe uma familiaridade maior com os objetos rituais, seus nomes respectivos, suas funções e o andamento das festas e algumas cerimônias e rituais, além de compreender, de maneira mais consistente, a função de cada membro da comunidade religiosa para o desenvolver desse culto. Sem dúvidas ter entrado em contato com esse universo foi de grande importância para o resultado final desta pesquisa. Além disso, buscamos estabelecer um contato com o que era comum ao artista, por isso, procuramos saber quem era próximo a ele, o que ele costumava ler e o que ele escreveu em relação a determinados assuntos que também foi representado artisticamente em suas obras.

Além disso, buscamos conhecer os lugares que foram representados por Carybé, como, por exemplo, o Ilê Axé Iyá Nassô Oká ou Casa Branca do Engenho Velho, o Pelourinho, o Mercado Modelo e a praia do Rio Vermelho. Ter estabelecido um contato visual

⁹ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

¹⁰ WARBURG, A. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Tradução de Jason Campelo. Revisão técnica Roberto Conduru. ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

¹¹ PANOFSKY, E. *Significado nas artes Visuais*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

com lugares que foram representados por ele também permitiu ampliar nossa possibilidade de interpretação de suas obras e compreender a maneira com que ele construiu sua arte.

1 EXPERIÊNCIA E EXPECTATIVA: A APROXIMAÇÃO DE CARYBÉ DO UNIVERSO MÍTICO DO CANDOMBLÉ

“Carybé, filho de Oxossi Odê, o caçador. Era um Obá, ministro de Xangô. Foi Ogã, cargo responsável pela vida legal e manutenção da casa, por Cruz Santa do Axé Opô Afonjá até o fim da vida.”¹²

Carybé entrou para o Ilê Axê Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, Salvador, na década de 1950, sendo iniciado por Bibiana Maria do Espírito Santo, Mãe Senhora, num momento, como diz Marcelo Campos, “em que a comunidade atraía levas de membros de renome na sociedade baiana”¹³. No documentário DOC Bahia, em depoimento, Solange Bernabó, filha de Carybé, ao discorrer sobre a amizade e a proximidade temática existente entre as representações¹⁴ de Carybé e Verger, diz que ambos “conheceram Pai Cosme de Oxum e tanto Carybé quanto Verger têm representações dele. Mas depois eles conheceram Mãe Senhora. A mãe-de-santo dos dois”¹⁵. Cabe destacar que Carybé era um artista e Verger era um fotógrafo e pesquisador. Eles se aproximaram pela amizade e pelo fato de ambos serem estrangeiros com um olhar etnográfico, porém possuíam perspectivas distintas em relação aos temas desenvolvidos, pois o fato de terem desenvolvido temas comuns não significa que tinham a mesma visão.

¹² DOC Bahia. *Entre Amigos: Carybé e Verger*, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008, 00:03:16.

¹³ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. 233f. Dissertação (Mestrado em Artes visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 163.

¹⁴ O conceito de representação é importante para este trabalho e, por esse motivo, será evocado em diferentes momentos. Esse conceito estará em conformidade com as preposições desenvolvidas por: CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002 e CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a História. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 139-182, mar. 2002.

¹⁵ DOC Bahia. *Entre Amigos: Carybé e Verger*, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008, 00:03:50.

Obá de Xangô¹⁶, de Mãe Senhora, Carybé recebeu o nome de Otun Onã Xokun¹⁷, sendo confirmado Iji Apôgan da casa de Omolu¹⁸. Todas essas informações servem para alicerçar a ideia de que Carybé representou o candomblé baiano a partir do ponto de vista de uma perspectiva êmica, do “nativo”, mas, como veremos, não foi sempre assim. Conforme pode-se inferir das informações acima, ele não tinha o candomblé baiano apenas como uma de suas temáticas desenvolvidas, pois ele se iniciou e “depois de iniciado, não se limitou a investigar e representar, mas participou como presidente da sociedade civil do terreiro a que se filiou”¹⁹. Quando ele se sentiu mal no dia do seu falecimento, primeiro de outubro de 1997, “estava em reunião no terreiro do Axé Opô Afonjá, discutindo o pedido de verbas para contenção das encostas que ameaçavam desabar na área dos fundos do terreno”²⁰.

Mas quais caminhos Hector Julio Páride Bernabó percorreu até se tornar o Carybé²¹,

¹⁶ Cabe destacar que “Obá de Xangô” foi criado por Mãe Aninha e não existe como cargo nos terreiros, ela inventou uma tradição, que foi ampliada por Mãe Senhora. Na verdade essa foi uma estratégia para levar intelectuais para a religião. Como exposto abaixo, Mãe Aninha busca uma justificativa na mitologia para uma tradição que nunca existiu. “Um grupo de doze Obás do Opô Afonjá foi instituído por Mãe Aninha (Oba Biyi), fundadora da casa em 1936, como uma cópia do modelo dos ministros de Oyó, cidade onde Xangô foi o terceiro Rei. Mãe Senhora, iniciadora do artista, ao ser empossada como sucessora de Mãe Aninha, atribuiu para cada Obá, dois substitutos, um da direita (otun) e outro da esquerda (osi), ampliando o corpo para 36 membros. Instituir o corpo de Obás no Opô Afonjá representou um grande passo para a ascensão de Oba Biyi como grande Iyalorixá. Igualmente estratégica foi a aproximação posterior, já nos tempos de Mãe Senhora, dos intelectuais ao candomblé, entre eles Carybé. Muitos dos Obás são pessoas influentes na cultura ou na política. Para referências aos primeiros Obás, em 1938, ver: PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia*. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 319; CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 163, nota 270; e CACCIATORE, Olga Gudolle. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC, 1977, p. 191.

¹⁷ Ou Obá Ananxocum, também é possível encontrar essa forma. Otun Onã Xokun é o primeiro suplente do primeiro obá da esquerda, Onanxocum. No capítulo II discorreremos sobre a criação do cargo dos Ministros de Xangô por Mãe Aninha e da ampliação desse cargo por Mãe Senhora de Oxum. Inicialmente eram doze ministros, mas esse número foi ampliado com a criação do suplente Otun e do suplente Ossi. Dois suplentes para cada Obá. Com isso o número de Obas passou para 36.

¹⁸ Ogã é o título honorífico, dado a homens de prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros, escolhidos por sua honorabilidade e prestação de relevantes serviços a comunidade religiosa. São escolhidos pelo chefe do candomblé ou por um Orixá incorporado. O novo “levantado” Ogã submete-se a uma iniciação de alguns dias, com oferendas alimentares, banhos de amaci, sacrifícios de animais, após o que é confirmado em público. Os ogãs formam o conselho consultivo do terreiro e são muito respeitados por todos. Cabe também destacar que o Ogã não tem possessão, nem o Ogã nem a Ekedí recebem Orixás.

¹⁹ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 53.

²⁰ Ibid. p. 106.

²¹ De acordo com Marcelo Gustavo Lima Campos o apelido Carybé vem, segundo o próprio artista, da época em que era escoteiro, no Rio de Janeiro, e que cada um deveria assumir o nome de um peixe. Campos ainda acrescenta que “o cronista Rubem Braga, grande amigo de Carybé, ironizou dizendo que este era o nome de

que, entre outras coisas, representou artisticamente o universo do candomblé baiano, onde também era chamado de Otun Onã Xokun? Como o então Hector Bernabó estabeleceu contato com este universo? Será que foi na sua primeira viagem a Salvador-BA, em 1938. Como, talvez, seja fácil especular? Veremos que não.

Ao refletir sobre o contexto, ampliamos as possibilidades de entendimento, pois uma das dificuldades da análise dos objetos artísticos reside no fato de que estes parecem “existir em um mundo próprio”²². Por isso, optamos por destacar aspectos biográficos que ressaltam a formação artística de Carybé, e considerações acerca das motivações sociais que levaram este artista a desenvolver o candomblé baiano como uma de suas temáticas.

Conhecer e compreender o contexto em que o artista estava inserido durante a sua formação, e que deu início as representações do universo do candomblé, é de extrema importância quando se tem em mente analisar as suas obras. De acordo com Erwin Panofsky²³, é preciso conhecer o mundo do artista e as coisas comuns a ele, para só então fazer uma boa e bem sucedida análise iconográfica. Partimos portanto, do pressuposto de que compreender a sua trajetória possibilitará uma melhor interpretação das suas obras.

A sua trajetória, ou parte dela, será analisada e estudada sem a preocupação de seguir cronologicamente as suas etapas de vida, porém, em buscar momentos que possam evidenciar as motivações sociais que influenciaram Carybé a eleger o candomblé como um de seus temas. Os aspectos biográficos serão analisados tendo em vista que o indivíduo só existe dentro de uma rede de relações, por isso, observamos o grupo, ou os diferentes grupos que constituem as redes de relações sociais e pessoais desse artista.

Para isso, levamos em consideração o seu *Espaço de Experiência* e o seu *Horizonte de Expectativa* nas acepções desenvolvidas por Paul Ricoeur, a partir de sua leitura de “Futuro Passado” de Reinhart Koselleck²⁴. Ricoeur discorre²⁵ sobre a relação dialética do passado com o futuro e a troca entre eles no presente. Partindo desse pressuposto, ao analisarmos a

um mingau oferecido às mulheres que acabavam de ter filhos.” CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. 01/03/2001. 1v. 233p. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 20.

²² GEERTZ, C. O saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 249.

²³ PANOFFSKY, E. *Significado nas Artes visuais*. Tradução de Mara Clara F. Knees e J. Guinburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 59.

²⁴ KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC/contratempo, 2006, p. 305-327.

²⁵ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado.

trajetória de Carybé teremos como base a rede de *perspectivas cruzadas*²⁶, que considera as expectativas do futuro, a recepção do passado e a vivência do presente. De acordo com Ricoeur, é no presente que acontece a relação do passado com o futuro e é a partir daí que perceberemos como a relação entre a recepção do passado (experiências) e as expectativas do futuro influíram na vivência do presente vivido por Carybé.

O espaço de experiência e o horizonte de expectativas são categorias assimétricas. Como destaca Ricoeur, a experiência tende a integração, e a expectativa, ao rompimento das perspectivas. Mas, essas duas categorias, além de se oporem, condicionam-se mutuamente. O horizonte de expectativa é influenciado pelo espaço de experiência e, por sua vez, o espaço de experiência é influenciado pelo horizonte de expectativa e essa influência mútua acontece no presente.

Ricoeur também discorre sobre o *ser-afetado-pelo-passado*²⁷. Esse conceito pode ser útil para compreender como o espaço de experiência influi nos indivíduos, dentre eles Carybé. Ao desenvolver tal conceito, o autor diz que:

[...] só somos agentes da história na medida em que somos os seus pacientes. As vítimas da história e as massas incontáveis que, ainda hoje, sofrem-na infinitamente mais do que fazem são as testemunhas por excelência dessa estrutura central da condição histórica; que aqueles que são - ou creem ser - os agentes mais ativos da história não sofrem menos a história do que as vítimas, a não ser através dos efeitos não desejados de suas empreitadas mais bem calculadas.²⁸

Nesta citação pode-se perceber o juízo de que todos os agentes independentemente da sua posição, ativos ou passivos, sofrem os efeitos e a ação da história. O *ser-afetado-pelo-passado* está atrelado a noção de espaço de experiência correlativo do horizonte de expectativas. É embasado nessas ideias que o pensamento que dá plena autonomia ao sujeito individual, é invalidado, tendo em vista os efeitos da história. O sujeito individual pertence ao seu tempo. A partir deste ponto, Ricoeur diz que :

Explicitar a noção de receptividade à eficiência da história é fundamentalmente explicar a noção de tradição à qual ela é identificada rápido demais. Em vez de falar de forma indiscriminada da tradição, deve-se antes distinguir vários problemas que separei sob três títulos diferentes: a *tradicionalidade*, as *tradições*, a *tradição*.²⁹

²⁶ RICOEUR. P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado. p. 352.

²⁷ Ibid. p. 369.

²⁸ Ibid. p. 368.

²⁹ Ibid.p. 374.

A *tradicionalidade*, para Ricoeur, é o encadeamento da sucessão histórica. Resulta da experiência do passado que sofremos, e a recepção do passado que operamos. Tradicionalidade aparece como sendo a tradição transmitida. O autor cita Gadamer e diz que a tradicionalidade faz do tempo “o fundamento e o suporte do processo em que o presente tem suas raízes”³⁰. No que diz respeito às *tradições*, o autor diz que nunca estamos em uma posição absoluta de inovadores, mas sempre primeiro em situação relativa de herdeiros, o que decorre da transmissão dos conteúdos passados em particular. Já *a tradição* pertence a verdade, antes de submeter-se a verificação. Passar das tradições para a tradição é, essencialmente, introduzir uma questão de legitimidade. Sendo assim, a noção de tradição aparece para este autor do seguinte modo:

1) *a tradicionalidade* designa um estilo formal de encadeamento que garante a continuidade da recepção do passado; neste sentido, designa a reciprocidade entre a eficiência da história e o nosso ser-afetado-pela-passado; 2) *as tradições* consistem nos conteúdos transmitidos na qualidade de portadores de sentido; situam todas as heranças recebidas na ordem do simbólico, e virtualmente, numa dimensão linguageira e textual; neste sentido, as tradições são *preposições de sentidos*; 3) *a tradição*, enquanto instância de legitimidade, designa a pretensão a verdade (o-ter-por-verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público da discussão.³¹

Tudo isso alicerça o pensamento de que a trajetória de Carybé, assim como de todos os outros indivíduos, está inserida em um determinado encadeamento histórico. No entanto, o pensamento que está sendo construído até aqui não é para defender a existência de um determinismo histórico nem mesmo uma predestinação, mas sim, que o sujeito individual não tem plena autonomia. Nesta pesquisa a relação indivíduo/sociedade é pensada de modo simétrico, onde um condiciona o outro, assim como Norbert Elias defende em suas obras³². Este autor mostra o fato de que os indivíduos ou o indivíduo faz parte de um corpo social³³. Essa ideia aparece ao comparar a trajetória individual à trajetória de uma nação. Na citação abaixo pode-se perceber o pensamento de que as experiências passadas – espaço de experiência para Koselleck e Ricoeur – influem no desenvolvimento individual.

Seria, penso eu, uma bela tarefa escrever a 'biografia' de uma sociedade-Estado, por exemplo a Alemanha. Pois, assim como no desenvolvimento de uma pessoa

³⁰ RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado. p. 377.

³¹ Ibid. p. 377.

³² Ver: ELIAS, N. *Os alemães: A luta pelo poder e evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

³³ Ibid. p.30.

individual, as experiências de períodos anteriores de sua vida continuam tendo um efeito presente, também as experiências passadas influenciam no desenvolvimento de uma nação³⁴.

Todos os pensamentos que foram evocados até este momento têm como objetivo fundamentar a relevância de refletir sobre o contexto em que Carybé, o artista em questão, estava inserido, para então perceber as reais influências dos diferentes grupos que constituíam as suas redes de relações sociais e pessoais. Como já foi dito, ao discorrer sobre o contexto ampliam-se as possibilidades de interpretação. Deste modo, é por isso que optamos por expor e discutir fatos referentes à trajetória de Carybé neste capítulo.

A partir de 1993, Marcelo Lima Campos realizou algumas entrevistas com Carybé, Solange Bernabó, Mário Cravo, entre outras pessoas. As entrevistas de Carybé e Mário Cravo encontram-se depositadas, em cópias, no acervo da Biblioteca da FUNARTE, no Estado do Rio de Janeiro. A partir de sua interpretação das entrevistas, Marcelo Lima Campos transmite o seguinte:

Em entrevista, Carybé nos disse de forma cética que o candomblé iria desaparecer, arriscou até mesmo a calcular 'daqui a uns vinte anos', por isso ele insistia em documentá-lo.³⁵

Com esse trecho podemos retornar as categorias *espaço de experiência* e *horizonte de expectativas*. O espaço de experiência de Carybé pode ter feito com que ele temesse o desaparecimento do candomblé. Este artista viveu as tensões resultantes da Primeira Guerra Mundial, os problemas econômicos e os conflitos ideológicos do período entre a Primeira e a Segunda Guerra, além de vivenciar as tensões do mundo bipolarizado, características da Guerra Fria. Carybé, por temer o fim do candomblé, decidiu representar aspectos do cerimonial e dos rituais desse culto, retratando os pequenos detalhes, que, por sua vez, possuem significados simbólicos para os seus adeptos. Como veremos, com exceção desse capítulo, as obras produzidas por Carybé que serão analisadas nos capítulos subsequentes, possuem um caráter etnográfico. Ele produz as suas representações como, conscientemente, para a posteridade e as suas construções criam um candomblé mais “limpo”, ou seja, um candomblé livre das características polêmicas ou com essas características ocultadas ou

³⁴ ELIAS, N. *Os alemães: A luta pelo poder e evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.165.

³⁵ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p.76.

amenizadas e implícitas de tal modo que somente quem tem o olhar culturalmente treinado pode ler o significado dos símbolos ali contidos.

Carybé representou os trajes usados durante as cerimônias; os instrumentos dos rituais; os símbolos de cada Orixá e suas respectivas vestimentas; os rituais de chamada dos deuses, entre outras tantas coisas que fazem parte desse universo, porém sempre ocultando os aspectos que considerasse necessário. Por isso, a partir das suas representações artísticas pode-se apreender a maneira como esse artista construiu as suas representações dos cerimoniais e dos rituais do candomblé baiano desde o final da década de 1930. Marcelo Campos defende a ideia de que, atualmente, as obras desse artista são tidas como referência documental para muitos adeptos do candomblé. O autor diz que a sua arte funciona como “um testemunho do passado para que o candomblé se mantenha próximo às supostas 'origens' ou para que os terreiros retratados sirvam como modelo de tradição”³⁶, mas iremos discutir esse aspecto nos próximos capítulos. Certamente esse pensamento resulta também da grande projeção nacional e internacional que as obras do artista ganharam nas últimas décadas e, além disso, as suas obras são reconhecidas por muitos dos adeptos desse culto. As representações de Carybé são sobre o candomblé nagô/iorubá, o candomblé construído como tradicional pelos antropólogos e artistas de sua época.

No entanto, devemos alertar que as obras desse artista não resumem-se apenas a croquis etnográficos. Elas vão além, em determinados momentos. Carybé se dedicou a representação dos aspectos do candomblé entre outros temas pertencentes ao universo afro-brasileiro ou não. Como veremos nas imagens 1.1 e 1.2, por exemplo, este artista também realizou obras com caráter mais abstrato, sobre a temática que nos interessa. Porém, veremos a diante que ele não é considerado um artista abstrato, pois essa característica não predomina na maioria de suas obras.

O início do século XX foi um período de grandes incertezas e, em meio a essas muitas incertezas, este artista representou o candomblé baiano para que as gerações futuras pudessem conhecer este culto³⁷. Ao fazer esse trabalho, Carybé também contribuiu para a divulgação do

³⁶ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 165.

³⁷ Como veremos no Capítulo seguinte, Jorge Amado acreditava que Carybé havia eternizado a verdadeira Bahia nas suas representações. A Bahia que sofria com a especulação imobiliária, com a degradação ecológica, com a mercantilização da cultura, etc, estaria, de acordo com o romancista, segura nas obras de Carybé. Esse pensamento ainda é defendido frequentemente nas obras que discorrem sobre a sua produção artística. No entanto, pensamos que o que Carybé eternizou foi a visão da cultura afro-brasileira, ou melhor, a sua construção dessa cultura.

culto. Assim, temos um exemplo concreto de como o espaço de experiência e o horizonte de expectativas se relacionam no presente. As experiências vividas (espaço de experiência) por Carybé fizeram com que ele tivesse o receio de que o candomblé poderia deixar de existir (horizonte de expectativas) e essas duas categorias se correlacionavam no presente que estava sendo vivido pelo artista. É deste modo que as expectativas do futuro, a recepção do passado e a vivência do presente aparecem como uma rede de perspectivas cruzadas, assim como propõe Ricoeur. As suas experiências e as suas expectativas influíram na sua vivência do presente, ou seja, nas obras que ele desenvolveu.

Na citação acima, Campos diz que Carybé arrisca a dizer, na entrevista, que o candomblé iria desaparecer em aproximadamente vinte anos. Mas o que mais essa citação aparentemente simples pode revelar?

Pode-se destacar, para este trabalho, quatro pontos importantes da citação acima. 1) o pensamento de que o candomblé iria desaparecer transmitido à Campos por Carybé por meio de entrevista; 2) o pensamento de que o artista tinha a preocupação em documentar este culto; 3) a ideia de que as representações de Carybé são documentações; 4) a utilização, por parte de Marcelo Campos, do verbo “insistir” que nos indica obstinação e persistência em desenvolver temas do candomblé.

Os temas afro-brasileiros ou afro-baianos, entre eles o universo do candomblé, aparecem nas obras de Carybé desde a sua primeira visita a cidade de Salvador, em 1938. Deste ano até o fim de sua vida, em 1997, ele se dedicou a esses temas, fato que comprova a persistência anunciada e defendida por Campos na citação – quarto ponto destacado. Mas de onde resultava o receio de que este culto iria desaparecer e o pensamento que motivava o artista a documentá-lo, além disso, o que permite, Campos, associar as suas representações a documentações? Os três primeiros pontos destacados no parágrafo anterior podem ser associados ao debate folclorista que se estabeleceu a partir da década de 1940, mais precisamente em 1947, quando foi criada a Comissão Nacional do Folclore (CNFL)³⁸.

A movimentação em torno do folclore no Brasil é liderada por essa Comissão, que vinculava-se ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), do Ministério do Exterior, e ligava-se à UNESCO. É fácil compreender o motivo da recomendação da UNESCO para a criação de uma comissão para tratar do assunto se evidenciarmos o contexto do pós-guerra, a busca pela paz e de políticas que valorizassem e promovessem o respeito e a tolerância entre os diferentes povos e mesmo entre membros de uma mesma nação. Sendo

³⁸ CAVALCANTI, M. L. V de C, VILHENA, L. R. da P. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 2, 1990.

assim:

No contexto do pós-guerra, a preocupação com o folclore enquadra-se na atuação da UNESCO em prol da paz mundial. O folclore é um instrumento de compreensão entre os povos, compreensão esta que, na visão brasileira, bem ao gosto de Mário de Andrade, se dá através de uma ênfase no particular, permitindo a construção de identidades diferenciadas entre os povos.³⁹

A Comissão Nacional do Folclore (CNFL) promoveu diversos encontros nacionais e internacionais, em todo o país. Carybé já vivia na Bahia quando a maioria desses eventos foram realizados. Durante a década de 1940, Carybé fez duas visitas a cidade de Salvador e, em 1950, escolheu essa cidade como local de moradia. Rubem Braga escreveu uma carta que foi entregue para Anísio Teixeira⁴⁰, que, por sua vez, contratou Carybé para trabalhar por um ano para o governo da Bahia. Em uma crônica, Braga escreveu que:

Alguns amigos acharam que ele podia ser contratado pelo governo baiano para fazer estudos de folclore(...) não precisa de muito dinheiro. Apenas para agüentar a esposa e o filho e viajar pela Bahia a dentro, como é seu sonho.⁴¹

A citação acima mostra que uma das justificativas para que Anísio Teixeira, que neste momento ocupava o cargo de secretário de Educação e Saúde do estado da Bahia (entre 1947 e 1951), contratasse Carybé, foi o fato de que ele poderia realizar trabalhos ou estudos folclóricos, o que corrobora o pensamento de que esse artista, pelo menos a partir do momento em que foi morar na Bahia, estava consciente e, até mesmo, influenciado pelas discussões folcloristas. Outro ponto relevante da citação é que Rubem Braga expõe que Carybé tinha o sonho de viajar Bahia a dentro, certamente para conhecer mais aspectos da cultura baiana que ele considerava formidável e riquíssima.

O conjunto das iniciativas desenvolvidas a partir da CNFL foi designado como Movimento Folclórico, implantando diversas Comissões Estaduais de Folclore, algumas atuantes até hoje⁴². A criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

³⁹ CAVALCANTI, M. L. V de C, VILHENA, L. R. da P. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 2, 1990, p. 2 e 3.

⁴⁰ Anísio Spínola Teixeira nasceu em Caetité, sertão da Bahia, em 1900. Após sólida formação adquirida em colégios jesuítas de Caetité e Salvador, bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro em 1922 e obteve o título de Master of Arts pelo Teachers College da Columbia University, em Nova York, em 1929. Entre os cargos que ocupou esta o de secretário de Educação e Saúde do estado da Bahia entre os anos de 1947 e 1951. Faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em março de 1971. Disponível em: <<http://www.ici.ufba.br/twiki/bin/view/FAT/BiografiaAnisioTeixeira>>

⁴¹ BRAGA, R. In: FUHER, Bruno. (Org.). Carybé. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 138.

⁴² Ver: VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro:

(CDFB), no então Ministério da Educação e Cultura, é considerada o grande momento do Movimento.

A CDFB, resultante do conjunto das iniciativas desenvolvidas pelo Movimento Folclórico, tinha urgência de atuação, pois, de acordo os folcloristas, elementos culturais autênticos da nação estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e pela modernização da sociedade⁴³. Por essa razão, o folclore devia ser imediatamente preservado⁴⁴ e intensamente divulgado⁴⁵. Sendo assim, de 1947 em diante, começam a serem incentivados estudos e debates referentes ao folclore brasileiro.

Mas o que exatamente os folcloristas pretendiam estudar? Um dos temas privilegiados por eles, foram “os folguedos, ou se quisermos usar uma denominação mais ampla, as nossas festas populares”⁴⁶. Esse tema era privilegiado, pois os folguedos, de acordo com esse pensamento, expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Os folguedos eram o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente; um meio eficiente para captar a originalidade do processo de formação da cultura brasileira e seu movimento. Cabe mencionar que, no terceiro capítulo, falaremos sobre a representação de Carybé sobre a festa de Iemajá, além dessa, o artista representou outras festas populares como: a festa do Bonfim e festa da Conceição da Praia. Essas representações podem ser associadas as temáticas incentivadas pelos folclorista, fato que pode evidenciar ainda mais a influência desse grupo sobre Carybé.

Nas falas de Joaquim Ribeiro, Arthur Ramos e Mariza Lira na mesa redonda organizada na I Semana Nacional de Folclore, realizada entre os dias 22 e 28 de agosto de 1948, no Rio de Janeiro, pode-se perceber visões diferentes sobre o folclore ou sobre o seu

Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997. CULTURA e saber do povo: uma perspectiva antropológica. Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, n °147. pp. 69-78. Rio de Janeiro, 2001. Esta comunicação foi apresentada no Seminário “Patrimônio Cultural e Identidade Nacional”, na mesa-redonda sobre Cultura Popular, promovida pela Frente Parlamentar de Apoio à Cultura Popular. Congresso Nacional / Distrito Federal, de 24 a 26 de setembro de 2001.

⁴³ Como veremos, no próximo capítulo, Jorge Amando defenderá que Carybé realiza justamente essa função, ou seja, que o artista protege os elementos autênticos da cultura nacional através de suas obras, que ele diz eternizar a verdadeira Bahia.

⁴⁴ A partir daqui pode-se relacionar o terceiro ponto destacado da citação da página 6. O Pensamento de que as suas representações são documentações.

⁴⁵ CAVALCANTI, M. L. V de C. *Entendendo o Folclore e a cultura popular*, p. 3. Este texto foi escrito em fins dos anos 1980, para o Setor de Difusão do Museu de Folclore Edison Carneiro para subsidiar seu trabalho com os professores de escolas de primeiro grau.

⁴⁶ CULTURA e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*. Londres, Rio de Janeiro, n.147. pp. 69-78, p. 4, out./dez. 2001.

método e campo, mas que, direta ou indiretamente, ressaltam a importância do levantamento e da preservação das tradições populares.

Não obstante temos vários autores que consagraram seus trabalhos ao candomblé e que transitavam neste campo discursivo, como é o caso da crítica de Edson Carneiro aos trabalhos da chamada Escola Paulista – em especial Florestan Fernandes e Roger Bastide. No segundo capítulo falaremos dos autores que se relacionaram mais diretamente ao universo de Carybé.

A discussão entre os folcloristas e “a escola paulista de sociologia” na constituição do campo dos estudos populares é demasiadamente longa e foge dos propósitos desse trabalho, mas cabe ressaltar que os debates estabelecidos entre esses dois polos suscitavam questões referentes à metodologia mais adequada para o desenvolvimento das temáticas que estavam sendo propostas. Todavia, não questionavam a validade do desenvolvimento dos temas já mencionados, mas sim qual área do conhecimento estava mais apta a desenvolvê-los, seja pelo método ou pelo seu arcabouço teórico.

Se um dos argumentos usados para fundamentar o pedido de emprego feito por meio de uma carta para Anísio Teixeira, era de que Carybé poderia desenvolver trabalhos folclóricos, isso significa que ele teria que se informar rapidamente sobre o assunto, se já não estivesse informado.

Do mesmo modo como o discurso dos folcloristas, Carybé, conforme foi citado, documentava o candomblé baiano, pois acreditava que esse culto iria desaparecer. Ele queria registrar, assim como os folcloristas, para que as gerações futuras pudessem conhecer traços culturais que ele grande estimava e que em breve iriam desaparecer, de acordo com seu pensamento. Daí também podemos compreender o pensamento compartilhado por alguns, de que as representações desse artista são fieis documentações do passado. Sendo assim, ele representou a pesca de xaréu, a capoeira, a Feira de Água de Meninos, a Festa de Conceição da Praia, Festa do Bonfim, Festa de Iemanjá, o samba, e, o mais importante para este trabalho, o universo mítico do candomblé baiano. Se todos esses temas eram considerados folguedos pelos folcloristas, é outra discussão, mas o que interessa para este momento é destacar como a ênfase dada pelo discurso folclorista em preservar traços autênticos da cultura popular, pôde também ter influenciado o artista em questão.

Mas outro ponto que merece ser destacado para compreender o modo como Carybé percebia e representava o candomblé baiano são os estudos antropológicos que visavam os aspectos dessa religião. Assim poderemos traçar as relações e, conseqüentemente, evidenciar as influências, tanto as que os antropólogos exerceram em Carybé quanto as que ele exerceu

nos antropólogos e demais pessoas que fizeram parte das suas redes de sociabilidade.

Carybé estabeleceu fortes relações com alguns antropólogos e para comprovar essa proximidade podemos citar o seguinte trecho:

Os terreiros procuram entronizar em seus postos de ogãs, além das pessoas provenientes do próprio meio religioso, os intelectuais e representantes das classes mais privilegiadas que, de algum modo, possam fornecer proteção, prestígio e apoio financeiro às atividades da casa. O convite aos antropólogos para que ocupem estes postos também se faz como uma extensão desta política de alianças. Não é por acaso que uma parcela muito grande de pesquisadores do candomblé se tornou ogã. Apenas para citar alguns exemplos: Nina Rodrigues foi feito ogã de Oxalá por mãe Pulquéria do terreiro do Gantois (Lima 1984:7) onde Manuel Querino também teria ocupado cargo de ogã. Nos anos 30, ainda neste terreiro, médicos e etnógrafos como Artur Ramos, Hosannah de Oliveira e Estácio de Lima foram iniciados nessa condição (Ramos 1940:70; Landes 1967:83). Édison Carneiro foi convidado para ser ogã no Axé Opô Afonjá de mãe Aninha (Landes 1967:42), no Engenho Velho e no terreiro de pai Procópio, embora não tenha se confirmado em nenhum deles (Landes 1967:162). Neste último terreiro, Donald Pierson foi feito ogã (Pierson 1967:317 e 1987:39). No Axé Opô Afonjá, com a criação, em 1937, dos Obás de Xangô (postos de honra), muitos intelectuais, artistas e pesquisadores vêm ingressando nesta comunidade via estes e outros cargos, como Pierre Verger, Vivaldo da Costa Lima, Jorge Amado e Carybé, entre outros. Neste terreiro, também Roger Bastide teria tido seu orixá assentado.⁴⁷

No fragmento citado, Vagner Gonçalves da Silva discorre sobre as relações estabelecidas entre os antropólogos e os terreiros baianos. Sendo assim, o terreiro era um local privilegiado, pois além de aproximar efetivamente Carybé do universo religioso do candomblé, também possibilitava estabelecer outras relações no contato direto com a gente do candomblé e com outros estudiosos dessa temática: antropólogos, artistas e literatos, por exemplo.

De acordo com Vagner Gonçalves da Silva, na formação da antropologia brasileira vê-se que esta disciplina sempre se primou por definir-se em função do seu objeto. Para o autor, há duas tradições tidas como inaugurais: a dos estudos das populações indígenas e das populações afro-brasileiras, sendo esta posteriormente ampliada para os estudos da 'sociedade nacional' por incluir em seu foco de interesse as populações marginalizadas em geral: brancos, pobres, camponeses, entre outros.

Sobre a segunda tradição, o autor expõe o seguinte:

A segunda tradição, a dos estudos afro-brasileiros, teve início tardiamente em relação à primeira. Seu principal fundador, Raimundo Nina Rodrigues, só na última década do século XIX publicou suas investigações na qual o negro era visto tanto do ponto de vista racial como de suas expressões religiosas. Com a queda do paradigma

⁴⁷ SILVA, V. G. da. Na encruzilhada, com os antropólogos. Este texto é uma versão levemente modificada dos capítulos de 9 a 13 do livro "O antropólogo e sua Magia", EDUSP, 2000.

racial essa tradição acabou por se firmar principalmente no segundo item. Dois nomes foram então seus grandes incentivadores: Artur Ramos, que procurou garantir um campo específico para o estudo do negro quando as primeiras universidades foram criadas, nos anos 30, e suas disciplinas oficiais instituídas, e Roger Bastide, que através da análise desse tema consolidou de vez esse campo abrindo as portas para as pesquisas institucionalizadas pelas universidades a partir dos anos 60.⁴⁸

Artur Ramos e Roger Bastide aparecem, de acordo com Gonçalves da Silva, como grandes incentivadores dos estudos das expressões religiosas dos afro-brasileiros. E como foi evidenciado anteriormente, eles, assim como Pierre Verger, frequentavam dois dos terreiros mais conhecidos e tidos como tradicionais: Gantois e Ilê Axê Opô Afonjá. Neste último, Verger e Carybé foram entronizados nos seus postos de ogãs e Obás de Xangô, e Roger Bastide teria tido seu orixá assentado.

Mas, e quanto aos caminhos percorridos pelo artista até iniciar as suas representações do candomblé? As suas primeiras representações dessa temática resultam da sua primeira viagem à Bahia, mas isso não significa que esse foi o primeiro contato que ele teve com este universo. Para refletir e fundamentar este pensamento, três momentos do seu *espaço de experiência*⁴⁹ merecem destaque. Acreditamos que esses momentos foram de grande importância para o início de suas representações com temas do candomblé. (1)- O período que Carybé viveu no Rio de Janeiro, tomou conhecimento do candomblé e se aproximou das artes plásticas. (2)- O seu retorno para a Argentina, as experiências que adquiriu lá e a leitura que fez de *Jubiabá*⁵⁰, romance de Jorge Amado. (3)- A sua primeira viagem à Salvador e a sua visão do universo mítico do candomblé. A rede de relações e amizades baianas de Carybé começou a ser formada na sua primeira viagem a Salvador, onde, por exemplo, ele conheceu Jorge Amado. Optamos por discorrer mais detalhadamente sobre a sua rede de relações no segundo capítulo deste trabalho.

⁴⁸ SILVA, V. G da. Religiões Afro-Brasileiras: Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico(1900-1960). *Revista USP*, São Paulo, n 55, p. 82-111, set./nov. 2002.

⁴⁹ RICOUER, P. Tempo e Narrativa. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado.

⁵⁰ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

1.1 Rio de Janeiro: contexto e cenário; aproximação das artes plásticas e conhecimento visual e imaginário do candomblé

Carybé nasceu em 1911 na cidade de Lanús, localizada na província de Buenos Aires. Mas, com apenas seis meses de vida, seus pais, Enea e Costantina Bernabó, decidiram se mudar da Argentina para a Itália. Carybé permaneceu neste país até 1919, fato que fez com que ele vivenciasse as dificuldades e os problemas que resultaram da Primeira Guerra Mundial.

No Livro “Carybé”⁵¹, organizado por Bruno Furrer, o próprio artista expõe algumas lembranças que tinha do período em que a Primeira Guerra Mundial se desenrolou:

Como na Idade Média, chegou a peste. A gripe espanhola matava gente que nem moscas, e tudo escasseava. Filas e filas para tudo: fila do pão, da carne, dos remédios, das verduras e a do leite, para a qual eu estava escalado. [...] Um dia, estando na fila do leite, vi passar um rabecão entulhado de defuntos, e um ia com o pé de fora, balançando. Com esse pé sonhei por muito tempo, se sonhei!⁵²

Com o fim da guerra e com a Europa abalada economicamente seus pais decidiram voltar para a América, em busca de melhores condições de vida, indo viver na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1919, Carybé, que ainda era chamado de Hector Julio Páride Bernabó, chega ao Rio de Janeiro a bordo do vapor Sophia. Posteriormente, ao discorrer sobre as primeiras impressões que teve da cidade, ele usa um tom poético ao dizer:

[...]chegamos ao Rio no final de uma aurora. Tudo amarelo, tudo de ouro, as montanhas, em contraluz, cortavam o céu e afundavam nas águas da baía verde-azul, móvel, cortada de espadas de prata⁵³

Junto com sua família, ele permaneceu na cidade até 1929⁵⁴, quando decidiu voltar para a Argentina. No Rio, Carybé entrou em contato com um mundo totalmente distinto do

⁵¹ FURRER, B (Org). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

⁵² Ibid. p. 15.

⁵³ Ibid. p. 16.

⁵⁴ Cabe ressaltar que da segunda metade do século XIX até a década de 1930 vemos o estabelecimento das principais casas de candomblé na cidade do Rio de Janeiro. CONDURU, R. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi*, v. 11, n. 21, p. 181, jul./dez. 2010.

que conhecia até então. Ele morou na cidade do Rio de Janeiro dos oito aos dezoito anos de idade e, durante esse período, tomou conhecimento “visual e imaginário de nossas lendas, do candomblé, que viu pela primeira vez em Bonsucesso”⁵⁵. Sobre isso Marcelo Lima Campos diz:

Ao perguntarmos a ele sobre a primeira vez que vira um candomblé ele nos relatou: 'Foi em Bonsucesso. Eu vi, mas de longe, um negócio assim meio misterioso'. Mas além de ter visto, Carybé começa, segundo ele próprio, a criar imaginações fantasiosas, quando ouvia Joaquim contando lendas e mitos: 'Papai ia jogar biriba na casa de um amigo médico. E tinha um preto chamado Joaquim, empregado da casa, que contava aquelas estórias de orixás, e a gente, criança, morria de medo'.⁵⁶

Esse foi o primeiro contato que Carybé teve com o candomblé, ainda menino e morador de Bonsucesso. Deste modo, o universo religioso do candomblé fez-se presente na vida do artista muito antes da sua primeira viagem à Salvador, quando tinha 27 anos de idade.

Ainda no período que viveu no Rio de Janeiro, Carybé começou a se interessar pela pintura. Quando sua família se mudou do Catete para Laranjeiras, seu irmão mais velho, Arnaldo, inaugurou um atelier de cerâmica em casa. Esse fato aproximou Carybé da produção artística e fez crescer seu interesse por esta área, a ponto de, em 1928, ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. O Rio foi de grande importância para a formação desse artista, seja pelo primeiro conhecimento visual e imaginário do candomblé e das nossas lendas, pelo seu período de permanência na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ou pela cultura literária que conheceu durante o tempo que viveu nesta cidade.

Durante o período em que Carybé viveu no Rio de Janeiro estavam em voga discussões que buscavam pensar quais são os elementos que definem o Brasil no contexto internacional e o que configurava a especificidade de se ser brasileiro. No entanto, a efervescência modernista não deve ser pensada apenas como sinônimo da Semana de Arte Moderna de São Paulo, na medida em que esse processo é muito mais amplo e complexo. Para entender esse processo devemos fazer uma retrospectiva no tempo e no espaço, assim como propõe Mônica Pimenta Velloso.

Meio século antes de acontecer, em São Paulo, a famosa Semana de Arte Moderna, já existia no Brasil um movimento literário denominado pelo crítico e historiador José Veríssimo de “modernismo” Tobias Barreto, Graça Aranha, Capistrano de

⁵⁵ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.* p. 137.

Abreu e Euclides da Cunha destacaram-se como intelectuais que compunham esse grupo, conhecido como a “geração de 1870”. Se conhecemos bem esses nomes geralmente não associamos as suas figuras ao nosso modernismo. Isso aconteceu porque acostumamos a pensar o modernismo como um movimento espaço-temporal definido: São Paulo, 1922.⁵⁷

De acordo com esta autora, o verdadeiro divisor de águas no Brasil, entre o antigo e o moderno, foi o fim da guerra com o Paraguai (1865-70), pois, após o período de guerra, cresceu o número de manifestos contra a escravidão e a favor da instauração da República no Brasil. Na cidade do Rio de Janeiro, no período que vai da virada do século XIX até o fim da Primeira Guerra Mundial, destaca-se a atuação de um grupo de intelectuais denominados “Grupo dos Boêmios”⁵⁸ que, através de uma linguagem humorística, buscava mostrar as mudanças que estavam ocorrendo nos tempos modernos e como este fato acabou por construir uma reflexão sobre a nacionalidade.

Neste período existiam dissonâncias entre o Estado e o conjunto da sociedade, além de uma incapacidade das camadas políticas em incorporar as camadas populares. Isso pode ser entendido pelo fato da elite política ter tido grande identificação com a cultura europeia, e por isso negavam a origem mestiça da nacionalidade. Em meio a esse contexto, parte do “Grupo dos Boêmios” passou a se aliar aos populares, compartilhando todo o sentimento de rebeldia e de exclusão social.⁵⁹

Com essa crescente interação entre os Boêmios e as camadas populares, ocorreu um forte intercâmbio cultural, principalmente na música, no Carnaval e no teatro de revista. Nesse contexto tornaram-se cada vez mais rotineiros os desejos de modernidade e, em consequência deste fato, cada vez mais expressões da cultura modernista estariam presentes na música, na literatura e nas artes plásticas.⁶⁰

Carybé chegou ao Rio em 1919, justamente durante o período de crescimento da cultura modernista no Brasil. Assim, ele cresceu em meio ao rompimento cada vez maior entre o retrógrado e moderno. Carybé também vivenciou o fosso existente entre a camada popular e os políticos, e a identificação de alguns artistas com os populares. Esse momento certamente marcou o modo desse artista conceber a sua arte posteriormente, pois, como

⁵⁷ VELLOSO, M P. *O modernismo e a questão nacional*. In.: Ferreira e Delgado, Jorge Luís e Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo do nacional estadismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 354.

⁵⁸ *Ibid* p. 355.

⁵⁹ *Ibid*. p. 361-362.

⁶⁰ *Ibid*. p. 363.

veremos a seguir, ao se fixar na Argentina, Carybé repudiou a distância entre os artistas e os populares daquele país. Certamente as suas escolhas temáticas também foram influenciadas pelas discussões resultantes do movimento modernista.

1.2 O retorno de Carybé para a Argentina, as experiências adquiridas na terra natal e a sua leitura de Jubiabá

Em 1929, após ter recebido uma boa quantia em dinheiro por ter feito, juntamente com seus dois irmãos, a decoração dos Hotéis Palace da Glória e de Copacabana para o carnaval de 1929, Carybé retorna para a Argentina a bordo do vapor Blue Star com toda a sua família⁶¹. A capital argentina, neste momento, era um verdadeiro palco de irradiação cultural. A tradição política de neutralidade tornou a Argentina um país ideal para os exilados de todo o mundo. Deste modo, este país povoou-se de intelectuais e artistas europeus fugidos do fascismo, e de latino-americanos fugidos da repressão do sistema político de seus respectivos países⁶². Assim, a Argentina transformou-se em um verdadeiro refúgio para intelectuais e artistas de diferentes nacionalidades.

Logo após Carybé se estabelecer com sua família em Lanús, periferia de Buenos Aires, explode a grande depressão de 1929 com a quebra da bolsa de Nova Iorque, que levou as economias capitalistas a uma crise aguda. Sobre esse período Carybé diz que:

começava a recessão, a crise mundial retorcia o planeta, coisa que em nosso entusiasmo não havíamos previsto; reinavam o desemprego, os suicídios, as falências no mundo todo. Voltamos à estaca zero⁶³.

Para superar as dificuldades resultantes da crise, Carybé, juntamente com seus dois irmãos, produz cartazes de publicidade, charges para jornais, entre outros trabalhos nesta mesma área. Assim os três irmãos tornam-se jornalistas. As charges de Carybé “[...] encaminham uma visualidade que aglutina humor, cotidiano e fantasia”⁶⁴. É possível

⁶¹ CAMPOS, M. G. L. Op. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p.21.

⁶² BESOUCHET, Lídia. In: FURRER, Bruno (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 47.

⁶³ FURRER, Bruno (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989.

⁶⁴ CAMPOS, M. G. L. op. cit., nota 61, p. 13.

relacionar as características das charges de Carybé ao modo satírico e humorado com que o “Grupo dos Boêmios”, no Rio de Janeiro, abordava os temas referentes às mudanças que vinham ocorrendo no tempo moderno.

Como Carybé estava ligado à produção artística, pois vinha realizando trabalhos nesta área, decide, junto com alguns amigos, alugar uma residência num local denominado Salta. Esta casa serviria de atelier onde Carybé, Luis Petri⁶⁵, Carlos Lugo⁶⁶, Raul Brié⁶⁷ e Gertrudis Chalé⁶⁸ discutiriam sobre os rumos das artes plásticas modernistas. No entanto, o que nos interessa saber acerca deste grupo é o fato dos seus integrantes prezarem pela busca da americanidade, ou seja, buscavam o que os “ismos”⁶⁹ não abordavam. Lídia Besouchet defende, que:

(...) o resultado mais profundo que Carybé obteve de sua incorporação ao ‘Grupo de Salta’ foi de, com elementos reduzidos, chegar a conclusões supremas. Por exemplo, abandonar definitivamente o caminho fácil da mercantilização de sua pintura, frente às ofertas que lhe surgiam da grande metrópole e embrenhar-se selva adentro pelos territórios quase inexplorados e plasticamente virgens do coração da América, somente para pintar⁷⁰.

No fragmento acima, Besouchet defende que, ao fazer parte do “Grupo de Salta”, Carybé passou a desenvolver temas, por assim dizer, mais livres, expressando os mitos, as especificidades da arte popular, a arte ameríndia e principalmente as dificuldades resultantes do anseio de se criar uma verdadeira identidade para a arte Americana. Mas, como já vem sendo construído, a sua produção não estava isenta das influências do mundo que estava a sua volta, por isso, ele não rompeu, como ela diz, “definitivamente com o caminho fácil da mercantilização”. Naquele momento ele pode ter tido uma produção mais livre, porém isso não aconteceu no decorrer de toda a sua trajetória artística, como veremos.

Como foi exposto anteriormente, Carybé foi contratado pelo governo baiano justamente para desenvolver trabalhos artístico sobre temas folclóricos que, por sua vez, estão ligados a cultura local da Bahia. Isso nada mais é do que uma das muitas formas possíveis de

⁶⁵ Luíz Petri, pintor argentino (1912).

⁶⁶ Carlos Lugo poeta, filósofo, desenhista e pintor argentino (1914-1986)

⁶⁷ Raul Brié pintor argentino (1920-1986)

⁶⁸ Gertrudis Chalé, desenhista e pintora austríaca radicada na argentina (1909-1954)

⁶⁹ Este termo refere-se as distintas vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX.

⁷⁰ BESOUCHET, L. In: FURRER, B (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 47.

mercantilizar a sua obra, fato que desconstrói o pensamento de Besouchet ou limita a sua ideia a um momento muito específico da vida desse artista. Neste caso, inclusive, Carybé, conseguiu conciliar a temática que ele desejava desenvolver com a mercantilização de suas representações.

Na Bahia, as suas representações ou realidades construídas sofriam, pelo menos no início, influências políticas, já que foi contratado pelo governo baiano por um ano. A mercantilização da obra desse artista não se restringe a apenas esse fato. Suas obras aparecem na indústria turística – ele produziu painéis para bancos, portarias de prédios, halls de hotéis, teatros⁷¹. Se adequar ao perfil definido por concursos também é uma forma de mercantilizar a sua arte. Ele participou de alguns, inclusive, um nos Estados Unidos onde, ao conquistar o primeiro e o segundo lugar, ganhou o direito de produzir dois murais que ficaram expostos a partir de 1960 no Aeroporto Kennedy, em Nova Iorque. Foi em 1959 que o artista venceu o concurso da American Airlines para pintar o terminal da companhia aérea, no aeroporto de JFK. “Carybé superou vários artistas importantes da época e recebeu US\$ 60 mil por 'Alegria e festa das Américas' e 'Descoberta e Colonização do Oeste’”⁷².

Os painéis foram removidos do aeroporto de JFK em 2007, pois o terminal em que eles estavam seria demolido. Em 2009 eles já tinham sido restaurados e a American Airlines, a Odebrecht e o Departamento de Aviação da cidade de Miami fizeram uma parceria para levá-los para o Aeroporto Internacional de Miami, o “Aeroporto das Américas”. Cada um dos painéis possui 15,5 X 5,5 m e eles foram pintados diretamente no local original. O custo da restauração foi de aproximadamente US\$ 2 milhões. No painel “Alegria e festa das Américas” temos uma reunião de diferentes festas populares, expressada por diferentes bandas de músicas, tambores, flautas, violão, viola, berrante que estão representadas nesse painel. As indumentárias também ganham destaque no que diz respeito à expressão das diversidades culturais dos distintos povos que compõe a América. O candomblé está representado no canto superior direito como sendo uma das festas típicas.

É importante destacar que os aeroportos são locais de grade fluxo de pessoas. Lá anunciamos as nossas perspectivas de intercâmbio com outras nações e apresentamos uma seleção de nossas particularidades. Os aeroportos são locais, portanto, de passagem. Desde 1960 os dois painéis citados acima estão expostos, até 2007 em Nova Iorque e a partir de

⁷¹ Painel da *Sala de Reuniões da Comissão de Comércio de Cacau da Bahia* (antigo Correio Ribeiro), de 1955 e *Descobrimto*, painel no banco Itaú.
Programa De lá Pra Cá, da TV Brasil, que homenageou Carybé em abril de 2011, ano do seu centenário. Com entrevistas de Emanuel de Araújo, Anna Paola Baptista, Sylvia Athayde, Lan e Imagens de arquivo do Próprio Carybé.

2009 em Miami, onde muitas pessoas viram e veem essas obras diariamente. Obviamente os painéis podem passar despercebidos por muitos, mas, certamente um número considerável de pessoas nota e admira a composição desse artista e, inclusive, podem buscar informações sobre quem os produziu.

A arte de Carybé tem as suas particularidades. Essas especificidades serão discutidas no próximo capítulo, porém, cabe mencionar neste momento, o seguinte trecho:

[...] persiste na recusa dos 'ismos', marchando para um caminho que o levara à sua verdadeira identidade. O povo, as massas mais profundas, o submundo, as multidões ainda sem expressão universal são os temas preferidos. Levam-no ao índio, ao negro, aos mitos e totens que simbolizavam a antiEuropa, a América.⁷³

Embora Carybé tenha buscado consciente ou inconscientemente, o que estava ausente nas produções artísticas platenses, é inegável, no entanto, que ele sempre esteve ligado às artes plásticas europeias, e que, de alguma forma, este movimento cultural amplo das primeiras décadas do século XX influenciou a sua vida artística. Muitos fatos da sua biografia podem confirmar essa ideia, como:

[...] sua passagem pela Escola nacional de Belas Artes; pelas viagens de sua juventude; pelo seu convívio com outros artistas; pela leitura de álbuns, revistas, jornais especializados, pelas reproduções de quadros célebres, pelas visitas aos museus e exposições particulares, enfim, por tudo que significava a pintura no contexto mundial, Carybé desde a nascença estivera ligado às artes plásticas européias.⁷⁴

Carybé tinha preferência por temas que não eram desenvolvidos pelas vanguardas artísticas em voga e, mesmo estando ligado às artes plásticas europeias, não concordava com as tendências que o rodeavam e, como ele era marcado pelos problemas sociais, “[...] o rebuscamento teórico e a frieza técnica dos pintores, que estavam a sua volta, causavam-lhe uma espécie de mal-estar”⁷⁵. Existia um profundo afastamento, que não era intencional, entre os artistas e os populares e/ou o popular⁷⁶, que não era nada atraente para Carybé. Sendo assim, diferentemente de seus amigos, ele não se voltou para os dramas além Atlânticos e para os teoremas cubistas, distinguindo-se dos demais⁷⁷. Talvez o fato de ser um pintor realista

⁷³ BESOUCHET, L. In: FURRER, B (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 30.

⁷⁴ Ibid. p. 32.

⁷⁵ Ibid. p. 39.

⁷⁶ Na arte platense.

⁷⁷ BESOUCHET, op. cit., nota 75, p. 39.

tendo como grande tema o candomblé e a Bahia tenha lhe conduzido à consagração, pois desse modo ele conseguiria realizar a sua construção do candomblé baiano e da própria Bahia.

Embora os pintores e as correntes artísticas europeias contribuíssem substancialmente, principalmente no que diz respeito ao aspecto técnico, faltavam-lhes alcançar "o centro da alma americana, da alma do afro, da alma cabocla, da alma ameríndia, dos povos que ficavam no aquém-mar". Carybé prossegue com a sua arte sem negar os problemas das questões sociais, porém permanece definitivamente afastado dos “[...] partidanismos políticos que dividem mais ainda os homens, em vez de agrupá-los”⁷⁸.

Carybé é apresentado por alguns biógrafos, como Lidia Besouchet, como um verdadeiro "inovador" ao fazer algumas oposições as vanguardas artísticas do seu período e por trabalhar com temas que não eram desenvolvidos por elas. No entanto, antes de Carybé dá início a sua produção artística Pedro Figari⁷⁹, apenas para dá um exemplo, já vinha desenvolvendo pinturas que buscavam as particularidades de um determinado povo. O que Carybé iria fazer, apenas, na década de 1930.

Por isso, antes de prosseguir, é importante discorrer sobre a figura de Pedro Figari, que, antes de Carybé, fazia uma discreta oposição ao estreito vínculo estabelecido entre a vanguarda de pintura argentina e as escolas europeias. Figari deu início a sua produção artística aos 60 anos de idade. Ao desenvolver a sua arte ele abordou temas referentes à cultura popular, comumente deixada de lado pelos artistas de seu tempo. Nas suas pinturas estão presentes o cenário pampa e o som vibrante do *candombe*⁸⁰, porém o mais importante, para o presente trabalho, é o fato dos protagonistas das pinturas de Figari serem os negros, esquecidos por seus contemporâneos.

A partir de 1921, Figari se instalou em Buenos Aires, o que o aproximou da vanguarda

⁷⁸ BESOUCHET, L. In: FURRER, B (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989. p. 41.

⁷⁹ Pedro Figari nasceu em Montevideu em 1861. Atuou como advogado, político e educador até que a partir dos 60 anos de idade passou a se dedicar unicamente a pintura. No final do século XIX ele projetou a lei de criação da Escola Nacional de Belas Artes do Uruguai e em 1915 ele presidiu a *Escuela Nacional de Artes y Oficios*. Entre os seus livros podemos mencionar *Arte, estética e ideal* (1912), *El gaucho* (1919), *Autonomía regional* (1924), *El arquitecto* (1928) e *Historia Kiria* (1930). Em 1938, a Associação Amigos da Arte organiza uma exposição individual de suas obras e no mês de junho, do mesmo ano, Pedro Figari falece em sua cidade natal. CARDOSO, E; CASAL, M; PALERMO, A; SANTANA, C. *Pedro Figari*. Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires.

⁸⁰ A princípio interpretado e dançado por africanos livres e escravos em Montevideu, o candombe antecedeu e contribuiu, também, para a formação do tango argentino e uruguaio. Na Argentina desapareceu no início do século XX e no Uruguai persistiu e foi fundamental em considerável parte da cultura popular do país. Desde meados do século XIX até agora o candombe tem sido de suma importância para o carnaval de Montevideu. Entre os anos de 1865 e 1930 esse ritmo foi retomado pelos desentendentes afro-uruguaiois e diferentes seguimentos da sociedade. ANDREWS, G R. Recordando Africa al inventar Uruguay: Sociedades de negros en el carnaval de monteideo, 1865-1930. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 26, pp. 86-104, abr. 2007.

artística argentina e “[...] Dir-se-ia que ele, sem saber, viria dar uma resposta às interrogações que persistem acerca da ausência do negro na pintura argentina.”⁸¹ Por isso este artista parecia ter vindo para (re)estabelecer o equilíbrio de cenário, no tocante à eleição dos seus personagens.

Por isso, cabe mencionar que no que diz respeito à construção do sentimento da nacionalidade argentina no século XIX e início do século XX, o negro e o índio, diferentemente do Brasil, não aparecem como elementos formadores da identidade argentina. De acordo com Wanda Wenceslau:

Um fator determinante para a formação da identidade argentina foi a influência cultural européia, sobretudo francesa, sobre as elites locais. A civilização, sinônimo de desenvolvimento ao estilo europeu, baseava-se em uma raça branca em detrimento do indígena, do negro, do *criollo* e do popular. Criara-se a Argentina, não o argentino; não se conseguiu agregar todos os setores e regiões do país na constituição de uma comunidade identitária.⁸²

Os objetivos no período da formação da nacionalidade argentina eram povoar o país de imigrantes qualificados; abrir estradas de ferro; levar fios de telégrafos a todo o território; investir na produção de matéria-prima e alimentos; abrir as portas ao capital e às manufaturas estrangeiras; incorporar às práticas agropecuárias do país as tecnologias mais avançadas. Ou seja, o que era valorizado era a figura do imigrante europeu e tudo que poderia igualar ou aproximar a Argentina das nações mais desenvolvidas, as modernas nações europeias⁸³. Tudo isso justifica a ideia de que Figari buscou o que estava ausente nas expressões artísticas argentinas. O negro e o indígena foram deixados de lado tanto nas expressões artísticas quanto como integrantes no processo de construção da identidade nacional argentina.

Carybé, assim como Figari, se preocupou em representar o universo afro-descendente em suas obras. Figari, “[...] cria cenas relacionadas às formas de celebração destas comunidades, também como tentativa de registrar fatos afro-latinos que poderiam se dissipar”⁸⁴. Ele disse: “yo no soy pintor, mi intención es fijar algunos recuerdos para el pintor que venga después.”⁸⁵

⁸¹ BESOUCHET, L. In: FURRER, B (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 38.

⁸² WENCESLAU, W. C. R. A formação do Estado nacional da Argentina: uma discussão sobre identidade e nacionalidade. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.13, n. 18, p. 12-131, sem. 2012.

⁸³ *Ibid.* p. 7.

⁸⁴ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001, p. 76.

⁸⁵ LINARI, G. P. *Historia de la pintura uruguayo- El imaginario nacional regional (1830-1930)*, Ediciones de la

Mediante essas informações é fácil estabelecer uma relação entre a obra de Pedro Figari e a obra de Carybé, principalmente no que diz respeito à eleição de sua temática e personagens.

Desde o final da década de 1930 Carybé realizou algumas viagens e tornaram-se assim inevitáveis as suas representações dos grupos tidos como periféricos. Mas antes de chegar a cidade de Salvador, Carybé já tinha estabelecido mais um contato com o candomblé através da leitura do livro *Jubiabá*, romance escrito por Jorge Amado publicado em 1935.

Jubiabá, além de título é o nome de uma das personagens do livro, que, por sua vez foi inspirado no caboclo Jubiabá. Severiano Manoel de Abreu (1886 - 1937) foi um babalorixá do Candomblé e capitão do Exército de Salvador, Bahia. Ele recebia o caboclo Jubiabá, que se tornou famoso na Bahia, a ponto de chamarem o pai-de-santo pelo nome do caboclo. Daí resulta a inspiração de Jorge Amado para a criação do pai-de-santo Jubiabá, o mais importante do terreiro, que ficava no fictício Morro do Capa-Negro.

Esse romance tem como contexto a Bahia, em especial Salvador. Jorge Amado apresenta o cotidiano, os acontecimentos do povo baiano e a religiosidade dos afro-brasileiros, que sofriam grande repressão e discriminação por parte da população e do governo, esses últimos fatos são ocultados nas obras desenvolvidas pelo artista Carybé. Ele preferiu valorizar a harmonia entre as diferentes culturas e crenças, ao invés dos problemas enfrentados pelos negros baianos.

O livro é marcado também, pelo partidarismo político de Amado, militante comunista, na medida em que ele levanta questões sobre a exploração dos operários e as lutas de classe. O fragmento que segue evidencia como Amado aborda a temática da exploração. Amado escreve que:

A vida do Morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro. Coisa que o negrinho Antônio Balduino aprendeu desde cedo no exemplo diário dos maiores. Como nas casas ricas tinha a tradição do tio, pai ou avô, engenheiro célebre, discursador de sucesso, político sagaz, no

morro onde morava tanto negro, tanto mulato, havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos. No morro só Jubiabá a conservava, mas isto Antônio Balduino ainda não sabia. Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos: um por ser macumbeiro, outro por malandragem. Antônio Balduino aprendeu muito nas histórias heróicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres, dos que depois teriam ABC e modinhas e serviriam de exemplo aos homens negros, brancos e mulatos, que se escravizavam sem remédio. Foi no Morro do Capa-Negro que Antônio Balduino resolveu lutar. Tudo que fez, depois, foi devido às histórias que ouviu nas noites de lua na porta de sua tia. Aquelas histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltavam. Mas os homens não compreendiam ou já estavam muito escravizados. Porém alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam.⁸⁶

Nesta citação é possível perceber o modo crítico com que Jorge Amado reflete sobre as questões da sociedade que ele fazia parte. Ele discorre, neste trecho, sobre a exploração sofrida pelos mais pobres, em sua maioria, negros e mulatos. Discursa sobre como muitos deles já estavam acostumados a viver uma vida de privações e defende a ideia de que a “escravidão” estava tão enraizada nessas pessoas que elas não conseguiam enxergar o quanto estavam sendo oprimidas por um sistema que não permitia que elas tivessem uma vida mais digna. De acordo com o texto, eles nem mesmo conseguiam se revoltar contra esse sistema opressor, pois a maioria deles não compreendia aquela situação ou estavam acostumados ao sofrimento da vida degradante apontada pelo autor. De acordo com Amado os poucos que conseguiam conservar a sua liberdade, lutando contra esse sistema eram perseguidos. Todas essas ideias e pensamentos podem ser apreendidos a partir da leitura deste livro.

Um paralelo que pode ser feito entre o partidarismo político de Amado e o candomblé é que este culto reúne diferentes classes sociais. Talvez este seja um dos muitos aspectos que Jorge Amado achava interessante no candomblé. Sobre a relação entre diferentes classes participantes do culto, podemos citar Luciana Duccini, que diz que o:

O Candomblé já foi considerado como religião de um grupo social bem definido, composto por pessoas pobres e negras, ou como continuidade do patrimônio cultural dos africanos escravizados e seus descendentes, como apontou Birman (1997: 79), destacando a persistência da preocupação com o lugar de tais elementos na identidade “nacional”. Mesmo que seja sempre possível uma dúvida quanto a um suposto exclusivismo racial e social dos frequentadores dos terreiros de Candomblé (SANSI-ROCA, 2003: 194-195; REIS e SILVA 1989: 41-47 e 55-57), hoje esta religião é considerada “universal”, isto é, aberta a todos, independente de cor ou

⁸⁶ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 18-19.

situação sócio-econômica (PRANDI, 1999, 93). Este processo de “universalização” tornou-se nítido principalmente a partir dos “anos 60”, quando na efervescência da contra-cultura uma classe média “intelectualizada” passou a valorizar a “autenticidade” nacional como produto digno de atenção e consumo (PRANDI, 1999, p.102).

De fato, não é raro encontramos referências, na literatura acadêmica, à presença de indivíduos provenientes de camadas mais favorecidas nos grupos de culto, a começar pelos próprios pesquisadores, que desde fins do século XIX elegeram o Candomblé como objeto de estudo (DANTAS, 1988; SILVA, 1998).⁸⁷

Deste modo podemos inferir que, pelo menos desde que o candomblé começou a ser estudado, no final do século XIX, já era possível perceber uma interação entre as camadas mais favorecidas e as mais pobres no interior dos terreiros e este fato foi crescendo com o decorrer do tempo, tendo em vista o processo de “universalização” exposto no texto. Mas esse fato não significa que não existe conflitos no candomblé, pois este é um lugar de disputas. Além disso, um intelectual não é visto como igual a um de camada social mais inferior.

No entanto o que interessa efetivamente para este trabalho é a parte do livro referente ao candomblé ou, como diz Jorge Amador os “santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá”⁸⁸, pois foi a partir da leitura desse livro que Carybé teve o seu segundo contado com esse universo.

Em *Jubiabá* os aspectos religiosos aparecem como parte importante da vida dos grupos populares, misturando-se ao cotidiano dessas pessoas. O pai-de-santo Jubiabá é uma figura respeitada e atende tanto os ricos quanto os pobres. O autor não deixa de destacar o fato que diferentes classes sociais frequentavam o terreiro no Morro do Capa-Negro. Através da figura do Pai Jubiabá, Amado, representa o misticismo do povo da Bahia e as suas ligações com as tradições de seus ancestrais por meio do sincretismo religioso com o cristianismo, que continuava a ser usado para burlar as proibições do culto, prática que vinha desde o período colonial, como expõe Pierre Verger⁸⁹. Tudo isso figura no trecho que segue:

No altar católico, que estava num canto da sala, Oxossi era São Jorge; Xangô, São Jerônimo; Omolu, São Roque e Oxalá, o Senhor do Bonfim, que é o mais milagroso dos santos da cidade negra da Bahia de Todos os Santos e do pai-de-santo Jubiabá. É o que tem a festa mais bonita, pois a sua festa é toda como se fosse candomblé ou

⁸⁷ DUCCINI, L. Diplomas e decás: Re-Interpretações e Identificação Religiosa de Membros de Classe Média do Candomblé. Universidade Federal da Bahia. FFCH, PPGCS, Salvador, 2005.

⁸⁸ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 62.

⁸⁹ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 15-16.

macumba.⁹⁰

No capítulo intitulado *Macumba*, Jorge Amado descreve dois rituais abertos ao público, realizados na casa do pai-de-santo Jubiabá. Logo no primeiro parágrafo ele fala do *Padê de Exu*. Não entra em muitos detalhes, indicando apenas qual seria o objetivo desse ritual e fala dos instrumentos musicais utilizados no terreiro de modo pormenorizado. Amado escreve que “foi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África”⁹¹. De acordo com o pensamento do autor, pelo menos até o momento em que desenvolveu o livro, era de que o Padê de Exu ou o despacho de Exu, como ele chama, era feito com o objetivo de enviar Exu para longe para que ele não atrapalhasse o andamento do culto que seria realizado no terreiro fictício do também fictício Morro do Capa-Negro. Neste romance, Exu, portanto, não aparece como elemento dinâmico que liga o mundo imanente ao mundo transcendente, Exu não é apresentado como o mensageiro⁹².

No entanto, cabe destacar, que o modo como a figura Exu era representado mudou com o decorrer do tempo e, conseqüentemente, o propósito do Padê também mudou, porém essas questões, assim como outras, serão discutidas no terceiro capítulo.

Jorge Amado discorre, com mais detalhes, sobre o *Xirê*, parte da cerimônia pública, quando, após os cânticos puramente de saudação, são cantados os que chamam ou fazem “baixar” as divindades, entrando os filhos-de-santo em possessão ou transe⁹³. Exu é o primeiro a ser invocado e hoje acredita-se que ele é enviado para chamar os orixás, depois disso a ordem varia muito.

A camarinha é o aposento onde as iniciadas ficam recolhidas nos dias de aprendizado e acontece a realização de rituais de iniciação, mas este lugar também serve para vestir as (os)

⁹⁰ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 65-66.

⁹¹ Ibid. p. 62.

⁹² De acordo com Olga Cacciatore, o Padê é um ritual propiciatório, com oferendas a Exu realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada dos cultos afro-brasileiros. Sua finalidade é pedir a Exu, o mensageiro, que proteja a cerimônia a realizar e que vá levar as oferendas e encontrar os deuses para chamá-los. Exu aparece como elemento dinâmico e de comunicação. Em casas tradicionais o Padê pode ser bem complexo, mas o mais comum consta do seguinte: durante a manhã é sacrificado uma galo preto e os exés são colocados na casa de Exu, junto com farofa de dendê, água, otim (bebida alcoólica), entre outras coisas. Mais tarde, no barracão, há invocação de Exu, com cantos e danças ao redor de uma vasilha de barro com água e uma vela acesa, sendo feitos os pedidos. A água é levada pela sacerdotisa Iá morô (ou Dagã) e derramada sobre a terra, propiciando os ancestrais míticos. Mais cânticos demonstram a alegria pela aceitação da oferenda. CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 216.

⁹³ BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 23.

iniciadas (os), que estão em transe, com a roupa dos seus respectivos orixás. Ainda sobre o ritual, Amado expõe que:

A assistência apertada em volta da sala, junto à parede, estava com os olhos fitos nos ogãs que ficavam sentados em quadrado no meio da sala. Em torno dos ogãs giravam as feitas. Os ogãs são importantes, pois eles são sócios do candomblé, e as feitas são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo.⁹⁴

As citações acima evidenciam a riqueza de detalhes presente na narração de Jorge Amado. Mas, além disso, também pode-se apreender da sua narrativa, a hierarquia do terreiro ou parte dela. Já que, nesse romance, ele menciona os diferentes cargos, suas respectivas funções e a importância dessas funções para o desenvolvimento do cerimonial. Assim, Amado descreve “a rica configuração religiosa do candomblé baiano”⁹⁵.

Este romance possibilitou que Carybé conhecesse, antes mesmo de chegar à Bahia, aspectos do candomblé baiano. Como veremos adiante muitos dos aspectos que foram desenvolvidos em *Jubiabá*, foram representados posteriormente por esse artista plástico, pois os rituais e cerimoniais do candomblé, o sincretismo religioso, o misticismo da cidade e o candomblé misturado ao cotidiano dos grupos populares aparecem nas obras desse artista, assim como em *Jubiabá*.

É importante destacar que embora Carybé e Jorge Amado tenham produzido algumas temáticas em comum a construção desses artistas difere-se no que diz respeito à seleção de particularidades. Amado, como já foi dito tinham seus partidarismos políticos e Carybé, por sua vez, se comparado a Amado, preferiu ficar distante dessas questões. Deste modo, Amado discorria sobre os distintos aspectos da cultura afro-brasileira ou afro-baiana ressaltando os problemas sociais que esse grupo enfrentava na sua vida cotidiana. Amado destaca a opressão que, principalmente, os negros e os mulatos estavam sujeitos, as dificuldades que eles enfrentavam para sobreviver, a exploração que sofriam, as péssimas condições de trabalho, a falta de oportunidades e como estavam fadados a permanecerem numa vida de privações, pois os poucos que lutavam contra esse sistema eram perseguidos pelo governo e pela classe opressora, conforme ele defendia. Carybé, por sua vez, destacava como diferentes culturas se encontraram na Bahia e como, lá, elas conseguiram permanecer harmonicamente. O pintor destacava a religiosidade soteropolitana e, como veremos, privilegiava aspectos determinados objetos em detrimento de outros. O que poderia ser associado à modernidade o artista

⁹⁴ AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 62

⁹⁵ CARVALHO, L. D de. O candomblé na obra “Jubiabá de Jorge Amado: O cotidiano dos adeptos e as estratégias e perseguições sofridas no início da década de 1930. *Revista Acta, Assis*, v. 1, p. 3, 2011.

ocultava o seu objetivo era produzir uma determinada memória para a posteridade.

1.3 A sua primeira viagem à Salvador e a sua visão do candomblé

A primeira viagem de Carybé à cidade Salvador ocorreu através de suas atividades jornalísticas como desenhista. Em 1930, ele trabalhou para o Jornal Notícias Gráficas, em 1935 para o Jornal El Diário e em 1938 para o Jornal El Pregón. Neste último jornal Carybé foi contratado para realizar viagens por diferentes cidades e enviar desenhos e reportagens sobre os lugares que visitou. Foi assim que ele partiu da Argentina de navio e passou por Montevideú, Paranaguá, Santos, Rio de Janeiro, Vitória e Salvador, onde aportou e foi avisado que o jornal, para o qual trabalhava, havia falido. Foi por essa circunstância que Carybé permaneceu por seis meses na capital baiana para conseguir o dinheiro necessário para retornar à Argentina⁹⁶. Sobre este fato o próprio artista escreveu que:

[...] foi uma beleza, fiquei na Bahia livre completamente. Foram seis meses de prontidão, sem dinheiro, espichando aquele dinheirinho que eu tinha. Mas sem drama, escrevia pro Rio - naquele tempo não tinha telefone - para uns amigos meus que me mandavam algum, sem problema. Portanto, foram seis meses maravilhosos em que eu preparei todo material para minha primeira exposição lá na Argentina, preparei tudo aqui.⁹⁷

Durante o período em que Carybé permaneceu na Bahia tornou-se inevitável a sua aproximação do universo afro-brasileiro. O que confirma esta afirmação é o fato de que, depois desse semestre na Bahia, as obras de Carybé se encheram de temas baianos, como o cotidiano da capital, os casarões, as ladeiras, as festas populares, a capoeira e o candomblé. A Bahia ofereceu a este artista uma temática distinta das que eram desenvolvidas pela maioria dos seus contemporâneos. Com o material que foi produzido durante a sua temporada na Bahia ele preparou a sua primeira exposição, que aconteceu em 1939, no Museu de Belas Artes de Buenos Aires, junto com o artista Clement Moureau.

Sobre esse momento Carybé escreveu posteriormente o seguinte:

⁹⁶ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 24-25.

⁹⁷ Ibid. p. 25.

Também queria parar aqui para ver se Jorge Amado era mentiroso ou não. Eu já tinha lido *Jubiabá* e não acreditava que a cidade fosse assim. Aconteceu que, para minha surpresa, era como ele descrevia. Com a ajuda de um engenheiro da estrada de ferro, consegui uma passagem até Aracaju. A família de Jorge é ligada a cidade de Estância, em Sergipe, e eu queria ir até lá. Cheguei e tinha um mafuá. Uma festa na cidade. E não é que Jorge estava lá?! Ele já era famoso, mas não tanto quanto hoje. Conhecê-lo foi uma grande decepção. Eu o imaginava uma mulato forte, grande pra burro. E ele era magrinho, que nem eu. Eu disse: 'Que diabo de Jorge Amado é esse?' conhecemo-nos, tomamos uns paus e batemos muito papo naquela noite. Retornei à Bahia, foram passando os seis meses e eu desenhando Salvador.⁹⁸

Nesta citação fica nítida a influência que o livro *Jubiabá* exerceu sobre Carybé. O livro trouxe curiosidade e o desejo de conhecer mais do universo apresentado por Jorge Amado. Carybé, embora não conhecesse a Bahia já conhecia o Brasil, pois ele viveu cerca de 10 anos na cidade do Rio de Janeiro. Sendo assim, o romance de Jorge Amado, mesmo tendo de algum modo motivado o artista, não foi único na formação de sua ideia de Brasil ou de cultura brasileira. Carybé quis confirmar se o que ele tinha lido realmente existia e, de acordo com ele próprio, a Bahia era tal como Jorge Amado tinha descrito no romance *Jubiabá*. Carybé conheceu Amado já na sua primeira visita à Salvador e daí até o fim de sua vida manteve uma relação de amizade com este outro artista. Também sobre esse momento, Amado escreveu:

Chegou de paletó almofadinha, segundo o depoimento insuspeito do pintor Jenner Augusto; ávido de cores morenas, segundo o escultor Mário Cravo, outro ávido, bonito de se ver, olhar irresistível, na opinião já menos desinteressada do artista Mirabeau Sampaio, quando desembarcou na Bahia em busca do pai-de-santo *Jubiabá*. Naquela opinião de várias senhoras da zona do Maciel, era um jonata elegantíssimo, trajava polainas, colete e uma paletó lascado atrás, moda audaciosa na época. Na Bahia, transformou-se então seu destino, pois foi de novo parido.⁹⁹

Nas palavras de Amado podemos perceber o que seria um marco na vida de Carybé. As experiências adquiridas na Bahia fizeram com que Carybé nascesse de novo. Ele encontrou na Bahia muito mais do que o pai-de-santo *Jubiabá*. Por isso, a sua primeira viagem a esta cidade marcou definitivamente as suas futuras representações.

É durante a sua primeira visita à Bahia que Carybé deu início às suas obras sobre o candomblé presente na capital baiana. Carybé representa, através de sua arte, traços do

⁹⁸ Esse texto fez parte da exposição 100 X 100 Carybé ilustra Jorge Amado. Fizeram parte da exposição ilustrações de Carybé para a obra de Jorge Amado. Imagens para Gabriela, O Sumiço da Santa, *Jubiabá*, A Morte e A morte de Quincas Berro D'Água, O Gato Malhado e Andorinha Diná, além de textos, cartazes, croquis de cenários, figurinos e fotos que revelam diferentes momentos da amizade entre esses dois ícones da arte e da cultura brasileira. Essa exposição aconteceu entre os dias 06/09/2013 e 06/10/2013, na Galeria Solar Ferrão, Rua Gregório de Matos, 45, Pelourinho.

⁹⁹ Exposição 100 X 100 Carybé ilustra Jorge Amado. De 06/09/2013 até 06/10/2013, na Galeria Solar Ferrão, Rua Gregório de Matos, 45, Pelourinho.

cotidiano baiano: ele representa rodas de capoeira, rodas de samba, o candomblé, entre outras coisas. É por isso que Marcelo Campos diz que “podemos classificar Carybé, nestes anos de 38 a 50, como um “artista cronista”[...].¹⁰⁰

Os cronistas, nos jornais e revistas, procuram descrever os eventos relatados na crônica de acordo com a sua própria visão crítica dos fatos, muitas vezes através de frases dirigidas ao leitor, como se estivesse estabelecendo um diálogo. A crônica é uma narrativa que expõe os fatos seguindo uma ordem cronológica. Nos jornais e revistas, a crônica é uma narração curta escrita pelo mesmo autor e publicada em uma seção habitual do periódico, na qual são relatados fatos do cotidiano e outros assuntos relacionados à arte, esporte, ciências, entre outros. Carybé pode ser compreendido como artista cronista, pois o modo com que ele desenvolveu algumas de suas obras pode ser associado à maneira como os cronistas, nos jornais e revistas, desenvolviam suas narrativas. Carybé, assim como eles, desenvolvia temáticas cotidianas a partir da sua própria visão crítica dos fatos que estavam sendo observados e vivenciados por ele. Além de registrar ele recriava e reinventava o cotidiano em suas representações/narrativas.

Podemos citar como características do gênero crônica a “diversidade dos objetos, sujeitos e eventos, interpenetração de fronteiras, rapidez da informação, agilidade dos meios, interdiscursividades”¹⁰¹. Mas o que nos interessa é o fato de que o Carybé cronista representou de modo pormenorizado os aspectos da mítica do candomblé baiano.

Durante os seus seis meses na cidade de Salvador, Carybé deu início a uma interação com mundo afro-brasileiro. Mas quais teriam sido as suas primeiras impressões da cultura negra presente na cidade de Salvador? O que pode ter tocado este artista? A cultura local? A beleza natural? Os candomblés que ele frequentou? Que Bahia era aquela com que Carybé teve contato?

Era uma Bahia do final da década de 1930, que quase não existe mais nos dias de hoje. A Bahia que Carybé representou era uma Bahia luminosa, repletas de saveiros, com capoeira jogada nas ruas e, sobretudo, uma Bahia de candomblé riquíssimo. Ao observar as imagens presentes na *Coleção Recôncavo*¹⁰², de autoria do próprio artista, pode-se constatar que o que

¹⁰⁰ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 26.

¹⁰¹ RIBAS, M. C. *Por uma revisão conceitual do gênero crônica: entre a montanha e o rés do chão*. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRAL, 08 a 12 de julho de 2013, UEPB _ Campina Grande, PB. ISSN 2317-157X. p. 3.

¹⁰² A coleção recôncavo é composta de dez números e foi publicada pela primeira vez no Brasil em 1951.

mais o marcava era a mistura agradável, o convívio amigável de pessoas brancas, morenas, amarelas e negras, que, para ele, fazia a Bahia de todas as cores. Além disso, o sincretismo tornava essa cidade ainda mais bela para ele.

Além da terra onde um dia descansaremos há duas coisas: o preto e o branco. Havia. A loura de biquini tem uma estrutura de ombros formidável, genuinamente sudanesa. A vendedora de mingau, escura como a noite, tem um holandês nos olhos. Tudo misturado.

(...) se fôsse uma noite de trovoadas, por uma bôca tiraria ladainhas para Santa Bárbara e pela outra cantaria para Iansã bonita como o que, enfrentando coriscos com seu alfage de ouro.¹⁰³

Carybé representou a interação de culturas e povos distintos que teve como cenário a Bahia de Todos os Santos. O que instigava Carybé eram as pessoas, ou melhor, o cotidiano das pessoas, ou ainda melhor, o cotidiano das pessoas anônimas. O que ratifica e exemplifica este fato é a incorporação das “minorias” étnicas em suas pinturas. Carybé buscava os elementos suburbanos, as populações que ocupavam as periferias das grandes cidades. Tudo isso ele encontrou na Bahia. Ele diz que:

Tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e volta à tona sob os aspectos mais diversos, sendo duas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara.

Me explico?

Quero dizer que aquela ruma de São Jorge que Alfredo Simões, o santeiro, esculpe São Jorge mas ao mesmo tempo são Oxossi; um era Capadócio, o outro das terras de Ijebú Odé, cada qual andou sua distância e aqui na Bahia, ou em Roma negra, ou cidade de Salvador, ou simplesmente Salvador, se ermanaram carne e unha e ali estão em cores fulgurantes na prateleira do Simões, ou em forma de arco e flecha na barraca do Camafeu, no Mercado. [...] De contraste seria se fôsse uma cidade com coisas que uma nada tem que ver com a outra, mas aqui tudo tem que ver. Tudo esta alinhavado, tudo surge de seu bôjo mágico com grossas raízes, profundas raízes que se alimentam de rezas, ladaínhas, arikis, alujás, farofas de azeite o ano todo, bacalhau na semana santa, trêmula luz de vela nos altares e águas fresca nos quatinhos dos pegis. Tudo misturado”.¹⁰⁴

Com isso fica explícito o que chamava a atenção de Carybé. Ele achava formidável a harmonia cultural presente na cidade, a união de distintas tradições religiosas que se encontraram na Bahia, ou seja, a conciliação de princípios de distintas doutrinas e/ou filosofias ali presentes.

CARYBÉ, P. Coleção recôncavo. São Paulo: Livraria Turistas, 1951. as mesmo imagens fazem parte do Livro as Sete portas da Bahia de 1962.

¹⁰³ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962. p. 23 e 24.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 23.

Além dos seis meses que Carybé permaneceu na capital baiana em 1938, antes de ir morar lá definitivamente, em 1950, seguem-se mais duas visitas do artista. Em 1941 Carybé faz uma longa viagem indo fluvialmente até Mato Grosso, visita Minas Gerais até que chega a Salvador, onde encontra com amigos¹⁰⁵.

Em 1944 Carybé aproveitou o pagamento do terceiro calendário Esso, no qual ele produziu as pinturas, e partiu novamente rumo à capital baiana. Durante essa terceira viagem à Bahia, ele voltou a frequentar rodas de capoeira e candomblés, sempre produzindo pinturas. São durante essas viagens que o artista vai se familiarizando cada vez mais com a cultura afro-brasileira e, conseqüentemente, com o universo do candomblé, pois ao longo dessas viagens Carybé conheceu com detalhe o cotidiano das ruas de Salvador, os costumes socioculturais, entre outras coisas.

A partir de 1938 Carybé estabeleceu uma interação “brasileirista” ao tornar-se amigo de Newton Freitas. No período entre 1938 e 1950, ele estabeleceu e manteve contato com ilustres brasileiros como Monteiro Lobato, Gilberto Freire, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Portinari, Vinícius de Moraes, Jorge Amado, entre outros.¹⁰⁶ Foi assim que Carybé conseguiu a ajuda necessária para se estabelecer definitivamente na Bahia, em 1950. Quando, como já foi dito, ele foi contratado para realizar trabalhos folclóricos para o governo da Bahia.

Neste trabalho iremos nos concentrar de forma mais consistente no período que vai 1938 até o ano de 1962, mas isso não significa que deixaremos de lado fatos que tenham ocorrido fora dessa temporalidade. Discorremos mais sobre esse período, pois consideramos que durante esses anos ocorreram importantes fatos na vida pessoal e profissional deste artista, fatos que, por sua vez, nos ajudaram a compreender a sua construção sobre o universo religioso do candomblé baiano. Discorrer sobre toda a sua trajetória seria demasiado para as limitações de uma dissertação de mestrado e, certamente, fugiria dos propósitos deste trabalho. Sendo assim, optamos por abordar com mais detalhes esse período.

Em 1938, como vimos, aconteceu a sua primeira visita a Salvador e em 1962 foi lançado o livro *As Sete Portas da Bahia*, que deriva da Coleção *Recôncavo*, lançada em 1951 e reeditada em 1955. Os desenhos que fazem parte dessas obras são os mesmos. Somente os textos que introduzem os distintos temas representados que sofrem algumas alterações. No terceiro capítulo iremos analisar imagens dos números 7, 9 e 10 da Coleção *Recôncavo*,

¹⁰⁵ CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 28.

¹⁰⁶ BESOUCHET, L. In: FURRER, B (Org). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989. p. 44.

respectivamente *Festa de Yemanjá*, *Temas de Candomblé* e *Orixás*.

Nesse período, além de terem sido produzidas as primeiras representações de Carybé do candomblé baiano, também, como foi exposto, aconteceram as suas três viagens para Salvador e a sua mudança definitiva para esta cidade. Ele se tornou adepto do candomblé e deu início a sua carreira internacional. Muitas obras que foram selecionadas para este trabalho, foram produzidas no período escolhido ou resultam de projetos iniciados durante esse momento. Através delas buscaremos compreender a visão que Carybé constrói do candomblé baiano, o candomblé nagô/iorubá tido como tradicional. Por meio dessa análise será possível compreender como esse artista participou da construção da imagem deste culto por meio de suas representações do cerimonial e ritual do candomblé. Também veremos no terceiro capítulo o que fez com que a Casa Branca ou Engenho Velho, o Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá ficassem conhecidos, até os dias de hoje, como os terreiros de candomblé mais tradicionais da Bahia. Neste ponto veremos como as representações antropológicas e artísticas tiveram papel fundamental nessa construção.

Os três momentos que foram destacados são importantes, pois nos possibilitam pensar como Carybé estabeleceu seu contato com o universo religioso do candomblé. O primeiro momento trata-se de quando ainda morava na cidade do Rio de Janeiro e ouvia as histórias de Orixás contados pelo negro Joaquim. Num segundo momento quando viveu na Argentina e realizou a leitura do romance *Jubiabá* de Jorge Amado e, no terceiro momento, quando conheceu, o que sabia apenas pelo romance de Amado e pelas histórias do negro Joaquim, o candomblé. Em Salvador, ele frequentou alguns candomblés, fato que fez com que ele conhecesse Tia Massi, Mãe-de-santo de um dos terreiros mais antigos de Salvador, a casa Branca do Engenho Velho. Tais experiências fizeram com que ele se apaixonasse pelo candomblé presente naquela cidade. Foi justamente essa paixão que o impulsionou a representar vários aspectos dessa cultura.

É considerando que o sentido ou os sentidos da produção artística de Carybé só pode ser encontrado a luz de um sistema cultural¹⁰⁷, que foram desenvolvidas as relações entre o contexto sociocultural e o pensamento desse artista. Muitas coisas estão contidas nas representações que, por serem realidades construídas, resultam de uma visão de mundo e/ou do conflito entre as diferentes visões.¹⁰⁸

Pode-se dizer que, pelo menos no início, Carybé compartilhava de uma visão

¹⁰⁷ GEERTZ, C. *O saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 249.

¹⁰⁸ CHARTIER, R, O Mundo como Representação. *Revistas das revistas. Estudos Avançados*, v.5, n. 11, p. 17-18, 1991.

etnográfica, pois ele valorizava o corriqueiro e, conforme já foi mencionado, ele representava ações ou práticas do cotidiano das pessoas anônimas. Para alicerçar o pensamento de que ele possuía uma visão etnográfica, podemos citar Clifford Geertz que diz que:

O que os etnógrafos fazem é anotar a curva de um discurso social e fixá-lo numa forma pesquisável. O etnólogo inscreve o discurso social, ele o anota. E ao fazê-lo, ele transforma um acontecimento que poderia ser apenas um mero passado em um relato, que existe em sua inscrição e pode ser consultado novamente. É nesse sentido que a cultura pode ser vista como um texto.¹⁰⁹

Analisamos Carybé sob esta definição da prática dos etnógrafos, pois ele, a seu modo, “anota” acontecimentos do passado transformando-os em relatos. No entanto, cabe destacar o seguinte: este artista, ao realizar o seu “relato”, selecionou o que ele considerava relevante para a posteridade ou para a memória que ele queria construir. Por isso, em determinados momentos, como veremos, ele ocultará certos aspectos característicos do universo religioso do candomblé.

Ao indagar qual é a importância das obras desenvolvidas ou o que estava sendo transmitido através das formas, cores e temas é possível compreender traços específicos do candomblé representado pelo artista. A princípio Carybé tinha uma visão distanciada desse universo, mas, depois, na medida em que, paulatinamente, se integrou ao culto a sua visão passou a ser de dentro, ou seja, de um filho-de-santo. Foi assim, que ele construiu novas visualidades dos acontecimentos do dia-a-dia.

Na Bahia, ele entrou em contato com uma intelectualidade que se interessava pela temática do candomblé – pessoas como: Pierre Verger, Jorge Amado, Odorico Tavares, Mario Cravo e outros. Então Carybé, inicialmente apenas um estrangeiro, passou pelo contato com o candomblé e estabeleceu relação com a intelectualidade mencionada. No entanto o que objetivamos, no decorrer desse trabalho, é perceber a imagem que Carybé construiu deste culto. Buscamos a possível visão do artista e, talvez, perceber alguns indícios de como algumas tradições foram (re)inventadas ou (re)afirmadas por meio das suas obras.

Cabe destacar que a partir de 1950 as representações de Carybé ganharam novas características, até por que, deste ano em diante, ele se aproximou cada vez mais do candomblé e tornou-se adepto. A sua visão, que antes era apenas a de um estrangeiro, tornou-se também a visão de alguém que fazia parte do culto, a visão de um estrangeiro iniciado. No entanto torna-se necessário destacar que não estamos defendendo que o olhar de um iniciado, em relação ao culto do candomblé, é mais correto ou seguro; nem mesmo estamos dizendo

¹⁰⁹ GEERTZ, C. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989, p. 20.

que a visão estrangeira é deficiente ou incorreta. Apenas estamos alertando para uma mudança de perspectiva. O espaço de experiência desse artista estrangeiro é ampliado por mais esse fator. Como vimos, a relação entre a recepção do passado (experiências) e as expectativas do futuro influem na vivência do presente, pois essas categorias condicionam-se mutuamente e essa influência mútua acontece no presente.

Como foi dito, o sujeito individual não possui total autonomia, ele é fruto de um encadeamento histórico que, por sua vez, não é um determinismo. Certamente Carybé recebeu influências de outros artistas e isso refletiu-se nas suas escolhas, mas é importante destacar que, normalmente, as influências são pensadas apenas quando somos induzidos a fazer algo em conformidade com o que estamos tendo contato e não quando acontece exatamente o contrário, ou seja, quando somos entusiasmados a fazer diferente do que nos é apresentado, assim se deu a escolha de Carybé por uma temática pouco trabalhada pelos seus contemporâneos platenses. Conforme vimos anteriormente, ele também sofreu influência do discurso folclorista, de pesquisadores do candomblé, além dos acontecimentos sociais, do mercado de arte por meio de instituições públicas ou privadas. Por fim, todas essas coisas motivaram as escolhas feitas por Carybé.

As personagens de Carybé são predominantemente negras. O negro representado por esse artista é um negro feliz, um negro que celebra a sua existência. Eram pessoas que conviviam harmoniosamente numa cidade de múltiplas expressões culturais, pessoas que estavam ligadas, mesmo durante a sua vida cotidiana, ao universo do candomblé.

Solange Bernabó, em depoimento¹¹⁰, diz que Carybé e Verger encontraram na Bahia coisas que achavam diferente dos outros lugares. Segundo ela, o que chamava atenção dos dois era “A alegria das pessoas, alegria espontânea, do nada, assim, a pessoa tá assim miserável e no entanto tá dançando, tá dando risada, né!? Isso foi extremamente importante pros dois.”

Muitas das obras de Carybé são figurativas. Ele pintou com verossimilhança cenas do cotidiano das pessoas anônimas: a pesca, as atividades nos mercados populares, os trabalhadores na região portuária, a vida no Pelourinho, as festas religiosas, ocultando o que não o interessava ou o que poderia causar polêmica, por exemplo. No entanto, na época em que ele desenvolvia as suas obras, o que estava em alta entre os artistas eram as representações abstratas, ou seja, o posto do que ele fazia, pelo menos, frequentemente. Sobre isso Solange Bernabó diz:

¹¹⁰ DOC BAHIA: Entre Amigos: Carybé e Verger, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008.

Na época em que ele era jovem a moda era ser cubista, abstrato, não sei o que, tudo... meu pai, não é que ele fosse ingênuo, era um homem, que como vocês podem ver, leu bastante... ele achava que isso [cubismo, abstração] era uma coisa muito racional, ele queria uma coisa assim mais ... da paixão pela coisa em si, né?! Pelo trabalho em si. Isso é uma lado, e ele queria uma arte americana, sul americana, uma arte diferente, apesar de estar num..., com um... suporte europeu, como suporte europeu? As telas, as tintas a óleo, etc e tal (...)¹¹¹.

Este artista recebeu algumas críticas por causa das características da sua produção artística, que era figurativa, na sua maioria. Carybé foi chamado de "alienado, de decorativo, regional" e foi acusado de fazer arte para turistas¹¹². Ele era chamado de alienado, pois, como foi dito acima, representava o negro feliz em meio as suas manifestações e expressões culturais e não os problemas resultantes das desigualdades sociais e econômicas que afetavam esse grupo, que, quando ele representou pela primeira vez, tinha deixado de ser escravo há apenas 50 anos.

Mas, sobre isso, é importante refletir que quando um indivíduo vai desenvolver um trabalho científico ou artístico, ou vai contar um simples fato ocorrido durante um dia qualquer, ele privilegia determinados aspectos em detrimento de outros. Historiadores, sociólogos, antropólogos, economistas, biólogos, poetas, pintores, entre outros, fazem suas escolhas quando vão desenvolver suas obras. Carybé escolheu representar o negro ligado as suas expressões culturais, os negros que mesmo tendo que trabalhar pesado na pesca, no porto, nas fábricas, vendendo quitutes nas ruas e prestando serviços nas casas dos brancos, mantinham-se ligados ao mundo do candomblé e a tudo mais que fazia parte da sua cultura: o samba, a capoeira, as festas. O negro de Carybé, portanto, era, acima de tudo, feliz.

Carybé mostrou em suas obras o universo religioso do candomblé e omitiu as fábricas, os prédios modernos, os automóveis, os centros comerciais e tudo que pudesse ser associado ao avanço da modernidade. Ele idealizou uma documentação histórica, onde os conteúdos simbólicos permanecem amplamente reconhecíveis, partilhando com o público os códigos visuais figurativos, elencando alguns acontecimentos em detrimento de outros. A obra de Carybé é uma construção e não um reflexo da realidade. Suas obras resultam das suas escolhas conscientes. Ele constrói a memória da maneira como queria que a posteridade conhecesse as expressões culturais por ele representadas.

¹¹¹ DOC BAHIA: Entre Amigos: Carybé e Verger, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008, parte 2, 00:00:55.

¹¹² CAMPOS, M. G. L. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 88-89.

Também é importante mencionar que, em 1943, um ano antes de fazer a sua terceira visita à Bahia, Carybé ilustrou e traduziu para o espanhol o livro *Macunaíma*¹¹³ de Mário de Andrade. Não foi apenas o caráter sincrético do livro, ao aglutinar fábulas diversas, que influenciou Carybé, mas, também, as viagens feitas por Mário de Andrade. No decorrer desta obra, Andrade expõe diferentes lendas e mitos que compõem a cultura brasileira, ele realizou um resumo das tradições folclóricas de todo um povo. Para isso, o autor usou a linguagem popular e oral de várias regiões do país. *Macunaíma*, protagonista da história, se transforma no decorrer da narrativa. De índio preto vira branco, inseto, peixe e até pato. Transita por todo o território nacional e partes da América do Sul. No capítulo VII, intitulado *Macumba*, ele visita a macumba que se “rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata¹¹⁴, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão”¹¹⁵.

Certamente esta obra, que Carybé conhecia tão bem, contribuiu para que ele mergulhasse nas lendas e nos mitos do Brasil. Em carta a Newton Freitas, Mário de Andrade diz o que achou das representações feitas por Carybé, que ilustrou o seu livro:

Gostei muito sim dos desenhos dele. Têm alguns então, a maioria, os de página inteira, feitos de um tecido cerrado de linhas, que são uma verdadeira delícia plástica, estupendos. E também do caráter, da caracterização dos tipos e personagens colaborantes, que é muito divertido, ótima fantasia, otimamente coincidentes com o espírito do livro¹¹⁶.

Esse fragmento da carta demonstra como a ilustração de Carybé foi bem aceita pelo autor do livro. Que considerou formidável a maneira como Carybé representou os tipos e personagens do livro.

A partir de 1950 Carybé expõe em São Paulo todos os anos. Mas suas exposições não se restringem a esse estado, pois ele expõe em outros estados também. Em 53 e 55 expôs nas Bienais Internacionais de São Paulo, em 1955 ganhou o prêmio nacional de desenho. Em 1956 ele expôs na XXVIII Bienal de Veneza, Itália inaugurando uma carreira internacional.

¹¹³ Publicado pela primeira vez em 1928, numa tiragem de apenas oitocentos exemplares. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.

¹¹⁴ Hilária Batista de Almeida era conhecida como Tia Ciata, ela nasceu em 1854 em Santo Amaro da Purificação, Bahia, e morreu em 1924 na cidade do Rio de Janeiro. Mudou-se para o rio de janeiro na virada do século XIX. Ela foi cozinheira e Mãe-de-santo, considerada por muito como figura influente para o samba carioca. Ver: MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep Geral de Doc e Inf Cultural, Divisão de editoração, 1995.

¹¹⁵ ANDRADE, M de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 43.

¹¹⁶ BESOUCHET, L. In: Furrer, B. (org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 54.

José Valladares, crítico de arte, escreveu no Diário de Notícias em 1953, sobre a Coleção Recôncavo de 1951:

Constitui o melhor documentário da Bahia de nosso tempo. São desenhos, aquarelas e gouaches admirados por todos os críticos, folcloristas e artistas do país, uma coleção que no futuro ajudará os pesquisadores a descrever nossos usos e costumes populares.¹¹⁷

Embora esse artigo tenha sido escrito apenas três anos depois de Carybé ter se estabelecido na Bahia ele já é colocado como um porta-voz da cultura brasileira. Valladares ressalta que Carybé era reconhecido por críticos, folcloristas e outros artistas, além disso, a obra dele, de acordo com esse crítico de arte, era o melhor documentário da Bahia daquele tempo, dos costumes e crenças populares, que por terem sido documentadas tão bem poderiam ser estudadas por pesquisadores no futuro. Essa declaração foi dada dois anos depois do lançamento da Coleção Recôncavo. A série de desenhos em preto e branco, feitos em nanquim, começou a ser publicada em 1951. A primeira edição desta coleção contou com apenas 1.500 exemplares, um número bastante restrito e todos os exemplares foram rubricados pelo artista. Esse número pode nos sugerir que a primeira edição da Coleção Recôncavo foi restrita e circulou apenas entre uma intelectualidade que se interessava pela temática dos desenhos produzidos por ele: alguns antropólogos, folcloristas, críticos de arte, pintores, escultores, literatos e uma parcela de importantes adeptos do culto. Em 1955 saiu a segunda edição dessa coleção pela Livraria Progresso e em 1962 os números da Coleção foram complicados em um livro com o título de *As Sete Portas da Bahia*, inclusive, esse livro teve outras edições.

Mediante o que já foi desenvolvido até aqui podemos refletir, a partir das ideias desenvolvidas por Peter Stallybrass no livro intitulado *O Casaco de Marx: roupas, memória e dor*, sobre o fato que os objetos, entre eles pinturas e desenhos, carregam consigo ideias, memórias, abstrações e, por sua vez, estão ligados a concepções sociais e também como ganham sentidos pelos diferentes atores e lugares por onde circulam. As pinturas de Carybé também podem ser pensadas enquanto objetos e como tal a sua materialidade nos permite refletir sobre como as ideias circulam por distintos lugares. As obras desse artista como vêm sendo desenvolvidas, estão carregadas de símbolos que, por sua vez, transmitem mensagens e essas são a maneira como ele optou por representar, consciente ou inconscientemente, determinadas expressões culturais para a posteridade. Sendo assim, suas obras transmitem

¹¹⁷ Diário de Notícias, 15 de março de 1953. Arquivos dos DESEMBANCO.

ideias, memórias e abstrações que estão ligados ao modo como são concebidos elementos sociais.

Peter Stallybrass demonstrou, na obra já mencionada, como todo objeto, mercadoria, possui um valor, mas também possui o seu significado social, um valor imaterial, invisível, suprassensível que estão permeadas de ideias¹¹⁸. Isso nos permite pensar como as ideias desse artista circularam e continuam circulando através dessa materialidade. Por meio dos objetos podemos identificar e conceber aspectos formais e simbólicos diluídos nas relações sociais. As obras de Carybé, como todo objeto, possuem significados, que, por sua vez, têm uma história própria e estão ligados a concepções sociais, como já foi dito.

No caso das pinturas de Carybé podemos conhecer o que ele valorizou, o que ele ocultou e, até mesmo, como ele percebia determinados momentos do culto, todo isso permite compreender a maneira como ele construiu o candomblé baiano por meio de sua visão e, a partir daí pode-se refletir sobre a sua participação na elaboração da imagem do candomblé baiano. A profundidade que Peter Stallybrass dá, na sua análise, a uma peça do vestuário de Karl Marx, simples a priori, pode ser compreendido como um objeto de memória e usado para analisar a vida íntima das pessoas e grupos. Sendo assim, por meio das obras de Carybé, principalmente a coleção Recôncavo, refletiremos sobre a construção que foi feita sobre o candomblé, levando em consideração o fato de que suas obras são objetos de memória.

Deste modo, podemos usar a a ideia de Merleau-Ponty refletida por Caleb Faria Alves no artigo *A Agência de Gell na Antropologia da Arte*. Caleb Alves expõe, que Merleau-Ponty defende que:

as coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação ao mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu par ter à sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear.¹¹⁹

Este pensamento pode, perfeitamente, ser relacionado com a ideia apresentada anteriormente, de acordo com Peter Stallybrass, que defende o pensamento de que o objeto, em meio a sua materialidade, carregam memória, ideias, etc. Portanto, a relação que estabelecemos com as coisas não é uma relação distante, cada um dos objetos, com que nos

¹¹⁸ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*. 3. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte MG: Autêntica Editota LTDA, 2008, p. 43-44.

¹¹⁹ ALVES, C. F, *A Agência de Gell na Antropologia da Arte*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008, p. 323.

relacionamos, falamos ao nosso corpo e também à nossa própria vida. As coisas são adjetivadas, inclusive, com características humanas, isso nos permite pensar sobre como o homem está investido nas coisas, e como as coisas estão investidas nele.

Sendo assim, as obras produzidas por Carybé serão analisadas com o intuito de perceber a sua construção do universo religioso do candomblé, considerando o seu contexto e as relações sociais estabelecidas por esse artista. Pensamos que todos esses fatores contribuíram na maneira como ele representou os aspectos do cerimonial e rituais do candomblé nagô/iorubá. Levaremos, sempre, em consideração, mesmo que implicitamente, que representações são o que são, representações, o que não é sinônimo de falsidade ou de mentira.

Do ponto de vista metodológico, buscamos evidenciar, mesmo que superficialmente, por exemplo, onde ele expunha, como suas obras foram recebidas, por quem, quando, em que circunstâncias, entre outras coisas. De acordo com Caleb Alves “a genialidade é menos individual do que normalmente se supõe, ela é uma potencialidade da cultura, e é isso que precisa ser investigado em suas realizações concretas”¹²⁰. Por isso, estamos considerando o contexto sociocultural de Carybé.

Em 1952, um ano antes da nota citada do crítico de arte José Valladares, Carybé declarou no *Jornal Última Hora*, São Paulo: “Sei é que vou entrar em cheio no candomblé, fazendo uma série de desenhos, a mais completa e séria até agora feita, que já iniciei”¹²¹. Essa produção anunciada tinha a pretensão de ser um documentário honesto e preciso das coisas do candomblé. Por isso, representou as festas, os trajes, símbolos e cerimônias vistas por ele. Um universo zelado pelas Ialorixás¹²² e pelos babalorixás¹²³.

Conforme Carybé se torna filho-de-santo e vai adquirindo cargos de destaque, a sua observação dos rituais vai sendo modificada. O seu espaço de experiência amplia as possibilidades de sua interpretação do candomblé. Se em 1944, ano de sua terceira viagem à

¹²⁰ ALVES, C. F, *A Agência de Gell na Antropologia da Arte*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008. p. 335.

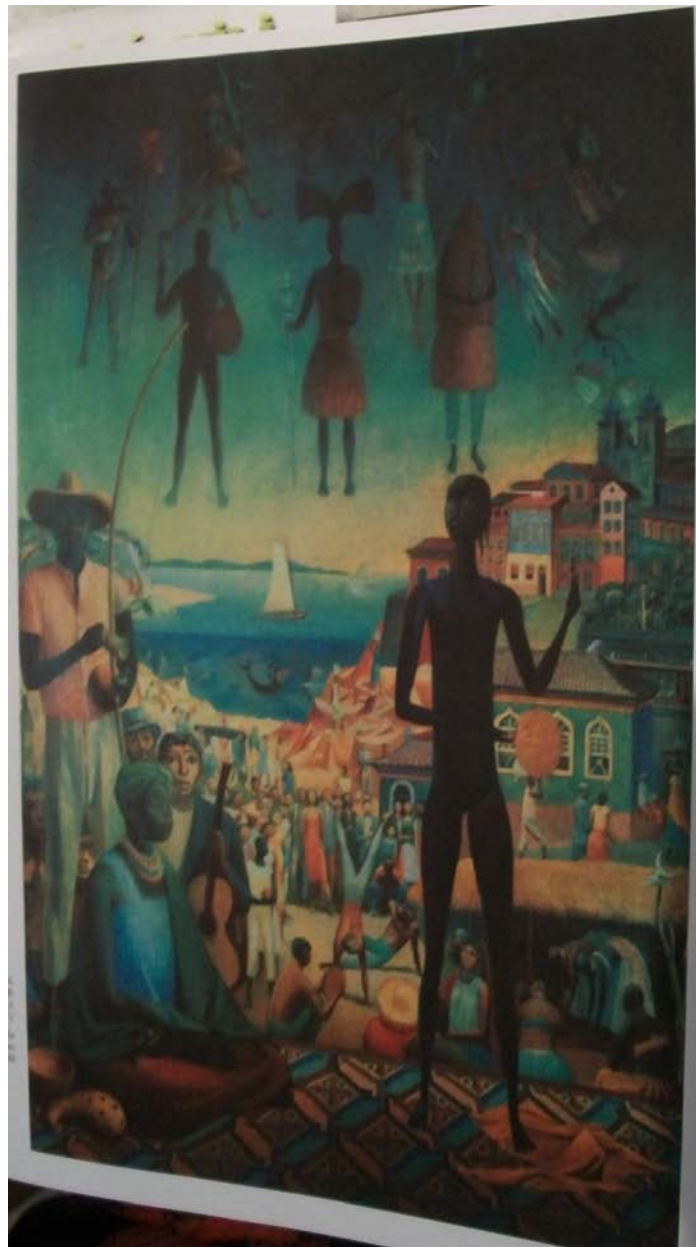
¹²¹ *Jornal Última Hora*, São Paulo, 22 de Outubro de 1952, s/p. Arquivo do DESMBANCO.

¹²² O chefe feminino do terreiro é a Ialorixá, sacerdote que dirige um candomblé. Denominado popularmente como mãe-de-santo.

¹²³ Chefe masculino do terreiro, sacerdote que dirige um candomblé. Denominado popularmente como pai-de-santo. Dirige tanto o corpo administrativo e auxiliar como o corpo sacerdotal, bem como todas as cerimônias rituais normais ou extraordinárias. Faz a iniciação, pode substituir o oxogun no sacrifício dos animais, pode colher as ervas sagradas, interroga os deuses com o obi e alubaça e atualmente até adivinha com os búzios, tomando funções do antigo Babalaô.

Bahia, ele representou, na obra *Alexandrina e a Sua Cidade*, imagem 1, Xangô¹²⁴ com o que parece ser um apoxorô ou paxoró em sua mão isso não acontecerá nos anos seguintes. Marcelo Campos diz que Xangô portando o símbolo de Oxalá é um erro de caracterização, segundo ele “Carybé pode ter-se confundido e atribuiu o símbolo de um deus a outro, já que Xangô usa nas mãos um ou dois machados com duas lâminas”¹²⁵.

Imagem 1 - Carybé, *Alexandrina e a sua cidade*, 1944



¹²⁴ “Divindade do trovão e do raio. Sincretizado com São Jerônimo. Suas contas são brancas e vermelhas.” Ver: CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962. p. 227.

¹²⁵ CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima. *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 138.

O paxoró é um cajado de metal branco, simbólico de Oxalufã¹²⁶, a forma velha de Oxalá. Xangô aparece representado em destaque na parte superior da pintura. Ele está no centro de um céu soteropolitano habitado por orixás e santos católicos, fato que ressalta a mistura de diferenças crenças e/ou filosofias. Xangô tem sobre a sua cabeça o seu símbolo, o oxé¹²⁷, mas segura em sua mão direita um objeto que parece ser o símbolo de Oxalá. De acordo com a mitologia ioruba, Xangô é filho de Iemanjá e Oranhiã, fundador mítico da cidade de Oyó, da qual Xangô foi o quarto rei. No entanto, para alguns no Brasil ele é filho de Oxalá¹²⁸.

Se no céu temos o mundo transcendente onde coabitam, sem nenhum problema, orixás e santos católicos, logo abaixo temos o que teoricamente seria um mundo imanente. As personagens de Carybé, majoritariamente negros, aparecem nas suas atividades cotidianas e nas suas manifestações culturais. Em primeiro plano temos Alexandrina, uma prostituta que já tinha sido representada por Carybé em uma pintura de 1939, a *Morte de Alexandrina*. No fundo da pintura, Carybé representou nas águas do mar uma sereia, mas essa não é uma sereia qualquer, é uma sereia que representa Iemanjá, a divindade do candomblé que é a rainha do mar. Ele optou por representar essa divindade no seu reino, o mar. No lado direito da parte inferior tem um casebre com o teto de palha. Lá parece estar se realizando algum ritual do candomblé. Assim temos o candomblé, os orixás, o sincretismo, a capoeira, os pescadores, o Pelourinho, o mar, o negro baiano em meio as suas manifestações culturais. Os temas que aparecem nessa obra são os temas que Carybé vai se concentrar nos anos que seguem.

Nessa representação o mundo imanente e o mundo transcendente se misturam, não existe uma divisão. O candomblé está presente em toda a cidade. Assim, deuses, santos e homens convivem harmoniosamente na Bahia de todos os Santos. Em outra obra de 1948, *Todos os santos da Bahia*, imagem 2, Carybé volta a representar os orixás no céu soteropolitano.

¹²⁶ “Divindade da criação. O grande Orixá é simbolizado por pedacinhos de marfim dentro de um anel de chumbo. Sincretizado com Nosso Senhor do Bom fim. Seu dia é sexta-feira. Suas contas são brancas. Oxalá tem duas formas. Oxalufã (forma velha) e Oxaguiã (forma jovem, guerreira). Ver: CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 329.

¹²⁷ Machado de fio duplo.

¹²⁸ CACCIATORE, O. G, O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras. Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 263-264.

Imagem 2 - Todos os Santos da Bahia



Nota: Nanquim e guache, 30 X 20 cm, 1948.

Xangô aparece novamente no centro da parte superior, mas agora ele porta o oxé, machado com duas laminas, além possuir o símbolo desse objeto sobre a sua cabeça. Na parte inferior pode-se ver o mar, o porto e o cotidiano de pessoas comuns exercendo as suas funções nesse lugar constantemente representado por esse artista. Em 1948, Carybé ainda não tinha se mudado para a Bahia, mas comparando as duas obras pode-se perceber que já não cometia o mesmo suposto erro de caracterização em relação aos símbolos dos deuses. É como se a segunda pintura tivesse sido feita para “corrigir” a primeira. Na segunda obra certamente ele já estava mais familiarizado com o candomblé. Talvez por leituras realizadas, já que, segundo Lídia Besouchet:

é a intensa presença brasileira, na década de 39/50, que rompe o isolamento. Direta ou indiretamente, Carybé tomou contato, então, com escritores, pintores, músicos, artistas e diplomatas brasileiros por mediação de Newton Freitas ou por outras vinculações em Buenos Aires¹²⁹.

Assim, Carybé vai conhecendo, paulatinamente, o candomblé. Esse processo se intensifica quando ele vai definitivamente para Salvador e a sua visão passa a ser a visão participante, de filho-de-santo. Essas duas pinturas (imagem 1 e 2) são apenas uma pequena previa do que pode ser apreendido por meio da análise de suas obras.

Como foi exposto até aqui, Carybé circulava entre os campos artístico e o religioso e este fato evidencia a riqueza com que ele construiu a sua visão dos aspectos do universo do candomblé baiano. Este artista coabitava diferentes mundos e isso permitiu uma visão diferenciada. Manteve contato com antropólogos que desenvolviam estudos sobre o candomblé baiano, se tornou adepto deste culto e manteve uma relação de amizade com pessoas simples que frequentavam candomblés. Toda essa rede de sociabilidade influenciou no modo como ele representou o candomblé e, por esse motivo, no próximo capítulo discorreremos um pouco mais sobre essas diferentes redes.

Sendo assim, nas páginas que seguem destacaremos a sua relação com os antropólogos que estudavam essa temática. Deste modo, será mais fácil refletir sobre a influência mútua entre o discurso antropológico e as obras de desenvolvidas por Carybé. O Axé Opô Afonjá, terreiro onde Carybé se tornou Obá de Xangô, também foi frequentado, por exemplo, por Pierre Verger, Edison Carneiro, José da Costa Lima, Mario Cravo e Roger Bastide. Além disso, levaremos em consideração o contexto social, político e cultural da cidade de Salvador.

¹²⁹ BESOUCHET, Lúcia. In: FURRER, Bruno. *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989, p. 44.

2 BAHIA: CENÁRIO, CANDOMBLÉ E REPRESENTAÇÃO

Tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e volta à tona sob os aspectos mais diversos, sendo duas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara.¹³⁰

No Axé Opô Afonjá, Carybé, como foi mencionado no capítulo anterior, foi intitulado Obá de Xangô e Ogã, cargos responsáveis pela vida legal e a manutenção da casa. Mas qual é a real importância desses cargos? Quais influências teriam exercido e de que forma ampliou a rede de relações desse artista? Para responder essas questões buscaremos, primeiramente, discorrer sobre o que é Obá de Xangô, perpassando pela história do Terreiro conhecido como Cruz Santa do Axé Opô Afonjá, além da própria história da cidade de Salvador.

2.1 Ilê Axé Opô Afonjá

Ilê Axé Opô Afonjá, ou casa de força sustentada por Afonjá (título de Xangô em candomblés nagô)¹³¹, foi fundada por Eugênia Ana dos Santos, mais conhecida como Mãe Aninha, em 1910, em São Gonçalo do Retiro, Salvador-BA. Em 2000 ocorreu o tombamento do templo afro-brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.¹³²

Eugênia Ana dos Santos era filha de Sérgio dos Santos, chamado em grunçe¹³³ *Aniió*, e Lucinha Maria da Conceição, *Azambrió*. De acordo com Vivaldo da Costa Lima¹³⁴, eles

¹³⁰ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962. p. 23.

¹³¹ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEN- Rio de Janeiro, 1977, p. 38.

¹³² O seu livro possui inscrição 559. Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Inscrição 124, número do processo 1432-T-98. É importante destacar que os antropólogos têm os responsáveis pelas pesquisas e estudos que possibilitam o tombamento dessas comunidades religiosas. Sobre o assunto ler: ABREU, Regina. Quando o campo é patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. *Sociedade e Cultura*, v.8, n. 2, p. 37 – 52, jul./dez. 2005

¹³³ Mãe Aninha era etnicamente descendente de africanos grunçes, um povo que ainda hoje habita as savanas do norte de Gana e do sul do Alto Volta e que nenhuma relação mantinha com os iorubás até o tráfico negreiro.

¹³⁴ Vivaldo da Costa Lima teve importantes publicações sobre o candomblé baiano e o seu universo

devem ter participado da intimidade dos grupos tidos como mais ou menos hegemônicos da Bahia daquele período, os iorubás/nagôs. Aninha teria sido iniciada cedo, por sacerdotes nagôs da nação que viria a ser a sua.

Não se sabe, contudo, a idade em que ela fez o santo em casa de Maria Júlia Figueiredo, na rua dos Capitães, por Marcelina Obatossi. Sabe-se, no entanto, que Marcelina, sua mãe-de-santo, “prima e filha-de-santo de Iá Nassô”, uma das fundadoras do terreiro conhecido como *Engenho Velho, Casa Branca* e ainda, de *Ilê Iá Nassô*, faleceu em 27 de junho de 1885, quando Aninha, nascida em 13 de junho de 1869, tinha quase dezesseis anos.¹³⁵

Portando, quando a Mãe-de-Santo de Aninha faleceu, ela tinha recém completado dezesseis anos de idade, ao contrário do que diz o autor que, talvez por um erro de cálculo, disse que ela tinha quase completado dezesseis anos na data do falecimento de sua Mãe-de-Santo. Vivaldo da Costa Lima utilizou, no artigo intitulado *O candomblé da Bahia na década de 1930*, informações que lhes foram confidenciais pela Ialorixá Senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo, filha-de-santo de Aninha e bisneta-de-sangue de Marcelina Obatossi. De acordo com este autor, Mãe Senhora disse que:

'Depois da morte de minha vó Marcelina é que minha mãe [Aninha] fez santo no Engenho Velho. Fez Afonjá, com minha tia Teófila, Bamboxê e Joaquim'. Indagada sobre essa segunda *feitura no santo*, Senhora me respondeu que 'isso tinha que ser feito, porque Xangô deu dois nomes na terra de Tapa, Ogodô e Afonjá'. Senhora me disse ainda que o ajibonã de sua mãe-de-santo 'foi homem, não foi mulher – Pedro do Cabeça, marido da finada Tia Tiana, Oloxun, mãe-de-santo de Popó, que morava na rua das Campelas.'¹³⁶

Ajibonã ou jibonã é uma função feminina de auxiliar a ialorixá. Acompanha as filhas de santo na iniciação, leva-lhes comida, ensina-as, castiga-as caso cometam erros e fiscalizam as iaôs no desenvolver das cerimônias públicas e privadas, mas mesmo sendo uma função feminina, Mãe Senhora diz que o ajibonã, sua Mãe, Mãe Aninha, foi um homem. Na citação acima, Mãe Senhora explica a Vivaldo da Costa Lima o motivo de Mãe Aninha ter feito santo na Casa Branca do Engenho Velho ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká¹³⁷, depois de já ter feito santo na

característico. Como exemplo, podemos citar: A Família de Santo: nos candomblés jejes-nagôs da Bahia, Lesse Orixá: nos pés do santo, Anatomia do Acarajé: e outros escritos e A comida de santo numa casa de queto da Bahia. As obras citadas foram relançadas pela Editora Corrupio em quatro volumes no mês de fevereiro de 2011, na cidade de Salvador.

¹³⁵ LIMA, V da C. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*. 18 (52), p. 211, 2004.

¹³⁶ Ibid. p. 212.

¹³⁷ O tombamento do Terreiro Casa Branca, foi realizado no dia 14 de agosto de 1986 pelo IPHAN, Livro Arqueológico, Etnográfico e paisagístico, Inscrição número: 093. Livro Histórico, Inscrição: 504, Número do Processo: 1067-T-82.

casa de Maria Júlia Figueiredo por Marcelina Obatossi. Cabe destacar que a Casa Branca é tradicionalmente considerada, principalmente nos meios populares, o mais antigo terreiro em funcionamento. De acordo com Ordep José Trindade Serra, os etnógrafos que se ocupam de estudar este terreiro reconhecem a impossibilidade de precisar a data de sua fundação, na Barroquinha, mas os dados fundamentados na etno-história e nas documentações disponíveis fazem a sua história remontar no mínimo até a década de 1930 ou até mesmo ao início do século XIX¹³⁸. Por ser um antigo terreiro, a Casa Branca serviu como referência para muitos outros templos, dentre eles o Ilê Axé Opô Afonjá. No entanto, cabe destacar que, embora Casa Branca tenha influenciado o Opô Afonjá, algumas diferenças se estabeleceram.

Segundo Vivaldo da Costa Lima, Mãe Aninha teria falado com Donald Pierson, em entrevista sobre a origem e as tradições do terreiro. Sobre isto, ela disse:

Minha seita é puramente nagô, como o Engenho Velho. Mas eu tenho ressuscitado grande parte da tradição africana que mesmo o Engenho Velho tinha esquecido. Eles têm uma cerimônia para os doze ministros de Xangô? Não! Mas eu tenho!¹³⁹

Neste pequeno trecho podemos perceber consonâncias e dissonâncias entre o Engenho Velho e o Opô Afonjá¹⁴⁰. Mãe Aninha destaca a cerimônia aos doze Ministros de Xangô ou Obás de Xangô¹⁴¹. O seu discurso teve o intuito de legitimar a sua Casa em relação ao Engenho Velho ou Casa Branca. Ela defende que tem ressuscitado grande parte da tradição africana que o Engenho Venho tinha esquecido. Para alicerçar que o que Mãe Aninha está construindo é legítimo, ela diz que essa tradição é africana e esse fato coloca o seu culto no patamar de tradicional, pois, mesmo não sendo o mais antigo, busca as verdadeiras tradições: as africanas. Esse fato, como ela diz implicitamente, foi esquecido até mesmo pelo mais antigo dos terreiros. Vemos nessa citação a construção de uma tradição.

Sendo assim, é possível estabelecer relações entre as tradições inventadas por Mãe Aninha e o termo “tradição inventada” de Eric Hobsbawm. Esse termo é utilizado pelo autor num sentido amplo, mas nunca indefinido.

¹³⁸ SERRA, O. J. T. Ilê Axé Iyá Nassô Oká: Terreiro sa casa Branca do Engenho Velho. Laudo Antropológico de autoria do Professor Doutor Ordep José trindade Serra da Universidade Federal da Bahia.

¹³⁹ LIMA, V da C. O candomblé da Bahia na década de 1930. Estudos Avançados. 18 (52), p. 210, 2004.

¹⁴⁰ Cabe destacar que geralmente as cisões acontecem no período de sucessão. Quando, por exemplo, a pessoa que se imaginava que deveria ser escolhida não é e acaba abrindo, juntamente com outros, um novo terreiro. Disputas internas de “família” levam, frequentemente, algumas casas ao seu fim ou o surgimento de outras novas casas.

¹⁴¹ Oloiê, também oioiê e ijoij.. As três formas abonadas nos candomblés da Bahia, com a mesma significavam: o portador de um título honorífico, um "cargô", um "posto" num terreiro.

Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez ¹⁴².

Podemos compreender tradições construídas como sendo um conjunto de regras instituídas ou abertamente aceitas. Essas regras têm por objetivo transmitir e ensinar valores e códigos de comportamentos por meio da repetição, o que implica numa continuidade em relação ao passado. Deste modo, sempre que é possível tenta-se estabelecer uma relação com o passado apropriado e foi isso que Mãe Aninha fez. Ela, como veremos mais detalhadamente a partir desse momento, estabeleceu uma relação entre os cargos de Ministros de Xangô instituídos em sua Casa, com versões de mitos africanos sobre a origem do culto a Xangô. Ao falar sobre os cargos, Mãe Aninha estava reivindicando uma tradição, tradição esta que só existe em sua casa, pois somente ela teria resgatado da África “o verdadeiro berço do candomblé”, esse cargo “esquecido” até pelo Engenho Velho.

As tradições inventadas são, de acordo com Hobsbawm e Terence Renger, reações a situações novas que podem estabelecer referências a situações anteriores ou podem estabelecer o seu próprio passado por meio da repetição quase que obrigatória. Por isso, “consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”¹⁴³. Mãe Aninha desempenha exatamente este papel no que diz respeito aos Ministros ou Obás de Xangô, por exemplo.

O grupo dos Obás foi instituído formalmente no ano de 1937, quando o terreiro ainda estava sobre a direção da sua primeira Sacerdotisa. Mãe Aninha pouco tempo sobreviveu à confirmação dos Obás, vindo a falecer no dia 3 de fevereiro de 1938. Os Obás, originariamente, eram doze, mas como veremos a seguir, isso logo mudou. Sobre os Obás, Vivaldo da Costa Lima diz:

Os Primeiros Obás de Xangô foram confirmados durante o ciclo de cerimônias religiosas consagradas a Xangô no Terreiro de São Gonçalo, que se realiza cada ano a partir do dia 29 do Mês de junho e tem a duração de doze dias. A primeira referência a essa cerimônia de confirmação feita em livro, aparece na comunicação do babalaô Martiniano Eliseu do Bomfim – que usava no terreiro de São Gonçalo o título de Ajimuda – ao segundo Congresso Afro-Brasileiro realizado em Salvador em 1937. Citando mitos correntes entre os Iorubás sobre a deificação do seu lendário rei, Martiniano do Bomfim conta como os sacerdotes de Xangô se reuniram, depois de seu desaparecimento, com a finalidade de perpetuar a memória de seu rei, num culto

¹⁴² HOBBSAWM, E & RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

¹⁴³ Ibid. p 13.

de caráter religioso. 'Os ministros de Xangô, os mamgbá [os altos sacerdotes de Xangô, entre os Iorubás, têm esse nome], instituíram então o culto do orixá... Algum tempo depois formou-se um conselho de ministros encarregados de manter vivo o culto, que foi organizado com os doze ministros que tinham acompanhado à terra, seis à direita e seis à esquerda". Concluiu então o babalaô: 'Êsses ministros – antigos reis, príncipes ou governantes de territórios conquistados pela bravura de Xangô, não quiseram deixar se extinguir a lembrança do herói na memória das gerações. Eis porque, no Centro Cruz Santa do Aché do Opô Afonjá, de São Gonçalo do Retiro, celebrou-se neste ano a festa da entronização dos doze ministros de Xangô, escolhidos entre os Ogãs mais velhos e mais prestigiosos do candomblé'.¹⁴⁴

Vimos nesta citação como a instituição desses cargos Axé Opô Afonjá buscavam fundamentações em crenças e histórias reais ou não, da origem do culto a Xangô. Esses cargos teriam sido instituídos entre os iorubás e pertenciam aos altos sacerdotes – antigos reis, príncipes ou governantes dos territórios que foram conquistados por Xangô – que tinham como função manter vivo o seu culto. Mais uma vez podemos ver, agora por meio da citação que Vivaldo da Costa Lima faz da participação de Martiniano do segundo congresso Afro-Brasileiro, que buscava-se alicerçar a importância e a legitimidade desses cargos numa suposta tradição africana. Atrair esses cargos à África daria legitimidade e, sobretudo, prestígio a esse terreiro. Sendo assim, ele se destacaria dos demais em importância, que, por isso, podia ser considerado mais tradicional que os outros. O próprio Vivaldo da Costa Lima foi intitulado, como veremos a seguir, Obá de Xangô. Ele, de certa forma, está atrelado a essa construção, pois desenvolveu estudos que valorizavam o candomblé nagô/iorubá como sendo o mais tradicional e impermeável a outras crenças. Este autor deve ser lido como um integrante do culto e como tal seguia determinadas regras, no entanto, esse fato não desqualifica as suas obras, apenas deve ser considerado.

Como vimos acima, segundo Vivaldo da Costa Lima, é indiscutível a influência de Martiniano do Bonfim na organização do grupo dos Obás. Martiniano era amigo íntimo de Aninha. Foi conselheiro e babalaô dos maiores terreiros da Bahia no seu tempo, e era muito informado nas tradições religiosas jêje-nagôs. Foi com seu pai para a África, onde permaneceu onze anos aperfeiçoando seu conhecimento do iorubá e do inglês numa escola missionária inglesa. Quando Martiniano regressou ao Brasil, já era um babalaô. A proximidade dos costumes iorubás e as leituras que Martiniano pôde realizar em Lagos, além da tradição oral com que se familiarizou, foi o que lhe permitiu recriar com Aninha os títulos dos Obás, evocando os nomes e os oîês de reis, príncipes e governantes da nação iorubá.¹⁴⁵ Neste ponto podemos estabelecer uma relação com os estudos desenvolvidos por Paul Gilroy

¹⁴⁴ LIMA, V da C. Os Obás de Xangô. Afro-Ásia, Salvador, n. 2-3, p. 7-8, jun./dez. 1966.

¹⁴⁵ Ibid.

em *O Atlântico Negro Como Contracultura da Modernidade* em que as idas e vindas pelo Oceano Atlântico são usadas como metáfora para pensar a cultura negra na modernidade. Esse autor ressalta a configuração do Atlântico como um sistema de trocas culturais. O navio, por muito tempo principal meio de transporte utilizado para transitar no Atlântico, é tido como símbolo de intercâmbio cultural, mudança na perspectiva dos negros que tiveram contato com outras culturas¹⁴⁶. Tudo isso, segundo o autor, causaria uma dupla consciência em que o negro aparece como interno e externo ao ocidente. As ideias desenvolvidas na tese de Gilroy podem ser aplicadas no caso de Martiniano do Bonfim.

Mãe Aninha então entronizou os doze Obás de Xangô para que eles pudessem dar amparo e proteção para a Casa. Para alicerçar a entronização dos doze ministros de Xangô, Mãe Aninha recorreu a tradicionalidade. Paul Ricoeur¹⁴⁷ defende o pensamento de que a tradicionalidade resulta do encadeamento da sucessão histórica, ou seja, vem da experiência do passado que sofremos e da recepção do passado que operamos. Nesta formulação, a tradicionalidade aparece como sendo a tradição transmitida. Ela é o que dá suporte para a fundamentação do presente, pois as raízes do presente estão fincadas na tradicionalidade que, por sua vez, advém do encadeamento histórico. Mãe Aninha buscou na teogonia ioruba a fundamentação necessária para estabelecer os títulos honoríficos em questão, no Opô Afonjá.

As tradições evidenciam que nunca estamos em condição absoluta de inovadores, mas sim, em primeiro lugar, na condição de herdeiros. Só é possível perceber isso pela transmissão dos conteúdos passados. A tradicionalidade é a tradição transmitida. A tradição, por sua vez, se constrói quando atribui-se legitimidade às tradições, no entanto, cabe lembrar que a tradição não é uma verdade: ela pertence a verdade antes de se submeter à verificação.

Os Obás confirmados por Aninha em 1937 eram todos Ogãs¹⁴⁸ do candomblé, suspensos ou confirmados, e pessoas intimamente associadas às seitas afro-brasileiras na Bahia; alguns eram parentes da ialorixá ou de velhas ebômins¹⁴⁹ da casa; um deles era Ogã

¹⁴⁶ GILROY, P., *O Atlântico Negro como Contracultura da Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 61-62.

¹⁴⁷ RICOER, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado. p. 377.

¹⁴⁸ Ver a nota número 7.

¹⁴⁹ As ebômins são as filhas do terreiro iniciadas há pelo menos sete anos e que tenham se submetido às obrigações de costume após um, três e sete anos de iniciadas ou "feitas". É a segunda etapa hierárquica da iaô. Ver: LIMA, V da C. Os Obás de Xangô. Afro-Ásia, nºs 2-3. Salvador-Bahia. junho-dezembro de 1966. p.9, nota de rodapé 15. Só após esse período em que continua a aprender, pode-se tirar o deka e ser ialorixá em candomblé próprio, desde que para isso seja considerada apta pelos chefes do candomblé onde "fez a cabeça" Ver: CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 199.

confirmado no candomblé do Engenho Velho, de onde a ialorixá Aninha era filha-de-santo. De acordo com Vivaldo da Costa Lima, todos eram pessoas de prestígio na comunidade religiosa afro-baiana e alguns, grandes conhecedores dos mistérios rituais e das tradições religiosas africanas no Brasil. No entanto, devemos destacar que a maioria deles, principalmente no período de Mãe Senhora de Oxum, eram pessoas de grande prestígio social e que podiam ajudar a comunidade religiosa com um respaldo político, social e financeiro.

Para evidenciar o fato anunciado acima, podemos citar o programa de televisão chamado *De lá pra cá*, exibido em 24/04/2011 – ano do centenário do artista – que teve como tema parte da trajetória artística de Carybé. No decorrer do programa alguns artistas e amigos próximos deram depoimentos sobre as suas obras e contaram histórias vivenciadas por ele. Uma das apresentadoras do programa, Vera Barroso, fez duas perguntas a Emanuel Araújo, baiano, artista plástico e diretor do Museu Afro-Brasil de São Paulo. Ela perguntou: “O que é Obá?” e “Qual é a relação real do Carybé com o candomblé na Bahia?”. Emanuel Araújo respondeu:

Um Obá era um homem respeitoso [...] Era uma pessoa importante porque sempre foram pessoas importantes socialmente da cidade, ela criou esses Obás que eram..., que foi uma tradição trazida da África, que é uma espécie de... do que a gente chamaria na religião católica, dos apóstolos, né?! São seis do lado esquerdo e seis do lado direito. Dos apóstolos de Xangô. Os Obás eram personalidades de pessoas influentes que, inclusive, poderiam dá um certo respaldo a questão religiosa já que ela sempre foi vulnerável, sempre esteve, digamos assim, na mira, de estar, de ser, de esta sendo perseguida, vamos dizer, né?! Então os Obás, por isso, era Jorge Amado, Obá também era Dorival Caymme, Antônio Olinto é... eram personalidades que compreendiam esse mundo do universo afro-brasileiro.¹⁵⁰

Sendo assim, os Obás de Xangô eram pessoas que podiam ajudar a comunidade religiosa que, naquele tempo, sofria perseguições. Os Obás eram pessoas que poderiam não somente ajudar financeiramente a casa, mas dar mais visibilidade ao culto – fato que trazia prestígio e respeito ao seu Terreiro e era importante para a sua legitimação. Emanuel, na sua fala, também ressalta, assim como os outros discursos já mencionados, que essa tradição foi trazida da África. Essa construção teve início com Mãe Aninha e Martiniano e continuam sendo transmitidas pelas pessoas. Isso corrobora o pensamento de tradição inventada e transmitida pela repetição, e alicerçada num passado histórico verdadeiro ou não.

A confirmação como Obá obedeceu a um ritual que seguia o estilo da confirmação dos Ogãs, embora modificado em certos estágios e sensivelmente reduzido no tempo iniciático. Tendo quase todos se submetido antes aos ritos indispensáveis para uma “confirmação de

¹⁵⁰ Programa *De lá pra cá* exibido em 24/04/2011.

oiê”, só os que não haviam sido confirmados como Ogãs é que tiveram de submeter-se às estritas cerimônias de assentamento de santo e reclusão ritual.

Mas, como já foi mencionado, Mãe Aninha pouco viveu após a confirmação dos doze ministros de Xangô. Por isso, como frequentemente acontece nas associações religiosas afro-brasileiras, quando desaparece uma figura marcante na comunidade, como era o caso da ialorixá fundadora da Axé Opô Afonjá, se estabelece no terreiro um período de tensões criado pelas disputas no plano da sucessão sacerdotal. Segundo Vivaldo da Costa Lima, com o apoio de alguns dos mais prestigiosos Obás e Ogans a comunidade permaneceu funcionando durante esse período e manteve, inclusive, as últimas determinações da falecida ialorixá. O período de disputa interna permanece, até que Mãe Senhora de Oxum assume o cargo de maior prestígio da Casa. Assim, é fácil compreender como foi o período de tensão se levarmos em consideração que existiam nesse terreiro, diferentes postos hierárquicos e de prestígios que estavam há muito tempo ocupados por várias ebômins, teoricamente, todas igualmente candidatas a sucessão de Aninha.

Mas o que nos importa nesse momento é o fato de que Mãe Senhora de Oxum ou simplesmente Mãe Senhora, foi a responsável pela ampliação do quadro de Obás de Xangô. Os Obás passaram a ter dois suplentes: dois substitutos funcionais, com os nomes de Otum Obá e Ossi Obá. A estes novos integrantes caberiam atuar como os titulares de quem eram “a mão direita” e “a mão esquerda”, respectivamente. Com isso o quadro de Obás triplicou, passando do número de doze para o número de trinta e seis. O cargo dos obás suplentes foi criado tendo em vista a ausência permanente ou temporária dos Obás titulares. Segundo Vivaldo da Costa Lima, Mãe Senhora viu a necessidade ter suplentes aptos a assumir o cargo de tamanho prestígio e responsabilidade na Casa. Assim, um substituto deveria estar sempre disponível e pronto, ritualmente preparado, para ocupar a função do Obá que por ventura se tornasse ausente no grupo religioso. A ampliação do cargo de Ministros de Xangô torna-se conveniente por outro lado também, pois se ela pode intitular mais vinte e quatro suplentes, isso significa que, pelo menos teoricamente, a maioria dos Obás estavam ligados a ela por fortes laços de amizade, gratidão e respeito, já que ela os tinha nomeados.

Além disso, triplicar o cargo significava que mais pessoas influentes e que, conseqüentemente, poderiam trazer notoriedade, respeito e recursos para a Casa, estariam ali presentes. Deste modo, Mãe Senhora de Oxum manteve e não reinventou a tradição criada por Mãe Aninha. Ela instituiu os suplentes da direita e os suplentes da esquerda fazendo uso, também, de supostas tradições africanas que confeririam legitimidade a essa ampliação do cargo, já que se fundamentaria na ideia de que os importantes cargos africanos tinham os seus

suplentes Otum e Ossi.

Ao ampliar o número de Obás, Mãe Senhora não estava apenas buscando solucionar um problema de sucessão. Ela buscava estabelecer laços que assegurassem sua autoridade como ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, além de mais prestígio para a Casa. Talvez, por esse fato, algumas pessoas que foram intituladas com os novos cargos, foram as mesmas que tinham sido favoráveis a sua entronização como ialorixá da casa. Podemos dizer que a ialorixá estava fazendo política, pois ela buscava um equilíbrio e, de certa forma, criar uma rede de interdependência. Senhora não criou os cargos de Obá muito menos os estabeleceu, mas foi ela a responsável por ampliar o seu número e, de certo modo, consolidar este cargo, que até os dias de hoje é de grande importância no Opô Afonjá.

Os Obás, hierarquicamente falando, estavam no terreiro do Opô Afonja, numa categoria superior à dos Ogás. Os Obás são consagrados pelo próprio patrono do Axé, Xangô Afonjá. Os Ministros de Xangô têm a responsabilidade de ajudar a Ialorixá financeiramente nas obrigações religiosas dedicadas a esse orixá e em qualquer outra festa que eles estejam ligados por alguma obrigação ritual.

Otum Obá Ananxocum ou Otun Onã Xokun, utilizado como exemplo por Vivaldo da Costa Lima, coincidentemente, é Hector Julio Páride Bernabó, Carybé. Sendo assim, neste período, Carybé era o primeiro suplente do Obá Ananxocum, um dos seis Obás da esquerda, e o primeiro deles pela ordem. Com o afastamento ou morte deste, Carybé assumiria a titularidade do cargo de Obá Ananxocum. É importante destacar que aos Obás da direita é reservado o direito de voz e de voto na Casa, além de fazerem uso do xeré, instrumento utilizado para comunicação com o orixá Xangô, enquanto que aos obás da esquerda têm apenas o direito de voz.

O Otum Obá Ananxocum, na ocasião mencionada por Vivaldo da Costa Lima, deveria contribuir financeiramente nas festas destinadas ao orixá Xangô, de quem ele era ministro. Nas festas de Oxum, a orixá de sua ialorixá. Nas festas de Oxóssi, pois Carybé foi um Obá filho de Oxossi Odê, o Caçador¹⁵¹. Também deveria ajudar nas festas chamadas “Olubajé de Omolu”, já que tinha o posto de Iji Apogã. Além dessas obrigações, Carybé, assim como os outros Obás de Xangô, tinha que assistir financeiramente, quando necessário e por meio da ialorixá, as filhas de santo do terreiro que fossem destinadas a eles como afilhadas. Na cerimônia da “compra da iaô” – em algumas casas de candomblé essa cerimônia pode ser conhecida pelo nome de “quitanda das iaôs” – os Obás compram simbolicamente as iaôs

¹⁵¹ LIMA, V da C. Os Obás de Xangô. Afro-Ásia, Salvador, n. 2-3, p. 19-20, jun./dez. 1966.

recém-iniciadas, reintegrando-as, por meio desta na vida secular de suas famílias.

Sendo assim, os deveres dos Obás perpassam pelo Terreiro e por diferentes categorias dos seus membros: a Ialorixá, filhas e os filhos-de-santo da Casa. Por isso a relação dos Obás com os demais membros é regulada e controlada pela ialorixá. Os Obás, hierarquicamente, ficam abaixo apenas da Ialorixá. Os Obás eram aqueles que mais circulavam nas esferas da sociedade e faziam a interação do terreiro com estes setores. Ter Obás que circulavam pela sociedade baiana trazia dinheiro e prestígio para o terreiro.

Ananxocum, originalmente, de acordo com Samuel Jonhson, era o mais importante dos Baba Obá. Tanto que o Rei, após a sua entronização, teria que passar a primeira noite na casa de Ananxocum, além disso, outros rituais teriam que ser feitos lá. Como já foi dito anteriormente, Carybé ocupou o título de Obá Ananxocum no Opô Afonjá. Assim como os outros portadores desses títulos ele tinha consciência do significado do nome que passou a possuir, além do significado eles conheciam a suposta história desses nomes a relevância dos cargos que possuíam naquela Casa. O que Carybé conhecia do candomblé não resultava unicamente das suas leituras antropológicas, sociológicas ou literárias, mas sim, em grande parte, pelo menos num primeiro momento, das suas experiências enquanto observador e simpatizante deste culto e de tudo o que o compunha. Em um segundo momento, além de observador, Carybé se tornou adepto e um grande pesquisador dessa temática. Passou pelos diferentes estágios de iniciação, fato que o transformou em um grande conhecedor deste culto de origens africanas. Além disso, como todo Obá, ele conhecia com bastante propriedade a funcionalidade da Casa, sabia das necessidades para a sua manutenção e de tudo que era necessário para realização de seus rituais e cerimônias, até porque, contribuía financeiramente para isso.

Para a criação dos cargos de Obás ou Ministros de Xangô, Mãe Aninha e Martiniano foram buscar fundamentações nas tradições do povo ioruba. Esse fato daria legitimidade a essa construção que eles fizeram no final da década de 1930. Mãe Aninha, para inventar a tradição dos Obás de Xangô no Terreiro do Ilé Axé Opô Afonjá, buscou fundamentações em supostas tradições dos seus antepassados africanos. O objetivo ao fazer essa relação, era conferir legitimidade a sua criação. Por esse motivo que ela vai defender que a sua seita é puramente nagô, assim como no Engenho Velho. Mas, ao contrário deles, ela teria ressuscitado grande parte da tradição africana que mesmo o Engenho Velho tinha esquecido. Ao realizar tal pronunciamento, Mãe Aninha estava fazendo uma alusão aos doze ministros de Xangô, mas não somente isso, ela estava dizendo que era mais tradicional que o Terreiro que é considerado o mais antigo da Bahia, o que evidencia a disputa e a concorrência existente entre

os terreiros. Foi por esse fato que ela criou o cargo dos Obás.

Quando Carybé passou a compor o quadro dos ministros de Xangô, como Otum Obá Onanxocum ou Onã Xokun, a Ialorixá da Casa já era Mãe Senhora de Oxum. Mãe Senhora assumiu o Opô Afonjá em 1941. Nesta data Carybé realizou a sua segunda visita a cidade de Salvador. Carybé já conhecia Jorge Amado, entre outras pessoas, e logo conheceu Mãe Senhora. Mas foi no início da década de 1950, quando ele foi morar definitivamente na Bahia, que o laço entre os dois se estreitou. Ao concluir o seu livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, na década de 1980¹⁵², Carybé discorreu sobre o momento mencionado acima e disse o seguinte:

Este documentário começou há quarenta e três anos, e, em 1950, graças ao Rubem Braga que me apresentou a Anísio Teixeira que me apresentou ao Dr Otávio Mangabeira que me contrataram para desenhar a Bahia.

Aí começou.

Mas, sempre há um mas, o gosto pela Bahia, como um vinho, vinha-se sazonalmente dentro de mim há doze anos, desde o primeiro encontro em 1938, dia mágico em que um risco verde no horizonte, a cidade veio vindo, veio vindo, até que atracou no Itanagé. Neste ano foi definitivamente tarrafeado por sua luz, sua gente, seu mar e sua terra.

Duas grandes mulheres de Oxum são as madrinhas deste trabalho: a Nancy animando, encorajando, a Bibiana Maria do Espírito Santo, Mãe Senhora, que nos acolheu em sua grande bondade e saber.

Na citação é possível perceber o carinho e a gratidão que Carybé tinha por Mãe Senhora. Como foi dito, acima os Obás de Xangô que foram escolhidos por Mãe Senhora, além de serem confirmados por Xangô, na maioria das vezes, também tinham laços de amizade com a ialorixá. Pessoas que já faziam parte da rede sociabilidade de Carybé, antes mesmo de ele ser confirmado como ministro de Xangô, também receberam o título de Obá por Mãe Senhora. Como exemplos, podemos destacar Pierre Verger, Jorge Amado e Dorival Caymmi. No entanto, outros nomes conhecidos como Mario Cravo, Vivaldo da Costa Lima, mais tarde Gilberto Gil, também receberam o título. Pessoas ligadas diretamente à temática do universo do candomblé não somente por causa dos seus cargos no Terreiro, mas pelas atividades que desenvolviam em suas vidas seculares.

Na citação, Carybé diz ter sido contratado para desenhar a Bahia em 1950 e que foi a partir daí que teve início o documentário que compõe o livro mencionado acima. A palavra “documentário”, usada pelo artista, transmite o pensamento de que a sua obra é um verdadeiro documento da Bahia e de tudo que a compõe. Deste modo, Carybé percebe a sua produção

¹⁵² Embora esse livro tenha sido publicado apenas na década de 1980, ele resulta das experiências e pesquisas realizadas por Carybé ao longo das décadas anteriores. Principalmente a partir do momento em que mudou-se definitivamente para a Bahia. No capítulo anterior tratamos desse assunto.

artística como algo que continha acontecimentos reais eternizados nos seus traços e não como sendo uma representação de fatos que ele poderia ter visto ou vivenciado. As suas obras, de acordo com a sua fala, podem ser associadas à eternização do real. Mas devemos ter consciência de que é apenas a visão que ele construiu dos temas representados e como veremos o termo representação será de fundamental relevância para compreender a construção desse artista sobre o candomblé.

2.2 Rede de Sociabilidade de Carybé

Carybé mantinha relação de amizade com pessoas que produziam academicamente ou artisticamente sobre o universo do candomblé baiano, sobretudo. Esses pesquisadores e artistas se conheciam e mantinham uma intensa troca de pensamentos, eles liam as produções uns dos outros e, mais do que isso, eles se citavam. Ele conheceu Pierre Verger em 1946, no Rio de Janeiro, mais precisamente numa pensão localizada no bairro de Copacabana. Nesta ocasião o artista plástico prestava serviço para um jornal da cidade do Rio de Janeiro e o francês Verger fotógrafo-viajante tinha acabado de chegar dos Andes, um homem que tinha escolhido a liberdade e já cultivava uma curiosidade sobre a cultura negra presente na cidade de Salvador. Assim como Carybé, ele ficou intrigado, pelos aspectos dessa cultura, após realizar a leitura do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, e ainda foi estimulado pelo também francês Roger Bastide, que nesse período já lecionava Sociologia na Universidade de São Paulo (USP). Sobre isso o próprio Verger diz que:

Bastide me falou com bastante calor de sua recente viagem à Bahia e me deu alguns nomes de pessoas para saudar, de sua parte. Foi o primeiro a assinalar-me a importância da influência africana na Bahia, da qual eu havia, entretanto, tido algumas noções ao ler uma versão francesa do romance *Jubiabá* (...).¹⁵³

A cultura popular e o universo mítico do candomblé baiano eram assuntos de interesse comum que, de 1946 para frente, foi alinhavando a amizade entre Verger, Carybé, Caymmi, Amado, Bastide, Vivaldo da Costa Lima, entre outros. Neste mesmo ano, Verger chegou a Salvador e logo se encontrou com Odorico Tavares, outro que desenvolvia obras sobre o candomblé baiano, assim como outras temáticas da cultura afro-brasileira ou baiana. Com

¹⁵³ FREITAS, L. de. *Carybé, Verger e Jorge: Obás da Bahia*. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 16-18. (Entre Amigos, Livro III).

Tavares ele fez dupla e desenvolveu algumas reportagens sobre religiosidade e manifestações culturais para a revista *O Cruzeiro*, a revista de maior circulação naquele tempo da qual falaremos com mais detalhes a diante. Carybé também estabeleceu parcerias com Tavares e Verger. Carybé, por exemplo, ilustrou o livro *Bahia, imagens da terra e do povo*¹⁵⁴, de Tavares, neste livro é possível perceber uma consonância muito forte entre as ideias deles sobre a cultura baiana, compartilhavam de uma ideia de harmonia cultural, destacavam a felicidade das pessoas simples mesmo em meio as adversidades de uma vida difícil, enfatizavam a religiosidade misturada ao cotidiano da cidade, o sincretismo religioso e, sobretudo, a riqueza das manifestações culturais populares dos negros baianos.

Na apresentação do livro *Retratos da Bahia: 1946 a 1952*¹⁵⁵, com fotos tiradas por Verger entre a temporalidade indicada no título do livro, Carybé escreveu o seguinte:

No ano de 1946, vindo de todos os caminhos e encruzilhadas do mundo, chegou à Bahia um exu dos melhores. Chegou com seus olhos cor de mormaço cheios de pergunta, um baú de lata e uma roleiflex pendurada no pescoço. [...] Foi se deixando impregnar pela graça e pela força da Bahia até que, por poderes de D. Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora transformou-o em Oju Obá. [...] Tudo o que é vida está preso, fixo por sempre nestas fotos de Oju Obá, Pierre Fatumbi Verger, Xangôwimi, Ojê Rindê, Essa Elemexô, Gbetó Windi, Otun Mogba Xangô Omô Orô, Ologbni, príncipe da luz e das vivências de nossa terra que, nas noites de segunda-feira pode ser visto no Alto do Corrupio ou corrompiando desembestado pelas ladeiras dali.¹⁵⁶

Nesta citação é possível perceber como esses Ministros de Xangô eram próximos, podemos dizer íntimos. Além disso, transparece o pensamento, neste pequeno trecho escrito por Carybé, de que as coisas da Bahia ficaram eternizadas nas fotografias feitas por Pierre Verger. A Bahia seria então aquela que foi eternizada nas fotografias de Pierre Verger, uma nova Bahia foi criada por meio das suas fotografias. Como se suas imagens fossem um fiel reflexo do real. Carybé não discorre sobre as fotografias como sendo a visão de Verger sobre a cultura ou o cotidiano baiano, mas como sendo a própria cultura, o próprio cotidiano fielmente eternizado. Por isso podemos defender a ideia de que eles estão inventando uma Bahia.

Verger também teve participações em obras de Carybé como, por exemplo, o pós-fáscio do número 10, intitulado *Orixás*, da Coleção Recôncavo. O artista diz o seguinte:

¹⁵⁴ TAVARES, Odorico; CARYBE, Pseud (Ilustrador). *Bahia, Imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 290p.

¹⁵⁵ VERGER, P. *Retratos da Bahia: 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 1980.

¹⁵⁶ FREITAS, L de. Carybé, Verger e Jorge: *Obás da Bahia*. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III).

“Neste tema deixo a palavra a Fatumbi, Ôjú Obá, Essá Elemexô, também conhecido pelo nome cristão de Pierre Verger que sabe muitíssimo mais do que eu- Carybé.”¹⁵⁷. É importante esclarecer que as imagens que fazem parte da Coleção Recôncavo foram publicadas no Brasil na Coleção Recôncavo, Editora Livraria Turista, Salvador, 1951. A segunda edição da Coleção Recôncavo foi publicada em 1955 pela Editora Progresso, Salvador. Em 1961 essas imagens aparassem no livro *Mestre dos desenhos: Carybé*¹⁵⁸ e no ano seguinte no livro *As Sete Portas da Bahia*¹⁵⁹, por sua vez, teve outras edições.

Já no livro *Todos-os-Santos: guia de rua e mistérios*, Jorge Amado disse o seguinte sobre Carybé e a Bahia:

Quando tudo se faz na Bahia para degradar a grandeza da cidade, roubar-lhe o verde das árvores, a brisa do mar, as velas dos saveiros, poluir o céu e as praias, matar os peixes e reduzir os pescadores à miséria, quando agridem a paisagem a cada momento, com espantosos edifícios rompendo a harmonia dos locais mais belos, fazendo da lagoa do Abaeté e da doçura de Itapuã, cantadas por Caymmi, caminhos do lucro imobiliário sem o menor controle, quando tantas forças se juntavam para destruir a cidade da Bahia, “construída no oriente do mundo”, onde os sangues se misturam para criar a nação brasileira, nessa hora de agonia e vileza, Obá Onã Xocum, dito Carybé, nascido Hector Júlio Páride Bernabó, na primeira encarnação, tomou dos instrumentos, da goiva, do formão, do macete, dos materiais mais nobres, a madeira, o cimento, o barro, e, armado com a força dos Orixás fixou para sempre a face da verdadeira Bahia, a que esta sendo assassinada.

Quando nada mais restar de autêntico, quando tudo já se fazer representação, mercadoria e transformar-se em dinheiro na sociedade de consumo, a memória perdurará pura, pois, o filho de Oxossí e de Oxum, o Obá de Xangô, guardou a verdade íntegra na criação de uma obra sem igual pela autenticidade, pela beleza, feita com a mãos, o talento e o coração.

Em Congonhas do Campo dos profetas do Aleijadinho são uma memória de um tempo e de seu povo, Na cidade de Salvador da Bahia de Todos-os-Santos, os Orixás, os jagunços, os beatos, as mães e filhas de santo, os mestres de saveiro, o rei de Kêtu e a Senhora das Águas, a criação de Carybé, Obá Onã Xokun, são a memória imortal e mágica do mistério, do axé da Bahia.¹⁶⁰

Mais uma vez podemos perceber, por meio dessa citação, que esses artistas e intelectuais estavam conscientes de que construíam uma memória sobre algo que seria eternizado. Eles tinham consciência que as suas formulações artísticas influenciariam a maneira como esses aspectos seriam percebidos no futuro, por isso, enalteciam o que consideravam interessante, ou representavam o que consideravam “correto” e “tradicional”. A história como veremos adiante nas formulações de Chartier, é construída por meio das lutas

¹⁵⁷ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 317.

¹⁵⁸ Id. *Mestre dos Desenhos: Carybé*. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

¹⁵⁹ CARYBÉ, op. cit., nota 157.

¹⁶⁰ FREITAS, L. de. *Carybé, Verger e Jorge: Obás da Bahia*. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 15. (Entre Amigos, Livro III).

de representações. As obras do artista, de acordo com a construção feita por Jorge Amado permitiriam que a memória da Bahia perdurasse pura, imaculada de tudo o que ia contra a ela. O pensamento que Jorge Amado defende na citação acima é o de que Carybé fixou para sempre a verdadeira face da Bahia e tudo que a representava, justamente num momento, como ele defende, que tudo estava sendo feito para depreciar, degradar e rebaixar esse lugar. Amado dá um lugar de destaque às obras de Carybé, elas não são somente obras de arte, elas são, para ele, a Bahia em si. Elas eternizam a sua gente, os seus costumes, as suas festas, as suas crenças, entre outras coisas. Amado não discorre sobre as produções do artista como sendo uma representação da cultura baiana, muito menos como sendo uma realidade construída a partir da perspectiva do artista. Além da consciência de que estava construindo uma memória, Amado alicerça sua construção em uma suposta ideia de perda das tradições baianas. Sendo assim, diferentemente do que está sendo desenvolvido neste trabalho, esses artistas transformavam as suas obras em eternizações da Bahia, ou seja, eles defendiam que as suas obras eram um verdadeiro documentário da Bahia e não da visão que eles tinham dela.

Podemos inferir da citação que, de acordo com Amado, o avanço da modernidade tem um papel preponderante nesse processo de rebaixamento da Bahia. O avanço da sociedade de consumo, as especulações imobiliárias e a urbanização descontrolada são fatores que intensificavam este processo degradante narrado pelo romancista. A destruição cultural, paisagística e ecológica preocupava o autor. Ele critica a sociedade de consumo que transforma tudo em mercadoria e atenta para a suposta mercantilização da Bahia e tudo que a compõe. O avanço inescrupuloso do desejo de lucro é o principal agente depreciador desse espaço, não somente geográfico, mas cultural, histórico. Sendo assim, Amado faz uma crítica ao sistema capitalista e toda a sua ideologia e partindo disso vai fundamenta a construção que destaca a relevância da obra de Carybé que eterniza tudo o que está sendo destruído. Carybé ganha notoriedade artística, nas palavras de Amado, justamente por esse motivo. Tudo isso ecoa como uma justificativa da sua importância artística, justificativa que ainda é usada por muitos que se propõem a discorre sobre Carybé.

De acordo com Amado, nem tudo estava perdido, pois quando tudo se tornar mera mercadoria a memória ainda permaneceria viva, já que Carybé, o ministro de Xangô, guardou, nas suas obras, a verdade. Sendo assim, de acordo com esse pensamento, o artista em questão teria realizado um verdadeiro trabalho de memória, uma memória que valorizava os costumes baianos e o candomblé nagô/iorubá como sendo o tradicional, por exemplo. Suas obras não

aparecem, no texto de Amado, como a mimésis platônica,¹⁶¹, duplamente afastada da realidade, mas sim como algo muito próximo do real, do real experienciado ou idealizado por Jorge Amado. Sendo assim, a criação desse artista é defendida como sendo a memória imortal dos mistérios do universo candomblé.

Sobre Verger, Jorge Amado escreve:

Pierre Verger, mestre francês de artes e de Ciência, andou meio mundo, cruzou caminhos do Oriente e do Ocidente, mares e desertos, montanhas e arranhas-céus; era um ser errante, um inquieto. Já duvidava da alegria quando de súbito a encontrou às ladeiras da cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos... Chegava à pátria de seu coração.¹⁶²

Amado também falou com propriedade do seu outro amigo nas poucas linhas citadas acima. Ele mencionou o fato dele ser um homem de artes e de ciência. Fotógrafo e etnógrafo e/ou antropólogo ele abordou a temática do candomblé por essas distintas perspectivas. Suas fotografias e livros sobre o universo do candomblé, o culto aos Orixás na África são amplamente conhecidos por estudiosos ou por pessoas que simplesmente se interessam pelo assunto. O mesmo podemos dizer sobre as obras produzidas pelo artista Carybé. Hoje, a sua produção sobre essa e outras temáticas é amplamente disseminada, seja por meio de exposições, de páginas na internet, ou por meio de obras de ilustração que ele realizou para outros trabalhos, além dos seus próprios.

As citações feitas acima tem como propósito evidenciar como esses diferentes sujeitos se interrelacionavam, se conheciam, se admiravam e trabalhavam conscientemente na construção de uma Bahia. A partir dessas evidências torna-se possível defender que Carybé não foi moldado apenas pelos conhecimentos advindos da área da antropologia e da sociologia. Todo o grupo que se formou naquela época, que é bem mais amplo do que o exposto aqui, se interinfluenciava, isso era fundamental para os avanços dos seus diferentes trabalhos, cada um com o seu arcabouço teórico e metodológico. As vivências e as pessoas, dos mais distintos seguimentos sociais, que Carybé manteve contato foram de relevante importância para a construção de suas obras e, principalmente, para representar com tanta propriedade aspectos do universo do candomblé baiano. As suas representações resultam de

¹⁶¹ A arte de acordo com Platão afasta ainda mais o homem da verdade, pois, se os homens já vivem iludidos com o vêem, pensando ser a verdade, mas iludidos ficariam contemplando as imitações desse mundo sensível. O mundo sensível, para ele, é o mundo que percebemos pelos órgãos sensoriais. Esse mundo é uma cópia do mundo inteligível, o mundo das ideias, o que verdadeiramente importa. Sendo assim, as obras de arte são cópias do mundo sensível que, por sua vez é uma cópia do mundo inteligível. Então, para ele, a arte é duplamente ruim.

¹⁶² FREITAS, L de. Carybé, Verger e Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 19. (Entre Amigos, Livro III).

suas vivências, mesmo quando as obras não possuem um caráter etnológico. O sociólogo, o antropólogo, o artista plástico, o romancista, o fotógrafo, o músico, o cantor, o compositor, a ialorixá, o estivador, as feitas e feitos, a quituteira, o feirante, o comerciante, os operários, entre outros, todos eles convergem e divergem, trocavam informações, uns aprendiam com os outros. Carybé manteve contato com todas essas pessoas com elas apreendia e difundia também os seus pensamentos as suas construções.

Antropólogos e sociólogos como Vivaldo da Costa Lima, Edison Carneiro¹⁶³, Roger Bastide¹⁶⁴, Donald Pierson¹⁶⁵, Arthur Ramos¹⁶⁶, apenas para tomar alguns exemplos, citavam, confrontavam e aperfeiçoavam os estudos desenvolvidos, por eles e outros autores. Isso, além de enriquecer, estimulava o prosseguimento de suas pesquisas. Eles, assim como Carybé, desenvolviam trabalhos sobre o candomblé tido como tradicional, o Nagô/iorubá como veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Esses autores desenvolveram pesquisas que discorriam, direta ou indiretamente, sobre o candomblé baiano. Buscaram compreender mais desse culto e como ele estava misturado ao cotidiano baiano. Esse culto muitas vezes aparecia como a chave para compreender aquela sociedade com características tão distintas e tão marcantes, comparadas a outros lugares. Essa crença, de acordo com eles, influenciava o modo de viver da gente da Bahia. Mas o intuito de evocar esses nomes foi apenas o de demonstrar como existia uma intelectualidade que discutia e estudava essa temática e como essa intelectualidade se relacionava com artistas ligados ao tema.

2.3 Candomblé Baiano

No livro intitulado *O negro Brasileiro*, Arthur Ramos realiza uma ampliação da área de estudos sobre a religiosidade de origem africana. Ele não estudou essa religiosidade a partir de uma perspectiva que a entendia como manifestações de uma suposta inferioridade da raça negra. Nesta obra o conceito de raça é criticado e em alternativa o autor utiliza o conceito

¹⁶³ CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

¹⁶⁴ BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

¹⁶⁵ PIERSON, D. *Branco e Pretos na Bahia: estudos de contrato social*. 2. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

¹⁶⁶ RAMOS, A. *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa*. 5. ed. Rio de Janeiro Graphia Editorial, 2001.

de cultura. Ramos centralizou suas pesquisas no terreiro de Gontois, assim como fez Nina Rodrigues. O artista Carybé também realizou visitas e representações desse terreiro.

Na primeira parte do livro, Arthur Ramos discorre especificamente sobre as religiões e os cultos negros no Brasil. Ele aborda a religião e a liturgia Jeje-nagô. Expõe também o culto Malê e o culto de procedência Banto, e discorre sobre a possessão, o sincretismo religioso, as danças, as músicas, os orixás, entre outros assuntos ligados a esse universo religioso. No entanto, cabe destacar desde já que ele nunca deixou de defender a primazia do culto nagô em relação aos outros. Ele continuou com a ideia de que esse culto era mais tradicional, pois manteve-se mais impermeável as influências de outras crenças.

Mas o que nos interessa neste momento são os trechos de jornais que ele utilizou para fundamentar algumas de suas colocações. Os artigos apresentados por ele circularam na Bahia e continham uma visão completamente distinta da desenvolvida por Carybé em suas obras sobre culto do candomblé. O intuito de Ramos ao utilizar essas reportagens era de evidenciar o avanço do sincretismo religioso. O nosso propósito não será este, mas sim o de demonstrar como os conteúdos jornalísticos sobre o candomblé eram negativos, pois induziam o leitor a associar o candomblé a aspectos ruins. Vejamos no exemplo a seguir:

Diário da Bahia (10-01-1929): Nas baixas esferas do fetichismo – A Bahia, apesar de seu grau de cultura, é uma cidade cheia de “mocambos e candomblés” – O baixo espiritismo vai fazendo cada dia maior número de vítimas. Nenhuma cidade do Brasil possui tantos costumes reprováveis como a Bahia.

(...) este fetichismo, associados aos processos deturpadores do espiritismo e da magia negra, é praticado nos candomblés que se acham espalhados por todos os recantos escuros da cidade, zombando constantemente da vigilância policial, que apesar de pouco eficiente, tem surpreendido em flagrantes mais de uma dessas estranhas associações, funcionando tarde da noite, em antros nauseabundos e de aspecto horripilantes.

A imprensa já tem por vezes descrito essas sessões satanistas ou práticas diabólicas, onde o chefe da terrível comunidade, chamado, entre eles de “pai de santo”, pratica os exorcismo, a expulsão dos espíritos maus que se apossam dos corpos de muita gente.

(...)

Conclui-se desses fatos, que, nas camadas baixas da população desta cidade, lavra a mais negra ignorância, campeia o fetichismo como se estivéssemos em plena África, no recesso alcantilado de suas aldeias indígenas.

(...)

A polícia de costumes deve organizar patrulhas a fim de surpreender esses antros de perdição chamados “candomblés”, prendendo e processando todos quantos se dedicam a essa industria de exploração à ingenuidade e à ignorância das almas fracas.

(...)

A Bahia já não é um entrepostos de escravos, como nos tempos coloniais. É uma das mais ricas capitais do país.

Extingua-se nela, portanto, o fetichismo.¹⁶⁷

¹⁶⁷ RAMOS, A. *O Negro Brasileiro: etnografia religioso*. 5. ed. Rio de Janeiro Graphia Editorial, 2001, p. 116-117.

A reportagem acima foi veiculada no ano de 1929. Ela não está na íntegra, pois selecionamos apenas os trechos relevantes para este trabalho. Nela é possível perceber uma visão completamente negativa e preconceituosa em relação ao culto do candomblé. O autor da reportagem, não identificado por Arthur Ramos, transmite o pensamento de que apesar da Bahia ser desenvolvida cultural e socialmente é possível encontrar candomblés por toda a cidade. Isso denota uma ideia de completo atraso cultural associado a essa expressão religiosa. Essa crença provocava, de acordo com o artigo, “vítimas” e no Brasil nenhuma outra cidade tinha tantos “costumes reprováveis” como a capital baiana.

Nesta visão, o culto estaria ligado às características deturpadoras do espiritismo e a magia negra. Os aspectos do candomblé são associados a cultos satanistas e a práticas diabólicas numa sociedade em que a moralidade cristã predominava e de acordo com os preceitos dessa crença não existe nada mais condenável e reprovável do que compactuar com o mal, representado pela figura do diabo, por exemplo. É justamente a esse mal característico do cristianismo que o candomblé aparece intimamente ligado, nas palavras do autor do artigo.

O candomblé também aparece associado a um “suposto atraso africano”, mais especificamente ao atraso das tribos africanas. Porém, os seus praticantes não estavam mais na África e, justamente por esse motivo, as forças policiais deveriam combater ostensivamente os lugares insalubres e horripilantes onde realizavam-se os rituais malignos, diabólicos e demoníacos do candomblé. A ideia defendida foi a de que a Bahia não era mais um entreposto de escravos e, sendo assim, aquelas práticas características de uma cultura inferior tinham que ser combatidas e abolidas. A visão publicada no *Jornal Diário da Bahia* é completamente etnocêntrica.

Abaixo segue o trecho de outro artigo jornalístico que, assim como o artigo anterior, tem uma visão etnocêntrica e defende o combate policial aos candomblés. Esse artigo foi publicado na década de 1930.

A Tarde (Bahia, 19-04-1932): (...) De quando em quando, a polícia inicia a campanha contra os candomblés, prendendo quantos “pais e mães de santo” encontre na sua frente e apreendendo toda a sorte de bugigangas, que são mandadas para o Instituto Histórico.

Nas primeiras semanas os candomblezeiros tomam medidas acautelatórias. Escondem os seus “pegis”, as suas vestimentas de penas, os arcos e flexas, os seus casirés, os seus atabaques. Passada, porém, a onda, voltam mais ousados. Em todas as encruzilhadas são encontradas vários “despachos”, e não falta zonas em que se não ouça quer de dia quer de noite, o som rouco dos atabaques.

(...)

E a autoridade não perdeu tempo. Cercada do conhecido candomblezeiro Virgílio

Vieira, a polícia encontrou la vários objetos do “rito” (...) ¹⁶⁸

A citação exemplifica como eram realizadas as incursões policiais em combate aos candomblés. Esses mesmos agentes apreendiam os objetos de culto e violavam os lugares sagrados dessa religião. Os adeptos, segundo o artigo, ficavam mais cautelosos após essas incursões, no entanto pouco tempo depois ficavam ainda “mais ousados”. Ou seja, voltavam a praticar suas atividades religiosas.

Os dois artigos citados demonstram como o candomblé era noticiado, em pelo menos, dois dos grandes jornais baianos, *A tarde* e *Diário da Bahia*. Arthur Ramos publicou o livro *O negro Brasileiro* na década de 1940. O viés desse autor, assim como de outros já citados, não se aproximava dos pensamentos que circulavam, sobre o candomblé, pelo menos, nesse meio de comunicação. Mas será que os conteúdos jornalísticos durante a década de 1950, período em que Carybé já vivia na Bahia, apresentavam os mesmos pensamentos ou ideias próximos as que circulavam nas décadas anteriores? Vejamos então alguns temas, ligados ao candomblé, que foram noticiados no decorrer dessa década.

No livro *O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*¹⁶⁹, Jocélio Santos discorre, entre outras coisas, sobre o paradoxo do candomblé na sociedade brasileira na década de 1950. Para fundamentar o seu pensamento, Santos expõe o episódio da comemoração do cinquentenário da ialorixá Mãe Senhora. Na comemoração que ocorreu no Terreiro do Axé Opô Afonjá estiveram presentes, além do povo-de-santo, a representação oficial do governo Juscelino Kubitschek, na figura do Ministro da Educação Dr. Clóvis Salgado, do Dr. Pascoal Carlos Magno e do Deputado Celso Brant. A presença oficial reforça a ideia de paradoxo sobre o candomblé na sociedade brasileira na medida em que:

Por um lado, o envio de representantes do governo federal ao terreiro do Axé Opô Afonjá aponta para o reconhecimento e também legitimação de uma religião afro-brasileira, afinal a liberdade de culto estava prescrita na Constituição, o que legalmente amparava a existência das práticas religiosas afro-brasileiras. Confrontando essa égide legal, os terreiros encontravam-se sob uma autorização policial para o funcionamento e realização de festas e rituais já que na Constituição Brasileira (Art.141, Parágrafo 7), como observava um indignado Edison Carneiro, a intervenção do Estado podia ocorrer na medida em que os candomblés contrariassem

¹⁶⁸ RAMOS, A. *O Negro Brasileiro: etnografia religioso*. 5. ed. Rio de Janeiro Graphia Editorial, 2001, p. 117-118.

¹⁶⁹ SANTOS, J. T. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 264. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.

“a ordem pública ou os bons costumes”¹⁷⁰.

O autor ainda defende que esse paradoxo também pode ser percebido nas matérias publicadas pela imprensa no decorrer da década de 1950. Para ele as principais referências ao candomblé podem ser agrupadas em tais temas: queixas em relação ao funcionamento dos terreiros, supostos casos que envolviam tentativa de assassinato, mortes, agressões e acidentes ligados às crenças afro-brasileiras, informações sobre o candomblé, anúncios sobre as festividades e sobre os presentes aos orixás e a relação do candomblé com o turismo¹⁷¹.

Ao analisar as matérias dos jornais o autor conseguiu observar que a construção, o destaque, o título e a localização nas páginas evidenciam tanto os percalços de uma religião muitas vezes combatida e perseguida quanto traduzem a conjuntura político-econômico-cultural da redescoberta africana pela sociedade brasileira. Segundo a análise deste autor: “É nessa dupla face que podemos acompanhar a presença da religiosidade afro-brasileira nas páginas dos periódicos.”¹⁷²

Jocélio Santos leva em consideração apenas dois jornais: *A Tarde* e *O Diário de Notícias*. As matérias noticiadas por esses jornais durante a década de 1950 apresentam majoritariamente conteúdos arbitrários. De acordo com o autor, das 26 reportagens que foram publicadas sobre a temática, 20 continham conteúdos que levavam o leitor a associar o candomblé a coisas negativas, tais como: crimes, confusões, agressões e atitudes de má fé. Isso pode demonstrar o preconceito de parte da imprensa. Segue abaixo uma dessas reportagens, citadas por Jocélio Santos, para exemplificar.

Em edição de 13 de agosto de 1952, o *Diário de Notícias* publicava uma matéria intitulada “Candomblé e Loucura”, cujo objetivo era pedir a intervenção do poder público nos candomblés através “de orientação, de educação mesmo, visando preservar legiões de jovens das deformações psíquicas, que se agravam e descambam para as formas de loucura coletiva, que os tais espetáculos exibem”. O argumento para a solicitação de intervenção oficial foi a vinculação da morte de uma criança com um suposto ritual realizado em um candomblé localizado no bairro de Brotas. Os termos utilizados deixam clara a intenção do jornal em persuadir o leitor: “tudo estando a indicar que em cumprimento do ritual africano, deturpado ao sabor do interesse e ambição dos espertalhões, vem por evidência a necessidade da intervenção do poder público”.¹⁷³

¹⁷⁰ SANTOS, J. T. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 264. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. p. 57.

¹⁷¹ Ibid. p. 57.

¹⁷² Ibid. p. 58.

¹⁷³ SANTOS, J. T. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no*

O texto exposto acima deixa bem claro a associação do candomblé com os aspectos negativos. No entanto, além dos 20 artigos com conteúdo classificado como negativo, outros 6 artigos referem-se, segundo Jocélio Santos, “a temas como descrição de cerimônias de iniciação, inclusive com fotos ilustrando os rituais”¹⁷⁴, explicações sobre o que seria o fenômeno do sincretismo religioso que engloba a cultura negra, visando satisfazer a curiosidade do público em relação a peculiar vida popular baiana, além de outras eventuais curiosidade ligadas aos filhos-de-santos.

Como vimos Jocélio Santos conseguiu chegar ao número de 26 publicações sobre o candomblé, considerando os jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*. Mas que relação podemos estabelecer entre essas informações e a produção de Carybé? Como articular coisas que aparentemente não possuem ligações?

O interesse em ter suscitado essa discussão ficará clarividente a partir desse momento. Embora Jocélio Santos tenha utilizado como fonte as reportagens jornalísticas sobre o candomblé ele não discorreu especificamente sobre elas. Como vimos acima, Jocélio Santos mencionou, em sua obra, que foram publicadas reportagens que continham temas como a descrição de cerimônias de iniciação, inclusive com fotos ilustrando os rituais. Essa reportagem que aparece por trás de dados estatísticos usados e desenvolvidos pelo autor tem grande relevância para este trabalho. Por isso, a partir de agora falaremos especificamente sobre ela, pois esta reportagem nos possibilitará realizar uma ligação entre as representações de Carybé, Verger e José Medeiros em relação ao candomblé baiano.

2.4 Revista O Cruzeiro: As noivas dos Deuses Sanguinários

No dia 14 de setembro de 1951, o jornal *Diário de Notícias* publicou uma fotografia que anunciava o novo número da revista *O Cruzeiro*, que iria ser comercializada no dia seguinte. A fotografia era uma das que foram utilizadas na reportagem de José de Medeiros e Arlindo Silva sobre a iniciação das filhas-de-santo, na Bahia. A fotografia foi publicada na contra-capa do jornal e expôs uma cena “forte” ao olhar leigo, o sacrifício de um animal na cabeça de uma iaô. Na visão do neófito, aquela cena poderia se tornar apavorante ainda mais

Brasil [online]. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 264. Available from SciELO Books. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. p. 59.

¹⁷⁴ Ibid. p. 59.

se levamos em consideração o texto que acompanhou a fotografia de José de Medeiros. “A chamada do box em destaque é agressivamente apelativa: O Deus Sanguinário tem sede de sangue, e segue uma parte do texto de Arlindo Silva contextualizando a imagem (...)”¹⁷⁵ Cruzando as informações é fácil inferir, embora Jocélio Santos não tenha feito uma referência direta, que a reportagem do dia 14/09/1951 do Jornal *Diários de Notícias* é a mesma referida pelo autor, a que publicou um conteúdo sobre o ritual de iniciação do candomblé com fotografia ilustrativa. Essa reportagem, na obra de Jocélio Santos, não aparece como sendo de conteúdo negativo. Mas vejamos a partir de agora a origem dessa reportagem e a real mensagem que ela transmite ao leito.

De acordo com Fernando de Tacca, essa foi a primeira vez que um jornal publicou uma fotografia de uma iniciação no candomblé. Além dessa publicação ilustrada, publicações de outros jornais também abordaram o assunto da edição polêmica da revista *O Cruzeiro*, como é possível ler logo abaixo:

O jornal A Tarde, de Salvador, fez publicar no mesmo dia da capa da revista, uma chamada de primeira página (um box de dimensões consideráveis), no alto, à esquerda, anunciando a reportagem e a chegada nos próximos dias dessa edição na cidade: *Ritual Secreto do Candomblé. Iniciação de Filhas-de-santos na Bahia. Hoje em todas as bancas, chegado via aérea, o novo número da Revista O CRUZEIRO.*¹⁷⁶

Foi deste modo que os jornais de grande alcance contribuíram para aumentar a curiosidade das pessoas em relação àquele ritual do candomblé.

¹⁷⁵ TACCA, F de. Candomblé- Imagens do Sagrado. Campos 3, 147-164, p, 153, 2003.

¹⁷⁶ Ibid. p. 152-153.

Imagem 3 - Diário de Notícias, 14-09-1951



Na imagem acima é possível ter a dimensão da reportagem que tinha como intuito motivar o público a realizar a leitura da revista *O Cruzeiro*. O texto, que acompanha a fotografia, diz o seguinte:

Esta fotografia é uma das muitas que ilustram, de maneira sensacional e inédita, a reportagem que traz o último número, de *O Cruzeiro*, já a venda nesta capital. Refere-se as cerimônias de iniciação de filhas-de-santo em toda a sua crueza espetacular e primitiva. Em resumo, trata-se de um autêntico e audacioso “furo” jornalístico.

O repórte-fotográfico José Medeiros e o repórte Arlindo Silva foram os autores da sensacional façanha. Durante longas semanas, insistiram, até conseguir o objetivo.

Eis um dos trechos da impressionante história:

‘Como a raspagem da cabeça, o ritual de flagelação foi repetido com as outras duas ‘iaôs’, sempre na cadeira. Durante mais de uma hora, assistimos a esse dilacerar de carnes ali na ‘camarinha’. A navalha não parava. O cheiro de sangue se misturava com o cheiro de suor, as ‘filhas-de-santo’ entoavam lá fora os seus cânticos sacros, e o atabaque era um gemido rouco dentro da noite. A ‘mãe-de-santo’ revelava minúcia em suas incisões. A navalha feria e o sangue brotava, quente, palpitando de vida. Por fim, a última incisão foi feita, e as três iaôs se prostraram sobre as esteiras em atitude de oração. Víamos, diante de nós aqueles 3 corpos humanos retalhados e ofegantes, e não entendíamos uma só palavra da prece que arrancavam de dentro de si como roncões. De repente, a ‘mãe-de-santo’ agitou por três vezes uma toalha branca, e de novo os ‘erês’ se apossaram das três mulheres, cessando a atuação dos ‘santos’. O cerimonial servira para ‘fechar o corpo’ das ‘iaôs’, livrando-as do mal, e agora a porta da ‘camarinha’ se cerraria até a madrugada, quando a cerimônia da ‘iniciação’ deveria continuar. Em silêncio, deixamos o recinto e companhia da ‘mãe-de-santo’ e da ‘mãe-pequena’. Lá fora, o atabaque já não soava. Era mais de meia-noite.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ TACCA, F de. Candomblé- Imagens do Sagrado. Campos 3, 47-164, p, 153-154, 2003.

Esse texto tinha o objetivo de despertar a curiosidade dos leitores. Nele podemos ver um olhar distanciado, a visão de alguém que não conhecia, pelo menos com familiaridade, os cerimoniais do candomblé. A narrativa de Arlindo Silva apresenta os rituais de iniciação como sendo um ato brutal e primitivo de pura carnificina. Neste trecho não existem menções sobre o objetivo desse ritual, muito menos do significado que cada ato tem dentro desse universo religioso. A cerimônia é apresentada de maneira vaga e descontextualizada, fato que reflete negativamente no imaginário das pessoas que desconheciam completamente o culto do candomblé.

No dia 15 de setembro de 1951 a revista *O Cruzeiro* publicou a reportagem intitulada: “As noivas dos deuses sanguinários”. Essa reportagem teve grande repercussão, não somente pelo fato de ter tido uma ampla divulgação nos jornais da época, mas também pelo seu conteúdo e pelo fato dessa revista ser a de maior circulação daquele período. Segundo Tacca, a tiragem para essa edição da revista aumentou de 300.000 para 330.000 exemplares¹⁷⁸. Um aumento considerável de 10% do que se habituava produzir ou reproduzir.

Imagem 4 - Diário de Notícias, 14.09.1951



¹⁷⁸ TACCA, F de. O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular. *LÍBERO*, Ano IX, n. 17, p. 94, jun. 2006.

Na imagem acima podemos ver que José de Medeiros fotografou três iaôs dentro de sua reclusão. Em outras fotografias é possível ver as etapas do ritual de iniciação e a festa de saída das iaôs. Essas imagens nunca tinham sido publicadas por uma revista brasileira e talvez esse fato tenha contribuído para tanta polêmica. Além disso, o título causou um impacto negativo no imaginário dos leitores leigos e grande apreensão por parte dos adeptos do candomblé.

Mas o que teria motivado essa reportagem? Segundo Tacca, a reportagem foi resposta a outra publicação sobre candomblé, intitulada “Les possédées de Bahia”, da revista francesa *Paris Match*, em maio de 1951. As fotos dessa reportagem são do francês Henri George Clouzot, que não era fotógrafo, mas sim cineasta. O texto da reportagem sobre o candomblé, segundo Tacca, é pejorativo, mas não foi escrito por Clouzot.

Imagem 5 - Paris Mach, 12/05/1951



Na época, Roger Bastide se posicionou contra a reportagem publicada pela revista *Paris Match* e publicou dois textos na revista *Anhembi*, editada por Paulo Duarte. No primeiro artigo, segundo Tacca, ele criticou duramente a reportagem da revista francesa. Já no segundo artigo, Bastide, relativizou essa crítica, pois, de certa forma, ele encontrou espaço para debate acadêmico, esse debate aparece no seu livro, *Candomblé da Bahia: rito nagô*¹⁷⁹, hoje um clássico da antropologia. Na reedição recente deste livro existe um compêndio de sua obra.

¹⁷⁹ BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

Um terceiro artigo, chamado “Uma reportagem infeliz”, publicado em dezembro de 1951, não se encontra no compêndio de suas publicações. Nesse artigo, Bastide diz que foi um dos primeiros a criticar a reportagem francesa e que, como os brasileiros não se manifestaram sobre a reportagem da revista *O Cruzeiro*, ele se sentia à vontade para assim fazê-lo e, mais, pergunta: “...onde estão os albertos cavalcantis e edsons carneiros que não se manifestaram sobre a reportagem de *Paris Match*”? Daí parte para sua crítica, localizando o sensacionalismo como principal foco da reportagem. Inocenta José Medeiros, que estaria fazendo seu trabalho de fotógrafo, e de certa forma culpa a mãe-de-santo, que se deixou fotografar por ingenuidade ou necessidade de dinheiro. Chamava-se Riso da Plataforma (Risolina Eleotina dos Santos). Ainda nesse artigo, descarta qualquer possibilidade de encontrar um rastro etnográfico no texto de Arlindo Silva. Entretanto, em *Candomblé da Bahia: rito nagô*, numa passagem sobre a reportagem de *O Cruzeiro*, surpreendentemente, cita o texto de Arlindo Silva, como exemplo de “etnografia de êre”, e publica um extrato da reportagem em seu livro.¹⁸⁰

A ialorixá, Riso da Plataforma, permitiu que o ritual de iniciação das três futuras iaôs fosse fotografado em troca de ajuda financeira para o preparo ritualístico da cerimônia. Medeiros e Arlindo Silva chegaram ao seu terreiro depois de terem recebido a recusa dos principais terreiros de Salvador, até que conseguiram um parecer favorável. Alguns animais eram necessários para a realização da cerimônia ritualística de iniciação das três futuras iaôs: uma de Omulu, outra de Oxóssi e a terceira de Iemanjá¹⁸¹. Sobre esse fato Fernando de Tacca diz o seguinte:

Contribuindo com a compra dos animais e demais necessidades que a iniciação necessita e tendo a aprovação, via o jogo de búzios, por parte de Oxóssi - orixá da casa e da mãe-de-santo responsável pela iniciação - José Medeiros conseguiu o direito de acompanhar seus ritos secretos, podendo captar os pormenores da iniciação através de sua Rolleiflex, em especial seus aspectos mais polêmicos: o sacrifício votivo de animais e o manejo de seus elementos sobre os corpos das iniciadas.

Fato importante de salientar é o rompimento do flash da câmera fotográfica de José Medeiros no momento dos ritos que ele tanto buscou captar, obrigando-o redobrar a atenção no momento da fotografia que poderia sair muito escura ou muito clara pela falta deste recurso, fotos que perdidas não poderiam ser repetidas numa ocasião tão próxima, pois a dificuldade para conseguir presenciar novamente aquele tipo de rito era grande.¹⁸²

Como foi exposto, Medeiros teve a permissão da ialorixá por meio da aprovação do

¹⁸⁰ TACCA, F de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular*. *LÍBERO*, Ano IX, n. 17. p. 64, jun. 2006

¹⁸¹ Sobre a extensa lista de itens e seus altos preços para realizar uma iniciação no candomblé ver o trabalho de Rita de Cássia do Amaral Xirê! *O modo de crer e viver no candomblé*. AMARAL, R. *Xirê! O modo de crer e de viver do candomblé*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

¹⁸² BORTOLETO, M. J. Resenha; MEDEIROS, J. *Candomblé. cadernos de campo*, São Paulo, n. 19, p. 1-384, 2010.

orixá da Casa e da própria mãe-de-santo. Mediante isso, que Medeiros conseguiu realizar as fotografias que foram publicadas junto com o artigo escrito por Arlindo Silva.

Como vimos, o lançamento da reportagem de *O Cruzeiro* foi precedido de ampla divulgação na Bahia, com boxes em jornais, anunciando a chegada da revista a Salvador. De acordo com Tacca, foram cinco reportagens entre os dias 11 e 14 de setembro de 1951, sendo que, nesse último dia, antes da chegada da revista, foi publicada uma das imagens mais fortes na contracapa do jornal Diário de Notícias, de Salvador. Se a própria reportagem já seria um choque, a inserção de chamadas, antes da chegada da revista, criou um clima de verdadeira tensão no meio do candomblé. Os dados de tiragem da revista, que demonstram um aumento de 10% no número de exemplares indicam que a revista tinha, de certa forma, ideia do impacto que estava causando.

Imagem 6 - O Cruzeiro, 15-09-1951



Imagem 7 - O Cruzeiro, 15-09-1951



Imagem 8 - O Cruzeiro, 15-09-1951



Fernando de Tacca, no artigo intitulado *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular*, apresenta algumas informações importantes sobre como ocorreu a ideia de preparar a reportagem sobre a cerimônia ritualística de iniciação. Ele discorre sobre uma carta encontrada em um centro cultural na cidade de Teresina, essa carta elucida todo o processo. Neste centro cultural existe uma sala em homenagem ao piauiense José Medeiros. A carta foi enviada a Medeiros por Leão Gondin, redator chefe de *O Cruzeiro*, e “ (...) revela que a ideia da reportagem surgiu de dentro da redação, como embate com Paris Match, e não como reportagem originalmente pensada por José Medeiros.”¹⁸³ De acordo com Tacca, Pierre Verger é citado nesta carta, pois ele teria imagens do ritual de iniciação, mas não se dispôs a fornecê-las para a revista *O Cruzeiro*. Algumas dessas fotos podem ser vistas no site da Fundação Pierre Verger, agora Fundação Pierre Fatumbi Verger¹⁸⁴.

¹⁸³ TACCA, F de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular*. *LÍBERO*, Ano IX, n. 17, p. 65, jun. 2006.

¹⁸⁴ Disponível em: < www.pierreverger.org/br>. Clicar no link “acervo foto”, “fototeca”, As fotos aparecem divididas por pastas. Para ter acesso as imagens das cerimônias deve-se entrar nas seguintes pastas, seguindo a sequência. América, Brasil, Bahia, Salvador, Cerimônias Africanas, Candomblé Cosme. As imagens que estão na pasta “Candomblé Cosme” foram tiradas por Verger entre os anos de 1948 e 1952.

Imagem 9 - Pierre Verger, Cerimônias Africanas, candomblé Cosme,
Salvador, Brasil, 1948-1952



Imagem 10 - Pierre Verger, Cerimônias Africanas, candomblé Cosme,
Salvador, Brasil, 1948-1952



Como vimos nas fotografias acima o enfoque que Pierre Verger faz das cerimônias de

iniciação é completamente outro. Ele não fotografa as cenas do sangue dos animais votivos sobre a ião. A sua representação transmite certa paz, uma serenidade e um dos fatos que permite essa interpretação é a posição em que a ião aparece representada. A luz da fotografia tirada por Verger é completamente distinta das que foram tiradas por Medeiros, no entanto devemos considerar também que este último teve problemas com o flash de sua máquina durante a cobertura do cerimonial e por isso teve que usar diferentes recursos para que as imagens não saíssem muito escuras. O ião aparece como um ser iluminado, um deus.

Na época Pierre Verger não se pronunciou sobre a polêmica da reportagem publicada na revista *O Cruzeiro*. De acordo com Tacca, uma das razões está no fato dele ser muito amigo de Medeiros, conforme cartas encontradas na Fundação Pierre Verger Fatumbi. Tacca diz que:

Tudo indica que Verger quis esquecer o assunto, mas preparou com Odorico Tavares, seu principal parceiro de matérias em *O Cruzeiro*, uma reportagem sintetizando tudo que aconteceu na mídia, depois da matéria da revista *Paris Match*. Embora essa reportagem nunca tenha sido publicada pela revista *O Cruzeiro*, existe uma cópia na Fundação Pierre Verger.

Verger já havia publicado fotos de rituais, junto com texto de Roger Bastide, em uma reportagem em 1949, na revista *A Cigarra*, dos *Diários Associados*, o mesmo grupo de *O Cruzeiro*. Essa reportagem mostra somente imagens de uma festa pública de iniciação, em que todos podem ver a chamada “festa do nome”. Uma das fotografias, realizada dentro da “camarinha”, apresenta um altar com a cabeça de um boi sacrificado a um orixá. Em recente exposição de Verger (“*O Brasil de Pierre Verger*”, Museu de Arte Moderna de São Paulo, março de 2006), essa foto, descontextualizada de sua origem inicial, foi apresentada ao lado de algumas outras, também imagens do espaço do sagrado, com uma “aura” especial, porque nunca teriam sido reveladas ao olhar leigo. Assim, tratava-se de uma foto-reportagem que já fora publicada, mas sem citação dessa publicação, nem ao menos no catálogo da mostra.¹⁸⁵

A partir daí podemos intuir uma proximidade entre essas diferentes pessoas. Verger conhecia José Medeiros, até porque já havia feito reportagens juntamente com Odorico Tavares para a mesma revista e também já tinha tido parcerias com Roger Bastide, que tinha feito críticas ao artigo que acompanhou as fotos de José de Medeiros. Carybé por sua vez era muito próximo de Pierre Verger, além de conhecer Odorico e Bastide, com quem desenvolveu parcerias também. Todos eles, com exceção de Medeiros, conheciam com bastante proximidade os rituais do universo do candomblé. Mas o que diferencia as representações de Carybé, Verger e José de Medeiros? Por qual motivo a reportagem publicada foi tão recusada pelos adeptos do candomblé naquele período?

¹⁸⁵ TACCA, F de. *O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular*. *LÍBERO*, Ano IX, n. 17, p. 65-66, jun. 2006.

Para começar Carybé e Verger tinham uma proximidade muito grande desse universo religioso. Ambos se iniciaram e tinham cargos de bastante prestígio, como já foi exposto acima, no Terreiro do Axé Opô Afonjá, sobre a direção da ialorixá Mãe Senhora de Oxum. Eles tinham a amizade, a confiança, o respeito e a permissão dessa importante e conhecida mãe-de-santo. Esse fato era uma verdadeira “credencial” para que eles pudessem realizar as suas representações, não apenas no Afonjá, mas em todos os outros terreiros que estavam ligados a este direta ou indiretamente.

Sobre Mãe Senhora, Pierre Verger diz o seguinte:

Pelo jogo complicado das filiações, Senhora era bisneta de Obatossí por laços de sangue e sua neta pelos laços espirituais da iniciação. Em outros termos, Iyanassô Akalá (ou Oká) foi, na geração anterior, ao mesmo tempo a bisavó e a trisavó de Senhora. Mas as coisas tornaram-se mais complicadas ainda quando Senhora recebeu, em 1952, o título honorífico de Iyanassô pelo Aláâfin Oyó da Nigéria, através de uma carta da qual tivemos a honra de ser o portador. Senhora, abolindo o tempo passado graças a essa distinção, tornou-se espiritualmente a fundadora dessa família de terreiros de candomblé da nação Kêto, na Bahia, todos originários da Barroquinha. Confirmou tão elevada posição, em 1962, quando foi presidir, seguida de seus ogãs, o Axexê, ou cerimônia mortuária, da saudade e mais que centenária mãe-de-santo do Ilê Iyanassô da Casa Branca do Engenho Velho, Maximiana Maria da Conceição, Tia Massi Oinfunké.

Essa dignidade recebida da África por Senhora provocou, diga-se de passagem, comentários e rumores, os fuxicos que agitam e apaixonam as pessoas que pertencem a esse pequeno mundo cheio de tradição, onde as questões de etiqueta, de direitos, fundamentadas sobre o valor dos nascimentos espirituais, de primazias, de gradação nas formas elaboradas de saudações, de prostrações, de ajoelamentos são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente; nesse mundo onde o beijamão, as curvaturas, as deferentes inclinações de cabeça, as mãos ligeiramente balançadas em gestos abençoadores representam um papel tão minucioso e docilmente praticado como na corte do Rei Sol. Os terreiros de candomblé são os últimos lugares onde as regras do bom-tom reinam ainda soberanamente.¹⁸⁶

A citação demonstra como Mãe Senhora tinha grande distinção e prestígio no universo religioso do candomblé. Não somente ela, mas quem fosse próximo a ela, como, por exemplo, os seus filhos espirituais, os Ogãs, os Obás, entre outros. Honras que Carybé e Pierre Verger tinham. Isso evidencia também um universo cheio de hierarquias e disputas.

Na citação Verger diz que os terreiros de Candomblé são os últimos lugares que o bom-tom ainda reina, pois neles as questões de etiqueta, “de direitos, fundamentadas sobre o valor dos nascimentos espirituais, de primazias, de gradação nas formas elaboradas de saudações, de prostrações, de ajoelamentos são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente (...)”. Em resumo, todas as ações e atos dentro dessa comunidade religiosa

¹⁸⁶ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 20.

são regidos por normas que devem ser cuidadosamente seguidas pelos seus membros e essas normais, por sua vez, fazem parte do ritual e do cerimonial deste culto.

Verger e Carybé possuíam esse prestígio, pois estavam diretamente ligados à Mãe Senhora. Deste modo, eles não tinham nenhuma dificuldade em presenciar cerimônias características do universo do candomblé, já que estavam ligados ao culto e possuíam cargos de prestígios. Diferentemente de José de Medeiros que não era adepto do candomblé e não tinha nenhuma ligação com Mãe Senhora. Inclusive, como foi mencionado acima, antes de chegar ao terreiro da ialorixá, onde realizou as imagens publicadas na reportagem da revista *O Cruzeiro*, ele já havia recebido a recusa dos principais terreiros de Salvador, que não permitiram que ele fotografasse, muito menos o cerimonial de iniciação de iaôs. Sobre esse fato Tacca diz o seguinte:

Medeiros relatou-nos que teve uma experiência desagradável quando freqüentava os terreiros tradicionais tentando as primeiras aproximações com o intuito de fotografar, e logo em um deles, e mesmo sem portar o equipamento fotográfico, foi questionado por uma mãe-de-santo em transe que se dirigiu diretamente a ele e falou: *Você veio aqui para fotografar mas não vai, não!* Medeiros contou-nos essa passagem com um ar de espanto místico, mas, como um fotojornalista exemplar, refletiu internamente que não iria desistir de mostrar o *verdadeiro Candomblé* e voltar para a redação sem o material prometido. Assim, mesmo fora dos terreiros tradicionais já se sabia de seus objetivos. Afinal, a chegada de um fotógrafo e de um jornalista da revista *O Cruzeiro* era assunto em qualquer cidade na época. No depoimento mais informativo de sua vida, Medeiros fala sobre sua sensação de ser um fotógrafo da revista *O Cruzeiro*: *Um fotógrafo da revista era tão famoso quanto é hoje um galã da Globo, cheguei a dar autógrafos na rua. O pessoal ficava vidrado pelo fato do cara ser de O Cruzeiro.*

Assim, ele encontrou um guia que o conduziu a um terreiro na periferia, no qual estariam sendo iniciadas as três iaôs: o Terreiro de Oxóssi, da mãe-de-santo Mãe Riso da Plataforma. Na conversa com Medeiros pela primeira vez ouvi o nome da mãe-de-santo que se deixou fotografar, um dado importante para a pesquisa de campo realizada em 2002, pois pude ir diretamente ao local, o bairro da Plataforma, em Salvador, e encontrar as memórias vivas dos acontecimentos nas pessoas que tiveram alguma relação com o evento ou que foram fotografadas por Medeiros. Somente no final da pesquisa, por meio de conversas com Arlindo Silva, tivemos a informação de como chegaram até o terreiro de Mãe Riso. O também fotógrafo Gervásio Batista apresentou-os a um motorista de táxi, chamado de “Sessenta”, que era freqüentador da casa de Riso e sabia da reclusão de três iaôs. Por intermédio de “Sessenta” chegaram até o bairro da Ilha Amarela, onde ficava o terreiro. Localizado no subúrbio ferroviário, o local era ainda zona rural, com poucas casas e um trajeto muito longo e difícil, passando pela Ribeira e pela Plataforma, muito distante do centro de Salvador.¹⁸⁷

Assim, torna-se claro a dificuldade que Medeiros enfrentou para conseguir realizar a suas fotografias. Tacca também explica e expõe por intermédio de quem Medeiros conseguiu estabelecer contato com a Ialorixá.

¹⁸⁷ TACCA, F de. Candomblé- Imagens do Sagrado. Campos 3:147-164, p, 149, 2003.

Verger, Carybé e Medeiros realizaram representações visuais, cada um a seu modo, do universo do candomblé. Os três têm obras do ritual já mencionado. Mas, diferentemente de Medeiros, as representações de Carybé e Verger não eram acompanhadas de textos sensacionalistas, neste caso de autoria de Arlindo Silva. Para alicerçar esse pensamento tomaremos como exemplo a imagem 6, nela, abaixo de cada uma das cenas, aparecem breves comentários que remetem a reportagem. Na ordem da esquerda para a direita e de cima para baixo as seguintes frases ilustram as fotografias. Cada momento do ritual de iniciação tem uma linguagem própria, por isso essa linguagem não é jornalística, e como tal tem um significado bastante específico e necessário para o andamento da cerimônia. Carybé e Verger, como já foi indicado acima, estavam construindo conscientemente a imagem que queriam preservar e “eternizar”, de acordo com eles, da religião. Por isso, suas representações são apenas realidades construídas a partir das suas perspectivas, a partir do modo como eles idealizavam a memória do candomblé para a posteridade. Já os jornalistas Medeiros e Arlindo Silva, não compartilhavam dessa mesma ideia de construção de memória. A construção de Carybé era feita conscientemente para a posteridade, já a edição da revista *O Cruzeiro* não tinha essa preocupação.

“SACRIFÍCIO A YEMANJA – As degolas tiveram início as duas e meia da madrugada prolongando-se até as quatro e meia. Esse ritual sangrento (...).”

“... UM ÍNDICE DE CRUELDADE – As divindades das religiões fetichistas africanas banqueteiavam-se com sangue. E o sangue lhes é oferecido assim ...”

“UMA GALINHA D'ANGOLA é sacrificada sobre a cabeça da yaô, a qual tem nos braços um enfeite feito com () da costa da África, sinal de submissão.”

“A FACA AFIADÍSSIMA DA MÃE DE SANTO mergulhou no pescoço da ave, (...)”

Essas frases só são alguns exemplos de como o autor Arlindo Silva apresenta cenas do ritual de sacrifício de modo completamente descontextualizado. Construções como: “faca afiadíssima”, “ritual sangrento” e “índice de crueldade” contribuem para chocar os leitores adeptos e não adeptos da revista. Os termos usados afastam ainda mais o candomblé da ideia do aceitável. Esse universo religioso é apresentado, no texto de Arlindo Silva, como algo degradante, bárbaro, atrasado, algo que foge completamente da normalidade. A narrativa

construída por ele era acompanhada das fotografias de José de Medeiros. Vale lembrar que imagens como aquelas nunca tinham sido publicadas numa revista de grande circulação no país, esse fato também contribuiu para a grande polêmica que se estabeleceu em torno desta edição da revista.

As imagens feitas por Medeiros eram de cenas mais restritas do candomblé. Continham cenas de sacrifícios, invocação dos deuses, de possessões, entre outros, e foram publicadas numa revista de grande vulto que não teve a preocupação em expor aos leitores os significados daqueles rituais e cerimônias dentro do universo mítico do candomblé. Sendo assim, as cenas representadas pelas fotografias foram transformadas, pela narrativa escrita que as acompanhavam, num ato de pura crueldade e profundo atraso cultural. A narrativa apresentada realizava uma separação entre o eu, não adepto, e o outro, adepto do candomblé. Um não adepto assistiria pasmo, toda aquela ritualidade característica do misticismo retrogrado do devoto.

Carybé também realizou representações de iaôs em reclusão e em processo de iniciação. No entanto as suas representações são mais sutis embora expressem o mesmo ritual representado nas fotografias de Medeiros. Carybé apresentava um candomblé mais colorido, mais adornado e mais vibrante. Nas suas construções, os sacrifícios aparecem de maneira muito atenua, sem sangue e sem a sujeira causada pelas vísceras dos animais sacrificados. As cenas que, para um olhar leigo, podem parecer assustadoras são representadas nas obras de Carybé de maneira mais “limpa”, sem os animais mortos e a sujeira resultante do processo ritualístico. Embora esses fatos sejam ocultados em suas obras, qualquer pessoa que conheça basicamente o universo do candomblé, seja pela vivência prática ou pela literatura, reconhece e identifica facilmente do que se trata a maioria de suas representações desse universo.

A imagem que segue abaixo, imagem 11, exemplifica e esclarece o que vamos chamar de “imagem mais limpa do candomblé”. A pintura, retirada do livro *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia*¹⁸⁸, expressa exatamente a iniciação de uma iaô. Os círculos brancos no decorrer do negro corpo feminino são as tradicionais pinturas rituais, quando o corpo do (a) iniciado (a) é marcado com traços de giz branco, “sinal de respeito por Obatalá, o criador dos seres humanos”¹⁸⁹. Ao fundo da imagem podemos observar um bode e sobre este uma galinha d'angola. Animais que serão utilizados para os sacrifícios característicos desse ritual. De

¹⁸⁸ FREITAS, L de. *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia*. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 95.

¹⁸⁹ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 30.

acordo com Verger, nos rituais de iniciação na África, para o orixá Xangô, “o ponto culminante da cerimônia de batismo de sangue é aquele em que um carneiro é sacrificado”¹⁹⁰.

Ao discorrer sobre a iniciação no continente africano, Verger diz que os noviços, em um estado de entorpecimento mental, são levados para um recinto. Cada um deles é amparado e guiado pelas iniciadoras até o pilão emborcado, onde é sentado e levantado duas vezes para só permanecer na terceira. Os cabelos do iniciado são raspados e recolhidos em um pano branco colocado em seu colo. São feitas incisões no alto do seu crânio, onde será colocado, depois, um òsù (oxu). Para cada noviço são sacrificados primeiro os animais: galos, pombos, tartarugas, galinhas-d’angola e caracóis. O sangue é derramado ao mesmo tempo sobre a cabeça do iniciado e sobre a machadinha de pedra, estabelecendo a ligação entre o futuro elégùn e Xangô¹⁹¹.

Os corpos dos animais decapitados são apresentados ao noviço, que chupa um pouco do sangue; pode acontecer que ele aperte em seus dentes o pescoço do galo com tal força, que arranque um pedaço e mastigue, lentamente, por alguns momentos. Marca-se a cabeça do noviço, bem como o peito, as costas, os ombros, as mãos e os pés com o sangue dos animais sacrificados.¹⁹²

Para compreender melhor a função e a relevância de um(a) iaô no culto aos orixás optamos por citar Pierre Verger que diz o seguinte:

O orixá é uma força pura, à se imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu elégùn, aquele que tem o, privilégio de ser “montado”, gùn, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar a terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram.

Os elégùn muitas vezes são chamados iyawòdrià (iaô), mulher do orixá. Este termo tanto se aplica aos homens quanto às mulheres e não evoca uma idéia de união ou de posse carnal, mas a de sujeição e de dependência, como antigamente as mulheres o eram aos homens.

Voltaremos, mais adiante, ao problema da iniciação desses elégùn cujo papel è fundamental nas cerimônias de adoração ao ancestral divinizado, que, incorporando-se ao elégùn, reencontra, por alguns instantes, sua antiga personalidade espiritual e material. Será novamente a personagem de outra com suas qualidades e seus defeitos, seus gostos, sua tendência, seu caráter agradável ou agressivo.

Voltando assim, momentaneamente, a terra, entre seus descentes, durante as cerimônias de evocação, os orixás dançam diante deles e com eles, recebem seus

¹⁹⁰ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 28.

¹⁹¹ Sobre os rituais de iniciação, Verger diz o seguinte: Tivemos oportunidade de acompanhar as diversas fases dessas cerimônias para grupos de dezoito elégùn em Ifanhim, onde o gbé não conhece fronteiras (anglo-francesa outrora, nigeriano beninesa atualmente); seis em Uidá e dois em Saketê; assim como na Bahia, onde é idêntico o ritual seguido. Ibid. p. 25.

¹⁹² Ibid. p. 28.

cumprimentos, “ouvem as suas queixas, aconselham, concedem graças, resolvem as suas desavenças e dão remédios para as suas dores e consolo para os seus infortúnios. O mundo celeste não está distante, nem superior, e o crente podem conversar diretamente com os deuses e aproveitar da sua benevolência”.¹⁹³

Nas palavras de Verger vimos que os elégùn ou iaôs têm um papel muito importante no candomblé, pois é através deles que os orixás, compostos de uma força imaterial, se corporificam e fazem contato com quem os cultuam. Os elégùn possibilitam que os orixás sejam perceptíveis aos sentidos humanos.

Na obra de Carybé, imagem 11, além da iaô com as marcas brancas feitas de giz e os animais que serão sacrificados, também podemos observar algumas oferendas diante da iaô que está ajoelhada. No fundo existe uma pessoa que, pelos indícios, está em possessão. Ela segura em sua mão esquerda o paxoró, símbolo de Oxalá. Pela maneira em que o corpo da pessoa em possessão está figurado, tudo indica que Oxalá está na forma de Oxalufan. De acordo com Carybé “Oxalufan dança curvado como um velho alquebrado, corcunda, apoiando-se num cajado de metal branco, cuja extremidade superior termina em forma de um pássaro”¹⁹⁴. É exatamente esse cajado que está representado na mão esquerda da pessoa em transe. No chão, representado na obra, podemos perceber folhas de diferentes plantas. Algumas ervas são utilizadas no preparo ritualístico.

A representação de Carybé constrói a imagem de um candomblé mais ameno, ele suaviza as características tidas como “mais fortes” do ritual através dos traços de sua obra. Como já foi dito algumas cenas são ocultadas, mas, mesmo assim, é possível perceber sem dificuldade do que se trata a representação. O candomblé de Carybé é um candomblé visualmente “limpo”, um candomblé dissociado da pobreza material e das dificuldades financeiras, comuns até os dias de hoje em alguns terreiros. Este artista ressalta a beleza característica desse universo mítico e ameniza ou oculta aspectos que podem ser interpretados negativamente por pessoas que desconhecem este universo religioso. Por tudo que já foi exposto até aqui, sabemos que Carybé era um grande conhecedor deste culto, por isso, entendemos que a realidade construída por ele, em relação a esta religião, resulta de uma escolha feita por ele, consciente ou inconscientemente.

Este artista, além de bastante informado acerca do candomblé, também era bem articulado entre os adeptos, os estudiosos e os adeptos estudiosos dessa temática. Ele compunha este último grupo. Tudo isso inseria Carybé em uma rede de sociabilidade

¹⁹³ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 10.

¹⁹⁴ CARYBÉ, P. *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 329.

diretamente ligada a este universo. Assim, ele estava por dentro dos encontros, religiosos ou seculares, que discutiam essa temática; participava ativamente, e não apenas como observador, das cerimônias, festas e rituais do candomblé; conhecia a literatura que estava sendo produzida e a produzia também. Por conhecer tão bem essa crença ele foi convidado, como já foi exposto, para ilustrar livros que abordavam esta e outras temáticas ligadas ao universo afro-brasileiro. As obras de Carybé exerciam influência naquele meio até porque os autores mais conhecidos eram bem próximos deste artista e da sua produção também. Carybé era percebido como sendo um grande divulgador da religiosidade negra e de toda a cultura de origem africana. Já citamos no início deste mesmo capítulo relatos de Jorge Amado que justificam e alicerçam esse pensamento.

Imagem 11 - Pintura tirada do Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia¹⁹⁵

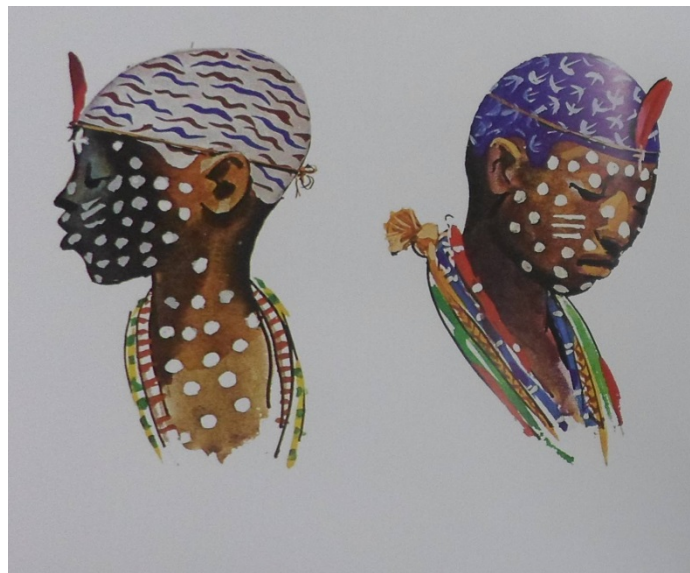


¹⁹⁵ Pintura tirada do Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. FREITAS, Lauro de. Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 95.

Imagem 12 - Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia ¹⁹⁶

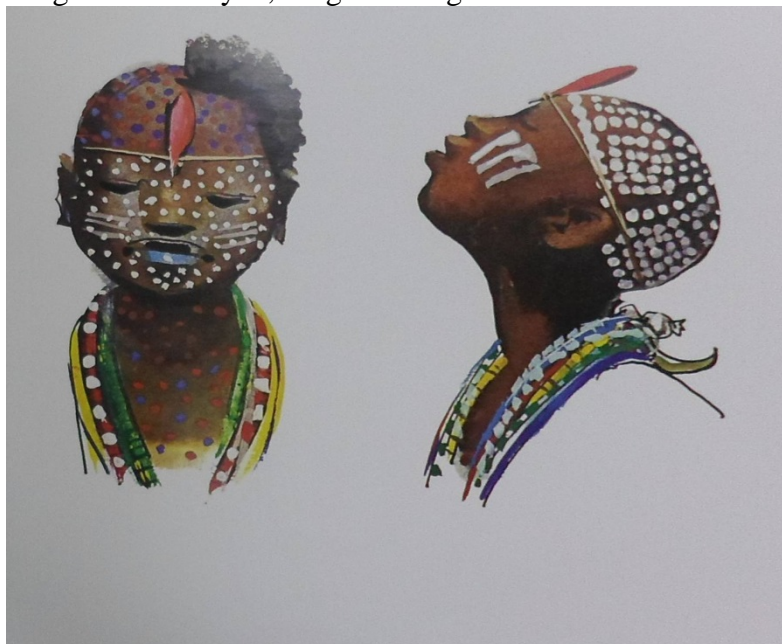


Imagem 13 - Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia ¹⁹⁷



¹⁹⁶ FREITAS, L de. Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 92.

¹⁹⁷ Ibid. p. 98.

Imagem 14 - Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia¹⁹⁸

Levando em consideração as representações imagéticas, produzidas por Carybé, Verger e Medeiros, que foram tomadas como exemplo até o momento é fácil perceber que elas são sobre o ritual de iniciação de iaôs. Comparando as três representações é possível perceber que as fotografias de José de Medeiros em relação às outras imagens, expõem aspectos mais minuciosos do ritual que naquele período era tido como secreto. As fotografias de Medeiros demonstram detalhes de como os animais são sacrificados durante o ritual. Nelas também é possível perceber cenas do banho de sangue característico da iniciação das(os) iaôs, muito sangue aparece nas suas fotografias, cenas do sangue jorrando e pingando dos pescoços dos animais sacrificados são comuns. Além disso, como foi dito anteriormente, o modo como Medeiros vê essas cenas não é o priorizado por Verger e Carybé. Eles destacam outros aspectos em suas representações, como a pintura feita com pomba¹⁹⁹, material usado para assentar a força dinâmica do orixá na cabeça da iaô, no decorrer do corpo dos iniciados. Esse momento da cerimônia ritual é chamado de Efun que consiste em pintar a cabeça raspada e o corpo da iniciada com círculos, pontos ou ambos e traços tribais feitos com a pomba. A primeira saída da camarinha é para Oxalá e, por isso, a pintura é toda branca. A segunda é

¹⁹⁸ Pintura tirada do livro: FREITAS, L de. Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 99.

¹⁹⁹ É um giz grosso com cola, em forma cônica, usados para riscar “pontos” que indicam a linha vibratória a que a entidade pertence. CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 221.

para o orixá “dono da cabeça”, depois da dança a pintura é removida com banho de ervas sagradas²⁰⁰.

Carybé representou, principalmente, os enfeites, os adornos, as pinturas com a pomba, os colares, as guias, as penas, entre outras coisas desse gênero, tudo isso ele fez com uma profunda riqueza de detalhes. Nas suas obras os objetos e os enfeites ligados ao cerimonial aparecem representados com mais pluma, mais brilho, mais cor, mais vida, e este fato não ocorre apenas porque as suas obras, que foram tomadas como exemplo neste capítulo, são coloridas, mas sim pela construção que ele faz do universo do candomblé baiano. Para fundamentar esse pensamento utilizaremos mais três imagens. Uma fotografia de Pierre Verger e a outra é uma pintura de Carybé. Ambas representam o terreiro da Casa Branca. A partir dessas imagens veremos como Carybé atribuiu certa pompa as festas do candomblé. A terceira imagem é uma fotografia que foi tirada do mesmo terreiro, porém recentemente. Isso nos ajudará a refletir sobre a construção de Carybé.

²⁰⁰ CACCIATORE, O G, O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 110-111.

Imagem 15 - Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia²⁰¹



²⁰¹ FREITAS, L. de. Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 55.

Imagem 16 - Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia²⁰²

Na fotografia de Verger podemos perceber edificações simples e humildes, essas construções aparecem espaçadas, fato que evidencia que a região não era muito habitada naquela época. Também é possível perceber matos que crescem desordenados no terreiro, fato que não transparece muito cuidado ou um cuidado frequente. A fotografia foi tirada do alto da escadaria do Terreiro da Casa Branca. A escada permanece até os dias de hoje assim como a

²⁰² FREITAS, L de. Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 18. (Entre Amigos, Livro III), p. 54

construção em forma de barco, no entanto a árvore sagrada de Iroko²⁰³, que está no meio desta construção, já não existe mais. A simples rua, que pode ser vista na fotografia, hoje é uma das principais avenidas da cidade de Salvador, a Avenida Vasco da Gama. Na época que a fotografia foi tirada por Verger a região onde o terreiro está situado era uma zona periférica da cidade. Mas hoje a área está integrada ao centro soteropolitano.

Na pintura de Carybé, os matos aparecem harmoniosamente integrados ao todo. As construções simples não aparecem na representação, nem mesmo a escada aparece. No entanto, a pintura foi feita como se o artista estivesse observando do alto da escada, assim como a fotografia de Verger. Carybé parece representar cenas de uma festa ou do preparo de uma festa. A árvore de Iroko que está no centro da construção em forma de navio aparece ainda mais vigorosa do que na fotografia de Verger. Na representação de Carybé ela está ornamentada com o tradicional ojá²⁰⁴ branco, fato que não está presente na fotografia de Verger.

Diferentemente da fotografia, na pintura não é possível perceber os fios de energia elétrica, amparados por simples postes de madeira, o artista-plástico também oculta esse fato. Nas pinturas dele os aspectos da modernidade são sempre ocultados. Ele privilegia o que pode ser associado a ideia de tradição. As pessoas que aparecem na sua representação estão vestidas com roupas coloridas e bem delineadas, além disso, a construção, assim como as quartinhas com oferendas no pé da árvore Iroko, aparece bem conservada na sua representação imagética de Carybé. Apenas para demonstrar a diferença no que diz respeito ao processo de urbanização no entorno do terreiro usaremos uma fotografia que foi tirada em setembro de 2013, durante uma visita ao Terreiro. Coincidentemente a fotografia foi tirada do alto da escada que atualmente é protegida por uma lona branca no decorrer de todo o seu trajeto.

²⁰³ “Iroko é um orixá fitomórfico nagô. Na África sua morada é fetiche é a árvore 'irokò', teca africana ou maogani (*Chlorophora excelsa* – morácea). No Brasil foi substituída pela gameleira branca (*Ficus doliaria* M) considerada árvore sagrada desse orixá que é o mesmo Loko dos daomeanos. Seu troco cuja raiz é consagrada, é amarrada com ojá branco e as oferendas colocadas junto a ele. É sincretizado com S. Francisco de Assis. Dia-3Veira. Cor - branco. Colar – cinza. Seus instrumentos simbólicos são bengala de madeira e espanador de palha da Costa. Tem poucos "filhos". Quando desce (raramente), usa gorro de palha e dança com passos complicados, quase de joelhos. Tem as mesmas características que os deuses Angola-Congo Tempo e Katende, também identificados com S. Sebastião. Sua cólera é violenta e difícil de aplacar. Comida – ajobó. Sacrifício – galo e carneiro. No Ossé anual come também milho branco, feijão-fradinho e conquém. Iché com azeite doce. Saudação: 'Iroko i só!'” CACCIATORE, O. G., *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 155.

²⁰⁴ “Longa faixa, usada. no Candomblé, para diversas finalidades: como turbante ou rodeando o busto e terminando num laço (na roupa de alguns orixás); amarrada, com um grande laço, ao redor dos atabaques, em cerimônias importantes; atada ao tronco da árvore sagrada (gameleira branca) de Iroko etc. Sua cor varia conforme o orixá. F. - ior.: "oja"- faixa para rodear a cintura das mulheres ou suspender a criança às costas da mãe.” Ibid. p. 199.

Imagem 17 - Visita ao Terreiro



Fonte: Juliana Bragança, 14/09/14

Em suma, através dessas últimas imagens e das anteriores foi possível ter uma breve ideia de como o artista Carybé construiu as suas representações do universo religioso do candomblé. Porém, esse ponto continuará sendo desenvolvido pormenorizadamente no próximo capítulo. Para encerrar este, optamos por discorrer sobre como o conceito de representação esta presente neste trabalho, tendo em vista que nessas últimas páginas esse termo foi bastante evocado.

O termo “representação” é indispensável para esta pesquisa, uma vez que ao analisarmos as pinturas de Carybé temos o intuito de perceber como este artista construiu a sua visão em relação ao candomblé baiano. Suas obras estão sendo percebidas neste trabalho, como representações ou realidades construídas dos aspectos culturais e sociais dos afrodescendentes baianos. Por esse motivo, por meio da análise, podemos perceber a visão

construída por esse artista, que, como já foi alicerçado, fazia conscientemente obras que selecionavam fatos convenientes para uma memória da posteridade.

Deste modo, podemos a partir de agora, esclarecer que o conceito de representação irá pressupor significados e valores que estarão de acordo com as proposições desenvolvidas por Roger Chartier no artigo “O Mundo como Representação”²⁰⁵.

A noção de representação nos possibilita perceber no que a construção de desse artista se diferencia ou se aproxima das narrativas desenvolvidas por outros artistas ou intelectuais que tratavam das mesmas temáticas, além de evidenciar qual imagem do candomblé Carybé defendeu e divulgação através de suas diferentes obras. Ao analisarmos as representações artísticas de Carybé percebemos quais características específicas do cerimonial do candomblé baiano ele decidiu “transmitir” para as próximas gerações, já que vimos que ele fez uma seleção, que limpava o candomblé das cenas que poderiam causar polêmicas ou evidenciar os problemas internos, como a questão financeira que desaparece sobre a pompa dos enfeites de suas representações. Suas representações, pelo menos as iniciais, resultam do desejo de memória.

Já vimos também que, ao analisarmos as obras de Carybé, não podemos desconsiderar que este artista fazia parte de um determinado contexto sociocultural. Por esse motivo cabe destacar que, de acordo com Chartier, a obra de Bourdieu nos permite realizar um pensamento relacional. O que significa que:

A obra, o artista, o filósofo, só existem dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis que definem a posição de cada um em relação à posição dos outros, ou seja, a uma posição social, em relação a uma posição estética²⁰⁶.

Isso significa que o artista em questão pertencia a um contexto social, cultural e econômico. Carybé pertencia a um meio constituído por diferentes "forças" que se confrontavam uma com as outras. Por isso, Bourdieu recusou a ideia de gênio singular, do indivíduo isolado. Mas é importante destacar que este autor também recusou a ideia de determinismo social.

A partir desse ponto podemos relacionar o pensamento de Bourdieu com o de alguns teóricos da arte. Os estudos de Aby Warburg, por exemplo, se basearam numa percepção mais ampliada das manifestações artísticas, por isso ele propunha analisar, sempre, a luz de um

²⁰⁵ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11(5), p. 172-191, 1991.

²⁰⁶ Id. Pierre Bourdieu e a história. Debate com José Leite Sérgio Lopes. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 140, mar. 2002.

horizonte histórico a que se insere a obra ou o artista em questão.²⁰⁷

No livro intitulado “História da Arte”, Gombrich diz que um dos seus objetivos “é situar as obras que analisa em seu contexto histórico e, assim, levar a uma compreensão dos propósitos artísticos do mestre.”²⁰⁸ Esse tema é o nosso objetivo: situar as obras de Carybé no seu tempo e espaço. De acordo com Gombrich:

Cada geração está, em algum ponto, em revolta contra os padrões de seus pais; cada obra de arte deriva seu atrativo para as pessoas de seu tempo não só do que faz mas também do que deixa de fazer.²⁰⁹

Este autor defende que devemos compreender as obras de arte levando em consideração o período em que elas foram produzidas e as influências que o artista recebeu no modo de conceber ou de não conceber a sua obra. Tendo em mente a reflexão dos autores evocados acima podemos inferir que as obras de arte, assim como as outras produções, estão diretamente ligadas ao período histórico em que foram construídas. Isso significa que, para entendermos as realidades construídas por Carybé, temos que ter em mente o seu tempo, suas relações profissionais e pessoais, suas referências artísticas, entre outras coisas, pois somente assim entenderemos o sentido de suas representações referente ao universo do candomblé. Tudo isso explica a construção que vem sendo feita até este momento.

O conceito de representação, como expõe Chartier, certifica dois sentidos que *a priori* parecem ser contraditórios, mas não são. Segundo ele:

[...] as acepções correspondentes à palavra 'representação' atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa.²¹⁰

No primeiro sentido a representação é resultante de um conhecimento mediado que faz ver uma imagem que não está presente trocando-lhe por algo capaz de repor o objeto que está ausente, pintando-lhe tal como ele é. O autor dá exemplos de representações materiais, que substituem totalmente o corpo ausente com um objeto que lhe seja semelhante ou não, e

²⁰⁷ MAGANHÃES, A. G. Carlo G e a História da Arte: o objeto artístico como ponto de partida para a interpretação historiográfica.

²⁰⁸ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2001, p. 9.

²⁰⁹ Ibid. p. 9-10.

²¹⁰ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11(5), p. 184 1991.

simbólicas, que para Furetière é:

a representação de algo de moral pelas imagens e pelas propriedades das coisas naturais (...). O leão é o símbolo do valor, a bolha o da inconstância, o pelicano o do amor materno.²¹¹

Chartier prossegue dizendo que existe uma relação decifrável entre o signo visível e o seu referente significado, o que não quer dizer que os signos serão sempre decifrados tal como deveriam ser. Como aponta o autor, existem modalidades variáveis que permitem discriminar diferentes categorias de signos e por caracterizar o símbolo por sua diferença com outros signos. De acordo com a Lógica de Port-Royal existem dois possíveis problemas de compreensão da representação, um deles resulta da falta de preparo do leitor e o outro resulta do “exagero” de uma relação arbitrária entre o signo e o significado²¹². Para fugir desses problemas alicerçamos nossa análise na trajetória do artista e nas redes de relações que ele estabeleceu e teceu.

Podemos dizer que a ideia de representação indica a maneira que uma determinada realidade é construída, refletida e dada a compreender por distintos grupos sociais em períodos e lugares diferentes. As construções das representações vêm dos discursos, seja por qual meio for, que o(s) grupo(s) profere(m).

Chartier critica os falsos debates desenvolvidos em torno da divisão entre a história que trabalha com a objetividade das estruturas (que seria a história mais segura, a que trabalha com documentos capazes de reconstruir as sociedades tais como eram) e a que trabalha a subjetividade das representações (que seria a história dirigida pelas ilusões de discursos distanciados do real). Para ultrapassar esses falsos debates devemos considerar os sistemas geradores de significações e percepções como verdadeiras instituições sociais. “O que leva seguidamente a considerar estas representações como matrizes de discursos e de práticas diferenciadas (...)” que, por sua vez, “(...) têm por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto as dos outros como a sua.”²¹³

Deste ponto também resultam as lutas de representações, que é a tentativa de um grupo impor a sua concepção de mundo social aos demais grupos (busca de legitimidade), isso acontece quando o *candomblé nagô/iorubá* busca se legitimar sobre os outros *candombles*

²¹¹ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11(5), p. 184 1991.

²¹² Ibid. p. 184-185.

²¹³ CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. 2º ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés: Difel, 2002, p. 17-18.

e para isso constrói a sua imagem fundamentada numa suposta tradição e impermeabilidade de crenças “alienígenas”, mas isso ficará mais claro no próximo capítulo. Por isso, as lutas de representações são tão importantes, para este autor, quanto às lutas de classes. Assim, fica evidente que a dicotomia entre uma história que trabalha com a “objetividade das estruturas” e uma que trabalha com a “subjetividade das representações” é sem fundamento, pois todos os documentos, até os considerados mais “isentos”, possuem traços da subjetividade de quem os produziu.

Vimos anteriormente que as representações feitas por Carybé e Verger tinham o aval e passavam de certa forma, pela aprovação de Mãe Senhora e, por isso, foram e são até hoje aceitas por muitos adeptos deste culto, inclusive são tomadas como referências de tradição. Vimos também que as fotografias de José Medeiros não tiveram a mesma “sorte”, pois suas imagens foram publicadas juntamente com o etnocêntrico texto de Arlindo Silva e, além de não possuir o aval de uma importante ialorixá, as imagens feitas são de aspectos que eram tidos como secretos e, desta maneira, muitos adeptos se sentiram expostos negativamente. Também vimos que a produção artística de Carybé tinha um propósito distinto das fotografias publicadas na revista.

As representações de Carybé, sem dúvida, contribuíram para a legitimação de uma imagem específica do candomblé, que certamente também era do interesse da Mãe Senhora de Oxum. É justamente a imagem do candomblé construída por Carybé que nos interessa, por isso, no próximo capítulo, nos dedicaremos em analisar rituais e cerimoniais que foram representados na Coleção Recôncavo de 1951. Mas também discutiremos como a visão do artista estava inserida no que vinha sendo construído a respeito do candomblé baiano.

3 OS RITUAIS E CERIMONIAIS DO CANDOMBLÉ BAIANO ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES DE CARYBÉ

Os fífós vão abrindo vão abrindo quadros familiares nas escurama. Jantares servidos, retratos de casamentos, máquinas de coser e gente, muita gente fazendo coisas, representando a vida nos pequenos tetos das janelas e portas iluminadas. Já a sombra vitoriosa comeu o verde das bananeiras, as ribanceiras vermelhas, os pés de jaca, os coqueiros, a gente. Só ternos brancos e vestidos mal assombrados sobem e descem as ladeiras sem gente dentro, ou cachorros silenciosos como que voando na noite e, detrás de samba do alto falante do armazém, o baticum dos atabaques rola-Rum, rumpi, lé, rumrumpilé, rum , rumpí lé.²¹⁴

Como vimos anteriormente, Carybé pertenceu a um contexto específico e situá-lo no seu tempo e espaço é de grande relevância, pois temos o propósito de compreender o sentido ou os diferentes sentidos de uma pequena parcela da sua produção artística sobre o candomblé baiano. Os distintos grupos, dos quais Carybé fez parte, contribuíram substancialmente para a sua formação artística e para o desenvolvimento do candomblé presente, principalmente na cidade de Salvador, como uma das temáticas mais desenvolvidas por esse artista plástico. Vimos que existia uma intelectualidade que desenvolvia diferentes abordagens sobre o candomblé e, Carybé, pertencia a esse grupo, assim como também era próximo de adeptos dessa religião, a qual ele também se iniciou.

Temos então, um artista integrado e participante desse universo religioso, na medida em que ele não era apenas influenciado pelas discussões sobre o candomblé, mas também foi responsável por ajudar a construir uma imagem deste culto ou, como veremos, de uma parte deste culto: o candomblé nagô dito tradicional. Ele foi um Obá de Xangô e, como tal, esteve próximo religiosamente, mas não somente religiosamente, pois era amigo, da ialorixá Mãe Senhora. Ela, como vimos, foi a responsável pela a ampliação deste cargo, que, por sua vez, foi inventado por sua antecessora, Mãe Aninha. Ambas usaram como justificativa para a suposta tradição que estava por trás do cargo, uma forte associação às tradições africanas, de onde vem, de acordo com esse discurso, a “verdadeira tradição”. Recorrer ao continente africano para buscar legitimidade para as “tradições inventadas”²¹⁵ se tornou uma ferramenta de grande utilidade, pois isso significava a reconstrução de um passado destinado a reforçar a origem iorubá (nagô) desse terreiro. Este fato passou a ser, não somente para a Ialorixá

²¹⁴ CARYBÉ, P. *Temas de Candomblé*. Salvador: Livraria Turista, 1951, não numerado.

²¹⁵ HOBBSAWM, E & RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Aninha, a fundadora, e Senhora, a sucessora, mas para uma vasta gama de adeptos e, até mesmo estudiosos, o sinal de sua proximidade com a terra das origens e, de certa forma, o seu “atestado” de maior tradicionalidade em relação aos outros terreiros.²¹⁶

Capone afirma, entre outras coisas, que as pesquisas etnográficas concentram-se em três terreiros da nação nagô (iorubá), “(...) transformados, assim, na encarnação da tradição africana no Brasil”²¹⁷. Os três terreiros que a autora refere-se são: o Engenho Velho ou Casa Branca, que é considerado o primeiro terreiro de candomblé fundado no país, o Gontois e o Axé Opô Afonjá, ambos oriundos do Engenho Velho. Deste modo, se o Opô Afonjá, assim como o Gontois, nasceu de uma cisão da Casa Branca, era necessário estabelecer algo que diferenciasse esse terreiro dos outros dois e que, ao mesmo tempo, o desse legitimidade. O caminho escolhido para isso foi recorrer a supostas tradições africanas. Deste modo é forjada a tradição dos Ministros de Xangô no Terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá.

No capítulo anterior dissemos que a primeira vez que foi feita menção a esses cargos criados no Opô Afonjá foi durante o Segundo Congresso Afro-Brasileiro, realizado na cidade de Salvador, em 1937. O primeiro havia acontecido na cidade de Recife, durante uma comunicação Martiniano Eliseu do Bonfim, que ajudou Mãe Aninha na fundação do Opô Afonjá, falou sobre os Obás de Xangô. Durante a sua comunicação, que parte já foi citada no capítulo anterior, ele relacionou os cargos a uma das versões da origem do a Xangô, que teria sido o Terceiro Rei de Oyó. Esse Congresso, como diz Capone, foi a ocasião perfeita para o Terreiro do Axé Opô Afonjá estabelecer a sua distinção em relação aos outros dois terreiros, pois lá tinha “a benção dos intelectuais presentes”²¹⁸. De acordo com ela:

Martiniano do Bonfim foi escolhido presidente honorário do congresso, pois era na época a figura mais respeitada dos cultos afro-brasileiros e aquele que mantinha mais relações com os antropólogos. Apresentou urna conferência sobre os Ministros de Xangô, instituição africana que acabava de introduzir no Axé Opô Afonjá, e primeiro exemplo de reafirmação dos cultos²¹⁹. p. 236

Capone afirma que a introdução dos cargos de Ministro de Xangô é o primeiro exemplo de africanização do candomblé. Martiniano era uma figura de grande respeito entre os adeptos do culto e os antropólogos, pois foi na própria África que ele teria se iniciado e

²¹⁶ CAPONE, S. A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 284.

²¹⁷ Ibid. p. 16.

²¹⁸ Ibid. p. 285.

²¹⁹ Ibid. p. 236.

tomado conhecimento das “verdadeiras tradições” do candomblé. Martiniano teria, assim, se reafricanizado durante os anos que passou no continente africano e, talvez por isso, se tornou, como afirma a autora, a figura mais respeitada dos cultos afro-brasileiros e aquele que mantinha mais relações com os antropólogos. O fato de ter passado alguns anos no continente africano o teria credenciado como uma figura de grande prestígio no culto do candomblé. Lá ele teria tido acesso às tradições religiosas, que aqui no Brasil o credenciariam como grande conhecedor e grande sábio no que diz respeito aos conhecimentos ligados ao culto. Ter estado na África e lá aperfeiçoado os seus conhecimentos, ter aprendido a língua, não só o iorubá, pois aprendeu inglês também, e ter tido contato com a literatura local e com a tradição oral o transformou num respeitável homem do candomblé, porém não de qualquer candomblé, mas do candomblé tido como tradicional, o nagô/iorubá²²⁰.

Os três terreiros que são mais abordados nos estudos antropológicos são de origem nagô/iorubá. A partir desses estudos nasceu uma polaridade entre esses terreiros que são tidos como tradicionais e ligados às tradições africanas e os outros terreiros tidos como “degenerados”, teriam “perdido” ao longo do tempo suas origens africanas devido à permeabilidade de outras crenças no seu meio. Toda essa ideia foi construída pelo discurso antropológico e pelo discurso dos próprios adeptos ao culto, que buscavam dar legitimidade às suas práticas religiosas. Outras figuras também ajudaram na construção de um “candomblé puro”, ligado às “tradições africanas” e que não permitia a permeabilidade de outras crenças que o degenerariam. O candomblé nagô se tornou uma expressão da africanidade.²²¹

Carybé, como já dito anteriormente, se filiou ao terreiro do Axé Opô Afonjá e lá ele teve o cargo de Otun Anã Xocum, um dos ministros de Xangô. Este artista ajudou na elaboração de uma imagem permeada de “tradicionalidade” para o terreiro a que permaneceu ligado. Mas sobre isso é importante lembrar que Carybé deveria respeitar um código de comportamento que o obrigava, assim como os demais, a ocultar todos os acontecimentos que poderiam contribuir para desmitificar a visão romântica de um candomblé tradicional em que reinava, sobretudo, a harmonia. Esse código de comportamento não é difícil de inferir, não foi

²²⁰ LIMA, V da C. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*. 18 (52). 2004.

²²¹ Stefania Capone discorre, por meio das ideias defendidas por Beatriz Gois Dantas, sobre como o candomblé se tornou uma expressão de africanidade. Segundo Capone: “O trabalho pioneiro de Beatriz Góis Dantas, que teve no meio acadêmico brasileiro o efeito de um verdadeiro vendaval, foi habilmente “ignorado” pelos antropólogos porta-vozes do candomblé nagô dito tradicional. Assim, ainda hoje os jovens pesquisadores (sobretudo os estrangeiros) que se propõem a estudar o candomblé são levados a reproduzir o mesmo tipo de análise, inscrevendo-se na linha desse predecessores ilustres que fizeram do candomblé nagô a encarnação da tradição africana no Brasil.” CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 2.

seguido por Arlindo da Silva e José de Medeiros na elaboração do número da revista *O Cruzeiro*, publicada em 14 de setembro de 1951. Eles não estavam ligados a nenhum terreiro, pois não eram adeptos dessa religião. Inclusive isso trouxe dificuldade para que eles conseguissem autorização para desenvolver o furo jornalístico.

Carybé seguia um código de comportamento, suas representações de modo algum são reflexos da realidade ou eternizações do real, como muito dos seus contemporâneos defendiam e sugeriam. Ao passar por esse código suas representações ou realidades construídas estavam passando pelo crivo da ialorixá Senhora de Oxum. Esse fato pode ajudar a compreender o motivo de Pierre Verger ter se recusado à ceder imagens da iniciação de iaôs para a revista *O cruzeiro*, pois os editores tinham conhecimento de que ele possuía imagens desse ritual tão específico do candomblé, pelo menos o nagô/iorubá.

O que pode alicerçar esse pensamento é o fato de “as identidades são expressas através de representações, considerando-as enquanto construtivas, e não meramente reflexivas, da realidade, já que esta só existe a partir do momento em que é representada”²²². Essa frase corrobora a ideia de que a imagem do candomblé nagô/iorubá enquanto expressão de uma tradição africana no Brasil defendida por uma parcela de estudiosos e adeptos ao culto, foi construída por meio de representações, que, por sua vez, não devemos confundir com o real vivenciado ou experimentado. Por tanto, essas representações não são reflexos da realidade, mas ajudam na elaboração, no desenvolvimento e/ou construção do que acreditamos ser a realidade.

Carybé, assim como os seus contemporâneos interessados pela temática, desenvolveu trabalhos, majoritariamente, sobre o candomblé nagô/iorubá. Carybé, assim como Raimundo Nina Rodrigues, Édison Carneiro, Arthur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger, desenvolveu trabalhos sobre o candomblé tido como tradicional. Eles tiveram como base para o desenvolvimento de suas obras os três terreiros já mencionados e compreendidos como sendo “as ilhas da tradição africana no Brasil”. Foi desta maneira que ocorreu a construção de um modelo ideal de ortodoxia, “(...) identificado com o culto nagô, que encontra seu público no meio tanto de pesquisadores quanto dos praticantes dos cultos”²²³. É neste sentido, que “não se pode perder de vista a obviedade muitas das vezes esquecida de que não existe um mundo 'em si', independentemente, desconectado dos discursos das representações”²²⁴.

²²² PINHO, P de S. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 78.

²²³ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 19.

²²⁴ PINHO, op. cit., nota 222, p. 81.

Deste modo, temos que ter em mente que as relações existentes – sejam elas sociais, culturais, econômicas, políticas – e o lugar que as coisas ou as pessoas ou os grupos de pessoas têm perpassam pelo discurso das representações. Não é o real que vai determinar as representações, até porque estas não são reflexos da realidade, são realidades construídas.

A maioria dos antropólogos que estudaram o candomblé se engajou, de uma forma ou de outra, neste culto, contraindo uma espécie de aliança com o seu “objeto”. Por isso, o discurso hegemônico dos terreiros ditos tradicionais na Bahia é legitimado pelo discurso dos antropólogos, que, há quase um século, vêm limitando os seus estudos, com raras exceções, aos três mesmos terreiros nagôs, embora existam milhares de outros, com efeito o recenseamento de setembro de 1997, realizado pela Federação Baiana do Culto Afro-brasileiro (FEBACAB), haveria 1.144 apenas na cidade de Salvador (tanto terreiro de candomblé angola ou de caboclo quanto de candomblé nagô).²²⁵

Assim como os cientistas, Carybé, como já vimos, também manteve um forte vínculo com o terreiro a que se filiou, pois lá ele tomou conhecimento visual e prático, sobretudo, dos rituais e cerimoniais do candomblé baiano tido como “tradicional”. A maioria dos cientistas centralizaram suas pesquisas nos três principais terreiros, principais, porque eram compreendidos como os mais tradicionais. Esses intelectuais e artistas mantiveram, como Capone afirma na citação acima, uma espécie de aliança com o seu “objeto” de estudo. Por isso, os discursos desses terreiros foram legitimados pelo discurso dos antropólogos, mas não somente deles – o que pode ser comprovado, por exemplo, a partir da produção de Carybé.

Desde Nina Rodrigues, o primeiro a investigar o candomblé, a ideia de pureza é valorizada nos estudos. Arthur Ramos, assim como Nina Rodrigues, também desenvolve suas pesquisas no Gantois. Mas Ramos afirma, em *O Negro Brasileiro: Etnografia Religiosa*, que por mais que existissem alguns candomblés em que a “tradição jêje-nagô” fosse mais ou menos conservada, não era possível parar a avalanche do sincretismo, que inclusive, já vinha ocorrendo desde a África²²⁶.

Carybé, assim como Arthur Ramos em *O Negro Brasileiro*, desenvolvia em suas obras, não somente nas pinturas, o caráter sincrético desse culto, no entanto, cabe destacar que o sincretismo valorizado e abordado por Carybé é o que correlacionam as crenças do candomblé e do catolicismo, pelo menos, nas obras desenvolvidas até os anos de 1960, o que isso pode ser compreendido na Imagem 1, do primeiro capítulo, onde os orixás e os santos

²²⁵ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 20.

²²⁶ RAMOS, A. *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001. Ver: Capítulo V: O Sincretismo Religioso. p. 114-152.

católicos coabitam harmoniosamente o céu soteropolitano. Porém, o importante neste momento é evidenciar como as obras desenvolvidas por Carybé estavam situadas em meio às construções que vinham sendo formuladas em relação ao universo religioso do candomblé. Para tornar este ponto claro, vamos discorrer, tendo como base a obra já mencionada, de Capone, sobre a imagem de Exu. A partir daí poderemos ver como Carybé representou Exu em suas obras, pois assim tornará possível compreender se a sua construção estava de acordo com as representações que vinham sendo feitas deste orixá pelos antropólogos do seu tempo, por exemplo.

3.1 Exu na representação de Carybé

Para discorrer sobre a representação de Exu feita por Carybé, levaremos em consideração dois dos dez números que fazem parte da Coleção Recôncavo. Os números que servirão para este propósito são os intitulados *Temas de candomblé* e *Orixás* – números nove e dez, respectivamente. A primeira edição desta coleção foi lançada no mesmo ano em que foi publicado o número polêmico da revista *O Cruzeiro: 1951*. Diferentemente da revista *O Cruzeiro*, que teve uma tiragem de 330 mil exemplares, a primeira edição da Coleção Recôncavo, como já dissemos, contou com 1.500 exemplares – todos rubricados pelo artista. Deste modo, se comparada ao número de exemplares lançados pela revista, a Coleção Recôncavo corresponderia a, aproximadamente, apenas 0,45% da sua tiragem, ou seja, um número consideravelmente menor. Embora a coleção de autoria de Carybé tivesse representações de cerimônias e rituais do candomblé baiano, ela não repercutiu polemicamente. As representações estavam em conformidade com o que considerava-se plausível de ser exposto. Além disso, como já foi exposto anteriormente, as representações de Carybé ocultam detalhes que poderiam ser interpretados de maneira negativa até porque, ele seguia um código de conduta já que tornou-se adepto deste culto.

Cada número da Coleção contém desenhos sobre um tema baiano. O número 9, *Temas de Candomblé*²²⁷, contém 27 desenhos e texto de Carybé sobre diferentes assuntos que fazem parte do culto. Alguns desenhos apresentam a invocação dos deuses, a possessão, as diferentes danças, as oferendas, a reverência aos deuses, dentre outras coisas. Todos esses elementos do

²²⁷ CARYBÉ, P. *Temas de candomblé*. Salvador: Livraria Progresso, 1955. (Coleção Recôncavo; n. 9).

culto do candomblé nagô/iorubá estão representados de maneira que as imagens parecem conter o movimento do que ele se propôs a representar ou construir. O número 9, assim como os outros números, possui uma breve introdução sobre o tema que será desenvolvido iconograficamente. A introdução desse número é composta por três páginas e Carybé discorre sobre a temática de modo amplo. Não fala especificamente sobre nenhuma das suas 27 representações, mas o que escreve tem a ver com cada uma delas.

Nesta introdução, Carybé discorre brevemente sobre a ligação existente entre o culto do candomblé e a cidade de Salvador. A religião e o cotidiano aparecem fusionados, e o artista discorre sobre como as divindades estão presentes em cada momento da vida secular. Para ele, ao que tudo indica, quase que não existe essa separação quando se trata do candomblé.

Ao discorrer sobre algumas das divindades do candomblé ele menciona a figura de Exu. O Exu representado por Carybé nesta introdução é o seguinte:

Exu fazendo coisa. Entrando nos sobradões do Pelourinho e saindo no “Baton” de “Rouge” da mocinha da Barra, rindo de suas estripulias, gozando de nós todos, apressando os fins-de-mês. Mas não é mau, não: Um galo, pinga e um pouco de farofa e fica sensibilizado, desfaz qualquer perversidade e chega a ficar com pena do que fez.²²⁸

O Exu apresentado acima é uma figura que não é ruim, embora faça algumas coisas que possam ser vistas de maneira negativa. Ele apressa o fim-de-mês, ri das estripulias alheias, ele goza de todos nós. Exu transita pelos casarões do Pelourinho e anda pelas ruas. Ele também aparece no batom avermelhado da mocinha da Barra. O vermelho é uma das suas cores. Esse Exu, se for agrado e bem tratado pelos homens, pode desfazer qualquer perversidade que havia maquinado. Ele, de acordo com Carybé, se sensibiliza facilmente se lhe for oferecido um galo, farofa e pinga, alimentos e bebidas comumente atribuídos a essa divindade. Esse orixá não é representado como sendo uma entidade negativa, nem mesmo é associado ao diabo cristão como acontecia correntemente até a década de 1950. No fragmento acima, ele pode ser interpretado como uma figura ambígua que, se comovido, pode até se arrepender do mal que havia tramado ou feito.

Esta representação de Exu, construída por Carybé, se situa em meio a um momento em que a imagem deste Orixá passa por uma grande mudança nos terreiros nagôs, como aponta Capone²²⁹. Este orixá, que era identificado com o diabo cristão e, também, negativamente

²²⁸ CARYBÉ, P. *Temas do Candomblé*. Coleção Recôncavo, número 10. Livraria Turista, 1951. A primeira edição não possui as páginas numeradas.

²²⁹ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa

articulado à prática da magia, passa a ser um mediador entre os homens e os deuses, elemento central da construção religiosa de uma "verdadeira" tradição africana. Nas palavras escritas por Carybé em 1951, Exu não aparece como uma expressão do mal, mas também não é destacado o seu papel de mediador entre os homens e os deuses, entre o mundo imanente e transcendente. Não é exposto o seu papel de mediador entre os diferentes mundos.

Em 1962, foi publicado o livro *As Sete Portas da Bahia*. Este livro contém as imagens que fazem parte da Coleção Recôncavo e alguns dos textos aparecem com algumas modificações. A última parte do livro é intitulada *Orixás*. Este número contém 38 desenhos de Carybé e texto de Pierre Verger, convidado por Carybé. Verger, ao dissertar sobre os orixás, acaba expondo também a multiplicidade de nações que foram trazidas da África para as Américas. Ele diz que cada uma dessas nações tinha sua língua, suas tradições, suas divindades, “porém aqui, na Bahia, a dos Yorubás (Nagôs) foi a que, entre todas, manteve mais vivo e impôs o seu acervo espiritual.”²³⁰. Com isso, ele destaca a preeminência dos nagôs em relação às outras crenças e culturas. Este fato serve para alicerçar a ideia de que a nação nagô/iorubá era representada como sendo a que manteve suas tradições mais livres da permeabilidade de outras crenças que a afastariam da “verdadeira tradição” e, conseqüentemente, dos seus laços com a África.

Após a breve introdução escrita por Verger, seguem representações de Carybé sobre os instrumentos musicais utilizado nos terreiros, instrumentos fundamentais para o desenvolvimento deste culto. Em seguida, Verger faz pequenos comentários sobre cada um dos “principais orixás”²³¹ e ao lado dos seus breves comentários são respectivamente representados iconograficamente, por Carybé, os instrumentos e objetos que os simbolizam.

A citação que segue não foi escrita por Carybé, mas ela resulta de um convite feito por ele a Pierre Verger, deste modo, podemos inferir que Carybé concordava com o que o seu amigo havia escrito, caso contrário, não teria sido publicado no seu livro. Assim, de certo modo, podemos perceber como esse artista percebia Exu no ano de 1962 ou como ele concordava que Exu fosse representado.

EXU – Chamado familiarmente “O compadre.”
 Mensageiro dos outros Orixás, malévolo e facilmente irritável.
 É simbolizado por um montículo de terra no qual estão fincados ferros, lanças e

Livraria/ Pallas. 2009, p. 217.

²³⁰ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 317.

²³¹ CARYBÉ, P. *Temas do Candomblé*. Coleção Recôncavo, número 10. Livraria Turista, 1951. A primeira edição não possui as páginas numeradas.

tridentes. Devido ao seu mal caráter e suas condições de mensageiro dos outros orixás, para assegurar suas boas graças recebe os sacrifícios antes que ninguém. É erradamente sincretizado com o diabo, pois Exu, convenientemente tratado, trabalha para o bem. Suas contas são pretas e vermelhas. Seu dia, segunda-feira. Gosta de receber sacrifícios de bodes e galos, preferencialmente pretos. Devido ao seu sincretismo com o diabo, raramente se manifesta abertamente numa filha de santo.²³²

Exu aparece representado como o "compadre", o mensageiro dos outros Orixás, mas que ao mesmo tempo era malévolo e facilmente irritável. Possui concomitantemente características positivas e negativas, fato que revela uma essência ambígua. No entanto, o mais marcante é que para Verger, devido ao seu mau caráter e ao mesmo tempo sua condição de mensageiro dos outros Orixás, para assegurar a sua não intervenção negativa, ou seja, as suas boas graças eram feitos sacrifícios para ele antes de qualquer outro Orixá. Essa ideia pode ser interpretada como uma forma de explicar o ritual do Padê de Exu.

De acordo com o Dicionário de Cultos Afro-brasileiros de Olga Cacciatores²³³, o Padê é um ritual propiciatório, com oferendas feitas a Exu, realizadas antes do início de toda cerimônia pública ou privada dos cultos afro-brasileiros. A finalidade do Padê é pedir a Exu, o mensageiro, que proteja a cerimônia que será realizada e que ele vá levar as oferendas e encontrar os deuses para chamá-los. Exu, neste sentido, aparece como um elemento dinâmico e de comunicação.

Deste modo, existe uma diferença entre o Exu apresentado por Verger, no livro de Carybé, e o Exu apresentado no Dicionário de Cultos Afro-brasileiros por Olga Cacciatores. Enquanto nas palavras de Verger as ofensas feitas para Exu têm o objetivo de fazer com que ele, de certo modo, não prejudique o culto, já que tem um mau caráter, mas também por ser o mensageiro, sendo assim, se Exu não for agradado ele poderá atrapalhar todo o andamento das cerimônias e dos rituais ou não cumprir a sua função de mensageiro entre os distintos mundos. Para fundamentar essa interpretação podemos citar o trecho que Verger diz, no livro *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*²³⁴, que:

Antes de começar o “ xirê” dos orixás no barracão, faz-se sempre o “ padê”, palavra que significa “encontro” em ioruba; um encontro, principalmente com Exu, o mensageiro dos outros deuses, para acalma-lo e dele obter a promessa de não

²³² CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 323. A citação acima aparece da mesma forma na edição de 1951 e na edição de 1955.

²³³ CACCIATORE, O. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 216.

²³⁴ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

perturbar a boa ordem da cerimônia que se aproxima.²³⁵

Ao contrário de Pierre Verger, para Cacciatore o objetivo do padê é que Exu proteja o culto e vá levar as oferendas e chamar os outros deuses, até porque ele é o mensageiro entre os dois mundos, o que fala a língua dos homens e a língua dos deuses. Exu, nesta última construção, possui um papel de grande relevância no culto. A autora não diz explicitamente, mas ele aparece como o elébo, o transportador do ebó²³⁶. Ele tem o papel de estabelecer a harmonia entre os dois planos da existência.

Sobre o fato de Pierre Verger ter afirmado que Exu é familiarmente chamado de “O compadre” podemos tomar como empréstimo a reflexão que Capone faz sobre este adjetivo atribuído a este Orixá. Ela diz que:

Exu, portanto, era objeto de uma interpretação errônea, pois sua assimilação ao diabo cristão fora determinada pelo fato de que os "feiticeiros" invocavam Exu para prejudicar suas vítimas. Nos candomblés nagôs, ao contrário, Exu era o "compadre", o protetor, o mensageiro. Sua presença era legítima, pois fora atestado "cientificamente" que ali não se praticava a magia, a qual permanecia limitada aos terreiros bantos. Em outros termos, uma vez estabelecida a legitimidade dos terreiros pelos estudos e congressos científicos, Exu pôde se tornar essa nova entidade, nem boa, nem má.²³⁷

Exu não é associado por Verger ao diabo, inclusive, ele diz que esse orixá foi erradamente sincretizado com ele. Para este autor, Exu, se for convenientemente tratado, realizará coisas boas, ou seja, irá trabalhar para o bem. Este Exu ao mesmo tempo em que é malévolos, pode fazer coisas boas. Ao mesmo tempo em que pode atrapalhar o culto, pode estabelecer o contato entre os homens e os outros deuses, pois é o mensageiro. De acordo com Verger, para que ele não atrapalhe e trabalhe para o bem, proteja o culto, é necessário que ele seja convenientemente tratado, ou seja, que sejam realizadas as oferendas a ele primeiramente.

Como expõe Capone, Juana E. dos Santos tem um papel fundamental na mudança na maneira de compreender a figura de Exu. Ela analisa a figura de Exu através da “tradição africana” dos nagôs. Nas formulações feitas por Juana E. dos Santos no livro *Os Nagôs e a morte*, publicado em 1977, Exu passou a ser compreendido como a entidade mais importante

²³⁵ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 36.

²³⁶ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 253-254

²³⁷ Ibid. p. 240.

do sistema Nagô, “o princípio dinâmico de comunicação e de expansão, "elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe.”²³⁸ Na representação de Juana, Exu aparece fortemente ligado à noção de axé, que é elevado por ela à elemento central do culto. De acordo com essa autora é o axé que impulsiona a prática litúrgica e que coloca todo o sistema religioso em movimento. É Exu que põe o axé em movimento e é, a partir daí que ocorre a relação entre o ayé (o mundo imanente) e o orun (o mundo transcendente). Sendo assim, o axé e Exu ganham um papel importantíssimo e indispensável para a perpetuação das comunidades religiosas e para o desenvolvimento das suas atividades, ou seja, para o andamento dos seus cultos.

Na construção de Juana E. dos Santos é Exu que transmite o axé e, por causa disso, ele passa a ser a entidade mais importante do terreiro. Ele é o único que pode conservar a harmonia entre os dois planos da existência e de garantir a sua continuação. Deste modo, Juana apaga, na sua construção, todos os aspectos negativos atribuídos e associados a Exu. De acordo com o seu pensamento, na tradição nagô, Exu faz somente o bem e está, obviamente, no centro desse sistema religioso. Essa divindade é construída como sendo o grande comunicador – ele participa forçosamente de tudo.

A interpretação do papel de Exu feita de Juana E. dos Santos causou uma polêmica entre ela e Pierre Verger. Capone diz que, em 1982, Pierre Verger contestou a probidade científica dessa autora:

acusando-a de ter manipulado seus dados com o intuito de edificar sistemas "de urna lógica impecável, muito bem acolhidos, diga-se de passagem, nos congressos científicos internacionais, mas que, examinados com cuidado, são um tecido de suposições e de hipóteses inteligentemente apresentadas, não tendo nada a ver com a cultura dos Nagô/Iorubás e correndo o risco de contaminar as tradições transmitidas oralmente, ainda conservadas nos meios não erudito. (...) A identificação de Exu com o axé, proposta por Juana E. dos Santos, equivalia, portanto, a pensar Exu como urna espécie de deus supremo, do qual dependia a propagação do axé.”²³⁹

Juana E. dos Santos respondeu Pierre Verger chamando-o de “a expressão residual do colonialismo”. Essa discussão que ocorreu entre Juana e Verger evidencia o conflito entre as suas distintas representações e nos possibilita refletir sobre a luta de representações para que apenas um seja reconhecido como os detentos da “verdadeira tradição” e, conseqüentemente da “verdade”. O embate entre os dois tem o objetivo de legitimar a representação que cada um

²³⁸ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p.130

²³⁹ Ibid. p. 253-254.

constrói a respeito da figura e da função de Exu nos cultos do candomblé nagô/iorubá.

É importante destacar também que a presença de Exu nos terreiros nagôs se tornou possível, pois esses terreiros tiveram sua legitimidade estabelecida pelos congressos científicos que os dissociaram da magia ligada ao baixo espiritismo. Esta, por sua vez, ficava restrita aos terreiros bantos, tidos como degenerados. Porém, é possível afirmar que Verger representou um Exu que não era bom, nem mau? Como já foi ditom, Exu aparece com características positivas e negativas, ambíguo. Se ele possui pontos bons e ruins, ele não é nem uma coisa nem outra. Outra citação pode nos ajudar a compreender este ponto pela própria ótica de Verger. Segundo ele:

(...) exu possui o seu lado bom e, se ele é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se serviçal e prestativo. Se, pelo contrário, as pessoas se esquecerem de lhe oferecerem sacrifícios e oferendas, podem esperar todas as catástrofes Exu revela-se, talvez, dessa maneira o mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom.

Ele tem as qualidades e os seus defeitos, pois é dinâmico e jovial, constituindo-se, assim, um orixá protetor, havendo mesmo pessoas na África que usam orgulhosamente nomes como Èùbýíí (concebido por Exu), ou (Exu merece ser adorado).²⁴⁰

A partir daí podemos constatar que a visão de Verger, presente no livro de Carybé, estava de acordo com a imagem que tinha sido construída para Exu. Até porque Verger, assim como Carybé e outros pesquisadores, participava da construção de um Exu dissociado do diabo cristão.

Por isso, podemos afirmar que não foi por simples acaso que Exu foi o primeiro orixá que Pierre Verger discorreu no último número da Coleção Recôncavo, de Carybé. Até porque, de acordo com as suas ideias, ele deve ser o primeiro a ser agradado, pois, se ele for convenientemente tratado ele trabalhará para o bem, mesmo que tenha um mau caráter. Deste modo, cautelosamente, Verger nos apresenta, primeiramente Exu. Carybé não faz de maneira distinta, ao iniciar as suas representações dos Orixás o primeiro a ser apresentado é Exu. Pois, de acordo com o artista, se Exu fosse devidamente sensibilizado ele poderia desfazer o mal que poderia ter planejado contra alguém. Neste ponto Verger e Carybé parecem estar em pleno acordo. Como veremos mais adiante, os primeiros cânticos que são entoados no xirê são em honras a Exu e as primeiras oferendas são destinadas a ele. Verger e Carybé eram adeptos desse culto e conheciam muito bem a dinâmica dessa religião, por isso, é fácil compreender a motivo de Exu ser representado antes de qualquer outra divindade.

²⁴⁰ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 39.

O Exu representado por eles não possuem diferenças ambos estão situados em meio ao dualismo entre o bem e o mal, no entanto, em Verger ele também já aparece como o mensageiro. Na primeira edição da Coleção, 1951, Verger, no texto que compõe o número 10, se limita a falar, sobre Exu, que: “Logo se despacha Exu para evitar desgostos e aborrecimentos durante a desta”, frase esta que expressa claramente o papel do padê de Exu para o antropólogo.

Imagem 18 - Exu²⁴¹



Na imagem acima, Carybé representou um iaô possuído por Exu e esse apresenta uma expressão séria, um olhar duro, assim como a possessão narrada por Stefania Caponne. A autora relatou uma possessão de Exu que ela assistiu no ano de 1994, na noite de 23 de abril. Era uma festa dedicada a Ogum, Oxóssi e Exu, no Ilê de Omolu e Oxum, em São João de Meriti, no Rio de Janeiro. Ela diz que:

²⁴¹ CARYBÉ, Pseud. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 300.

Nada parece ser patológico ou demoníaco nessa descrição. O que diferencia Exu dos outros orixás, sobretudo de Ogum, que é o mais próximo dele, são seus movimentos particularmente amplos, que expressam a natureza da divindade, sua função e sua energia, comunicação, e também o menino maroto, malicioso, esperto. A performance do possuído é completamente normal no contexto mítico-ritual do candomblé. Não é nem “selvageria” nem “furor sagrado”. Aliás, a presença de Exu entre os outros orixás retira do transe qualquer suspeita quanto seu caráter patológico.²⁴²

No relato de Capone podemos compreender que, durante a possessão de Exu, assim como os outros orixás, pode-se perceber movimentos específicos que remetem a natureza desta divindade. As danças remetem às histórias mitológicas de cada um dos deuses. A autora também defende o pensamento de que dentro do contexto mítico-ritual do candomblé não tem nada de anormal com a possessão de Exu. Ela defende essa ideia em oposição ao que era defendido por Roger Bastide. Capone expõe parte do relato de Bastide sobre a possessão de Exu e a partir daí podemos constatar a distinção no modo com que esses autores compreendem esse fenômeno. Sendo assim, como demonstra Capone, o pensamento de Bastide é o seguinte:

'Ainda vi um homem no candomblé de Bernadinho, por ocasião da minha última viagem à Bahia, cuja dança não passava de movimentos espasmódicos, ou de furor sagrado, o rosto endurecido numa expressão de maldade não convencional' (1958:165-6). e ainda para insistir na reprovação ligada a essa possessão: '[...] a possessão de Exu se diferencia da dos outros orixás por seu frenesi. Seu caráter patológico, anormal, sua violência destruidora – se quisermos uma comparação, assemelha-se à diferença que fazem os católicos entre o êxtase divino e a possessão demoníaca'.²⁴³

Comparando os dois relatos, o de Capone e o de Bastide, podemos perceber que esses autores veem de maneira completamente distinta a possessão desse orixá. Capone busca evidenciar que a possessão de Exu tem suas especificidades, mas não foge do contexto mítico-ritual. Em contrapartida, Bastide defendeu que a possessão deste orixá foge às características convencionais de possessão e a compara à possessão demoníaca característica do cristianismo. Este fato, mais uma vez, nos leva a refletir sobre a maneira como essa divindade era, frequentemente, representada nos meados do século XX.

Na imagem podemos ver que o iaô possuído por Exu está usando ileguês, colares rituais. Esses colares usados pelos adeptos das religiões afro-brasileiras são um sinal importante da pertença a essa religião. No candomblé os colares são comumente chamados de

²⁴² CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 76.

²⁴³ Ibid. p. 70.

fios de contas, ilequês ou ilekê, termo de origem iorubá. Existem alguns tipos com formas e matérias específicas e distinção ritual própria, como brajá²⁴⁴, quelê²⁴⁵ laguidibá²⁴⁶. Na umbanda os colares são chamados de guias e, no tambor-de-mina, de rosários. Já na África os colares eram importantes na distinção não dos aspectos religiosos, mas sim na distinção da diversidade étnica.

Na representação de Carybé, a cabeça do iaô em transe está coberta por um adê e apenas a sua face está descoberta. Os adês, de acordo com Raul Lody²⁴⁷, por serem confeccionados com diferentes matérias, possuem distintas nomenclaturas e por isso podem ser interpretados como uma espécie de capacete, coroa, tiara, chapéu, gorro, entre outros. Esse autor destaca que normalmente os adês das divindades masculinas não apresentam o chorão²⁴⁸, característico da indumentária das orixás fêmeas. Dependendo do orixá o adé será confeccionado de modo, materiais e cores diferentes e, além disso, receberão nomenclaturas específicas²⁴⁹. Na representação o adé presente na cabeça de Exu está adornado com búzios e, sobre o valor simbólico dos búzios nos adês, Raul Lody diz que:

(...) valem como marcas de poder, riqueza e relação de certos deuses historicamente situados em famílias reais, de sacerdotes e guerreiros de alta importância. Assim, os búzios integram peças quadradas em antigas coleções, compondo, nos terreiros, muitas roupas que continuam a manter o símbolo da riqueza e de uma certa vinculação aos ancestrais fundadores.²⁵⁰

Segundo Lody, nas variantes dos adês estão os gorros, também presentes no traje de Exu, como ele expõe na descrição abaixo:

²⁴⁴ O brajá é usado, no Brasil, por babalorixás, ialorixás, ogans e outros postos de graduação. É um símbolo de senioridade, sapiência. Jamais poderá ser usado por pessoas que não tenham cargos ou postos.

²⁴⁵ Também pode ser escrito na forma Kelê. Esse é um colar de miçangas composto de vários fios, geralmente 21, unidos por firmas. É usado pelos iniciados, justo ao pescoço, durante a iniciação e até três meses depois.

²⁴⁶ “Colar ritual de Omolu (e de Oxumarê, para alguns). E feito de contas pretas de certo tipo de coquinho ou de chifre preto de boi, cortado em rodinhas, enfiadas num cordel ou fibra. É raro e usado por pessoas de grau hierárquico elevado. F. - ior.: “Iágídígba” – contas negras de “nozes” de palmeira, usadas pelas mulheres ao redor da cintura. CACCIATORE, O. G.” *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 165.

²⁴⁷ LODY, R. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Palmas editora, 2006. p. 215-218.

²⁴⁸ Espécie de franja que pode ser composta por búzios, contas, palha da costa e canutilhos.

²⁴⁹ LODY, op. cit., nota 247, p. 216.

²⁵⁰ LODY, R. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Palmas editora, 2006. p. 217.

O gorro é de couro tinturado, geralmente uma banda preta e outra vermelha, expondo em destaque a costura central justamente para lembrar uma crista ou ainda remissão ao penteado faca (...). O fato é que o gorro tende ao formato cônico, ressaltando o topo da cabeça, é também uma lembrança do caramujo *akokô*, que também representa Exu no seu aspecto dinâmico e transformador.²⁵¹

Mediante essas informações retiradas do *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*, podemos chamar o que cobre a cabeça de Exu na representação de Carybé, de adê ou de gorro que é uma das suas variantes.

Na imagem, Carybé representa Exu por meio de uma espécie de dualidade entre o claro e o escuro. Com isso, o artista parece destacar os dois lados dessa divindade e, conseqüentemente, a sua ambigüidade, ou seja, que ele pode trabalhar tanto para o bem quanto para o mal, assim, como o próprio artista defendeu na Coleção Recôncavo.

Pierre Verger relatou um dos mitos de Exu que, entre outras coisas, menciona o uso do adê que cobre a sua cabeça, na representação de Carybé. O mito relatado por Verger evidencia o caráter malfazejo de Exu. De acordo com o autor, essa história é bastante conhecida e existem numerosas variações dela. Nessa narrativa, Exu teria semeado a discórdia entre dois amigos que trabalhavam em campos vizinhos. Segundo Pierre Verger, Exu teria colocado:

um boné vermelho de um lado e branco do outro e passou ao longo de um caminho que separava os dois campos. Ao fim de alguns instantes, um dos amigos fez alusão a um homem de boné vermelho; o outro retrucou que o boné era branco e o primeiro voltou a insistir, mantendo a sua afirmação; o segundo permaneceu firme na retificação. Como ambos eram de boa fé, apegavam-se a seus pontos de vista, sustentando-os com ardor e, logo depois, com cólera. Acabaram lutando corpo a corpo e mataram-se um ao outro.²⁵²

Essa narrativa evidencia o caráter malévolos de Exu. Verger, após relatar outras histórias de Exu, diz que esses fatos não teriam acontecido se as pessoas tivessem feito as devidas oferendas a essa divindade, pois isso sensibilizaria Exu. Verger chamou de boné o objeto que cobre a cabeça de Exu, no entanto consideramos as palavras adê ou gorro, mais apropriadas para designar o que cobre a sua cabeça. O uso do gorro, na história apresentada por Verger, serviu para confundir os dois amigos que trabalham em campos vizinhos. Essa narrativa também pode reforçar o pensamento de que Exu pode ser compreendido com características que se opõe e isso num mesmo momento. A ideia de bom e mau, por exemplo.

A parte superior do adê é mais acentuada e está, na representação, completamente

²⁵¹ LODY, R. *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Palmas editora, 2006. p. 217.

²⁵² VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 40.

adornada com búzios. Este fato nos passa uma impressão de que o alto de sua cabeça é mais pontiagudo. A partir daí podemos levantar a hipótese de que o artista pôde ter representado deste modo para fazer uma alusão a uma das saudações a Exu, cujo original em iorubá é: “Sónsó òbe, sónsó òbe, Odára kò l'orí erú, Laróyè”, que se traduz por “a lâmina sobre a cabeça é afiada, ele não tem, pois, cabeça para carregar fardos”, saudação que está presente em cantigas de reverência à divindade. No livro *Laróyè*, Mario Cravo Neto faz uma alusão a essa saudação. Ele a representa, através de uma fotografia, por meio do carregador que leva uma saca sobre a cabeça. Junto à fotografia está a frase “Sonso abé kó lóri erú”²⁵³. Deste modo Exu não carrega fardos uma vez que a lâmina sobre a sua cabeça os deslaçariam.

Pierre Verger também menciona essa saudação e, como já vimos, ele era um amigo muito próximo de Carybé que, por sua vez, conhecia as pesquisas de Verger e também desenvolvia trabalhos com ele. Verger diz que:

O lugar consagrado a Exu entre os iorubás é constituído de um pedaço de pedra porosa, chamada Yangi, ou por um montículo de terra grosseiramente modelado na forma humana, com olhos, nariz e boca assinalados com búzios, ou então ele é representado por uma estátua, enfeitada com feiras de búzios, tendo em suas mãos pequenas cabaças (âdó), contendo os pós por ele utilizados em seus trabalhos. Seus cabelos são presos numa longa trança, que cai para trás e forma, em cima, uma crista para esconder a lâmina de faca que lê tem no alto do crânio. Isso, por sinal, é dito em uma de suas saudações:
Sinso abè kò lóri erù.²⁵⁴

O gorro que aparece sobre a cabeça do Exu representado pelo artista está acentuado exatamente no meio da cabeça, como se fosse uma crista, e pode estar escondendo a lâmina que ele tem no alto de sua cabeça. Vimos que Verger também faz menção aos búzios e as cabaças que são utilizadas nas representações que são feitas de Exu pelo povo iorubá, sendo assim, fica mais fácil compreender o motivo do artista ter representado um Exu adornado e munido de búzios e cabaças. Para compreender melhor a representação de Carybé optamos por recorrer às explicações míticas e cosmológicas de origem iorubás.

Por isso, cabe destacar que, para os iorubas, o cosmo é a constituição pelo Orun (o céu onde mora Olorun, os orixás e os antepassados) e o Ayê, a terra habitada pelos seres humanos e demais animais. O panteão iorubá é presidido por Olorun, “o Senhor do céu”, deus criador que deu origem a tudo. Segundo Gisèle Cossard, no início só existia Olorun, único, imenso, total.

²⁵³ CRAVO NEET, M. *Laróye*. Salvador: Ares Editora, 2000.

²⁵⁴ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 41.

Mas veio um tempo em que o tédio o dominou e a sua plenitude não mais lhe satisfez. Então, Olorun se devidiu, fazendo surgir elementos diferentes de si mesmo. Esse dom de multiplicidade deu origem ao mundo, através de uma força única refletida em várias direções. Olorun é considerado como a força suprema que domina o mundo; as inúmeras forças que o cercam não podem ser definidas como boas ou más.

No início não havia céu nem terra. Existia apenas um estado indefinível, que podemos chamar de *o nada*.²⁵⁵

Sendo assim, Olorun é a força vital, o elemento primordial de onde teria originado tudo. Ele é a energia matriz. Olorun não se representa materialmente e não é possível contactá-lo. Os orixás estão abaixo de Olorun, são ministros ou agentes do deus supremo e é a eles destinado o objetivo principal do culto do candomblé. Os homens seriam cópias desvanecidas dos orixás dos quais descendem. Assim, cada homem herda do seu orixá suas características, como estão reladas nos mitos.

Segundo a cosmogonia iorubá, Exu é uma extensão importante do deus supremo, Olorun, que, por sua vez, como já vimos, representa a energia vital primordial. De acordo com Gisèle Cossard uma força, chamada Latopa, foi o “elemento catalizador que colocou todas as outras forças em ação. Ela deu origem a Exu Sigidi, Exu Barabô, Exu Yangi e todos os outros Exus que provêm da explosão deste último.”²⁵⁶

Cossard relata um mito que objetiva explicar como Exu se tornou o mensageiro entre o orun e o ayê e, também, o elebó, embora a autora não diga isso. Segundo esse mito, aconteceu uma disputa entre o mestre dos céus, Ajalorun e o mestre da terra, Ajalayê. Ajalorun queria se apoderar de uma oferenda de rato-do-campo, emô, e Ajalayê se opôs a isso. Ajalorun, ofendido, foi para o alto do céu que elevou-se ainda mais, separando-se da terra. A chuva parou de cair, tudo se tronou árido e os animais e as plantas começaram a morrer. Os habitantes da terra tiveram então que reconhecer a supremacia de Ajalorun e enviaram oferendas de emô para o céu. Depois disso, tudo se normalizou, pois a chuva retornou a cair. Mas, como consequência, o céu permaneceu afastado da terra e os humanos não tiveram mais acesso ao Orun. No espaço vazio entre o céu e a terra ficou Exu Latopá. Ele se tornou o responsável por estabelecer a ligação entre Olodumarê ou Olorun e os homens, transmitindo os recados de Orumilá²⁵⁷. Essa história explica como Exu se tornou o mensageiro entre o orun e o ayê, entre os homens e as divindades.

Ainda de acordo com essa autora,

²⁵⁵ COSSARD, G. O. Awó: o mistério dos orixás. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 15-16

²⁵⁶ Ibid. p. 17.

²⁵⁷ Ibid. p. 19.

O homem foi o último ato da criação. *Olodumarê* modela seu corpo com barro e lhe dá o sopro de vida, *emí*; seu ajudante *Ajalá*, modela a cabeça, *ori*; *Obatalá* lhe dá a força espiritual. *Orumilá* é quem escolhe o destino de cada novo ser humano, o *Exu*, o *Orixá* protetor e o *Iwá* (caráter), que irão reger a sua vida.²⁵⁸

É importante destacar que os mitos e as explicações cosmogônicas nas religiões brasileiras de origem africana, são numerosas e, muitas das vezes, contraditórias. Segundo Reginaldo Prandi, os mitos falam da criação do mundo,

(...) e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prevê o futuro, nesta e na outra vida.²⁵⁹

Sendo assim, de acordo com as considerações de Prandi sobre os mitos, podemos dizer que o objetivo principal das narrativas míticas é formular explicações sobre os fenômenos naturais e/ou sociais pertencentes ao mundo, mas, cabe destacar que, uma das principais características dessa narrativa é que ela recorre ao sobrenatural para explicar as coisas da vida humana e do mundo natural. No entanto, devemos considerar como essas narrativas que vêm de tempos imemoráveis, chegaram até nós. Segundo Cossard:

Como aconteceu em outras religiões, elas foram transmitidas por diversas gerações e sofreram inúmeras modificações. A inexistência, na África, da forma escrita da língua dos povos trazidos para o Brasil fez com que seus costumes e rituais fossem transmitidos oralmente, através das lendas resgatadas dos adivinhos – *os babalaôs* –, que detinham os segredos e eram e ainda são, os verdadeiros pais (*Babás*) desse segredo (*awô*). São os primeiros que devem ser consultados, se quisermos desvendar os segundos.²⁶⁰

Sendo assim, é fácil compreender a existência das distintas versões sobre um único mito e, cabe destacar que, essas versões podem, inclusive, se contradizer.

Na mão direita do *Exu* representado por *Carybé*, na imagem 18, está o *ogô*, que é um dos seus símbolos, assim como o falo ereto. Esse objeto é um macete de madeira escura e caracterizado por ter uma cabeça humana esculpida, terminando por um gorro recurvo para trás, que, geralmente, é enfeitado de búzios e contas. Esse é o objeto mágico de *Exu*, e um dos seus instrumentos no *Candomblé*, tendo a faculdade de transportá-lo, em segundos, a lugares

²⁵⁸ COSSARD, G. O. *Awô: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. p. 18.

²⁵⁹ PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 24.

²⁶⁰ COSSARD, op. cit., nota, 258, p. 15.

longínquos, segundo a crença africana. De acordo com Verger, dizem que “ele veio ao mundo com um porrete, chamado ogô, que teria a propriedade de transporta-lo, em algumas horas, a centenas de quilômetros e de atrair, por um poder magnético, objetos situados a distâncias igualmente grandes”²⁶¹. Tendo em vista que Exu é o mensageiro e o transportador do ebó é fácil compreender a importância do agô para o cumprimento da sua função.

Na representação em análise, algumas cabaças aparecem dispostas na altura do abdômen e da cintura, essas cabaças representam o *odo irán*, o poder de Exu. No pulso do iaô está representado o *idé*²⁶² e no pescoço estão os *ilequês*, já mencionados, e, como podemos ver, alguns estão adornados com *búzios*, assim como o *contra-egun*. É importante destacar que os *búzios*, além de aparecer nos *ilequês* e no *contra-egun*, também estão presentes no gorro de Exu, nas cabaças, e no próprio instrumento característico desta divindade. Os *búzios* ganham destaque nessa representação. Trata-se de pequenas conchas ovaladas onde, de um lado, têm uma saliência arredondada e do outro, uma fenda serrilhada. No passado elas foram usadas em muitos lugares da África e em países orientais como dinheiro, por isso, os *búzios* podem representar moeda, dinheiro. A utilização de *búzios* tanto na África quanto no Brasil tem sido utilizada nos cultos religiosos para oferendas, enfeites rituais (colares, pulseiras, capacetes, em roupas), bem como no processo divinatório denominado *dilogun*. Exu que traz as respostas no *dilogun*, ele é uma dos maiores apreciadores de *búzios*, principalmente nos *candomblés* tidos como mais tradicionais²⁶³. Como vimos o *Ilê Axé Opô Afonjá*, frequentado por *Carybé*, era e continua sendo considerado por muitos, umas das Casas de *candomblé* mais “tradicionais” da Bahia, logo, lá, Exu era fortemente ligado aos *búzios*. Outro fato que pode explicar o uso considerável de *búzios* na representação feita por *Carybé* é que os *búzios* remetem, comumente, a uma ideia de afro e conforme já foi dito a aproximação com a África foi vista como uma maneira de legitimar uma suposta tradição. Quanto mais ligado às supostas origens e costumes africanos mais tradicionais os terreiros se tornariam, logo a busca por símbolos que pudessem remeter ao continente africano era e continua sendo muito comum entre os adeptos desse culto e nas representações que esses construíam ou ajudavam a construir. Além disso, como já foi exposto por meio da citação de Pierre Verger, entre os

²⁶¹ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 39.

²⁶² Idés são os braceletes de letão de Oxum, mas por extensão são a pulseiras dos orixás. CACCIATORE, O. G.,” *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 146.

²⁶³ CACCIATORE, O. G.,” *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 71.

iorubás Exu pode ser representado por um montículo de terra grosseiramente moldado na forma humana e os búzios tem papel fundamental na construção dessa representação. Os búzios como dissemos, foram utilizados como moeda, que permitia realizar a troca que, comumente acontecem nos mercados que é um lugar de Exu. Exu é o dono do mercado, ele é o seu guardião, por isso, os comerciantes devem agradar essa divindade.

Na primeira edição de *As Sete Portas da Bahia*, já citado, 1962, existe uma parte em que Carybé discorre sobre o candomblé e, assim como no livro de 1951, ele discorre sobre como os traços característicos desse culto estão presentes na vida cotidiana da cidade de Salvador. De acordo com ele o candomblé “entranhou a cidade de mistério, que sua por todos os poros da Bahia”²⁶⁴, de acordo com ele este culto esta presente nas diferentes classes sociais, “nos arvoredos sagrados, nos pés de lôcos, nas encruzilhadas onde moureja Exu (onde esta divindade trabalha), nos quindins das baianas, nas igrejas, nos mercados, nas folhas da mata.”²⁶⁵

Exu aparece representado no seu lugar característico: a encruzilhada, que é um ponto de intercessão, onde ocorre o intercruzamento de caminhos. Exu é o orixá das ligações, e ele faz, como já vem sendo dito, a conexão entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses. A encruzilhada representa esse deus que, segundo a crença, tem a capacidade de abrir os caminhos e proteger quem quer que transite por eles. Os mercados, as encruzilhadas, os portas das casas são lugares que representam essa divindade. Todos esses são lugares de troca, de transição, de passagem e conseqüentemente são lugares habitados por Exu. Carybé diz que Exu moureja nas encruzilhadas, ou seja, ele diz que este orixá trabalha incansavelmente nesses intercruzamentos e no espaço da rua como um todo.

O artista prossegue dizendo que os santos católicos, lá na Bahia, possuem personalidade dupla. Ele expõe a associação entre Iemanjá e Nossa Senhora da Conceição, São Lazaro e Omolu, São Jorge e Oxossi, Nossa Senhora Sant'Ana e Nanã Burucu. Ele diz que nisso não existe desrespeitos algum, pois a fé e a devoção são iguais independentemente de como o santo se apresente, “ se vestido couraça montado em branco cordel ou se farejando caça na mata, de arco e flecha na mão, a veneração será a mesma, a graça, pedida com a mesma unção”²⁶⁶. Assim, também está presente na sua construção a associação de distintas crenças e/ou filosofias. Mas é quanto à associação feita entre Exu e o diabo? Que Carybé diz

²⁶⁴ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 36.

²⁶⁵ Ibid. p. 36-37.

²⁶⁶ Ibid. p. 37.

em relação a isso? Sobre isso ele diz:

Exu, que é sincretizado com o diabo, é o único que não casa bem com o seu sócio católico. O diabo é o diabo mesmo, ruim, implacável, Exu não, Exu é moleque, gosta de ser adulado, se sensibiliza com a oferenda de um galo, uma garrafa de cachaça ou alguns charutos e então desfaz qualquer perversidade que maquinou em seu juízo travêso. Éle é antes de tudo o mensageiro dos Orixás. É ele o encarregado de abrir os caminhos, de desentortar as longas estradas que nascem no Dahomey e na Nigéria²⁶⁷

Em 1951 e 1955, Carybé não escreveu sobre o fato de Exu ser o mensageiro. Mas em 1962, na parte que introduz os temas que serão desenvolvidos no livro *As Sete Portas da Bahia* ele diz que, este orixá, antes de tudo é o mensageiro dos orixás, fato que desloca o destaque que antes havia sido dado ao fato desse orixá possuir características boas e ruins concomitantemente. Ele também é o responsável por abrir os caminhos que nascem no Daomé e na Nigéria, berços da cultura nagô/iorubá, onde tudo teria tido início. Lugares de onde transmigraram os cultos aos orixás. Deste modo, se comparamos as edições de 1951 e 1955 da Coleção Recôncavo com a primeira edição de *As Sete Portas de Bahia* é possível ver uma mudança na imagem de Exu.

Em seguida o artista diz que os orixás se congregam nos humildes barracões baianos,

vem Ogun, o guerreiro, Oxalá, velho imaculado, apoiando a mão tremula em seu cajado terminado em pássaro, Yemanjá tangendo espumas, cheirando a mar, Obaluaê transformando a febre, as convulsões em danças terríveis, belo no mistério de palha roxa que lhe cobre a figura. É nessa hora que o céu da Bahia se enfeita de foguetes, anunciadores da chegada desses deuses tão antigos, tão familiares, tão tangíveis que é possível lhes falar.²⁶⁸

No trecho acima, Carybé reflete sobre a vinda dos deuses africanos e ao fazer isso ele acaba por mencionar características de cada um deles, no entanto ele não menciona a vinda de Exu, assim como dos outros deuses, nos terreiros da Bahia. Terreiros nagôs/iorubás. No trecho, já citado, em que Verger discorreu sobre Exu, no mesmo livro citado acima, o antropólogo diz que devido ao seu sincretismo com o diabo, raramente se manifesta abertamente em um filho de santo. Na realidade acontecia, no candomblé, uma adequação do santo. Sobre isso Capone diz o seguinte

Essa negação da possessão por Exu obedecia à mesma lógica que determinara a negação do culto de Exu, desde o fim do século XIX, nos terreiros "tradicionais":

²⁶⁷ CARYBÉ, P. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962. P. 38

²⁶⁸ Ibid. p. 37.

não entrar em oposição com os valores dominantes da sociedade brasileira. Assim, liberava-se Exu de sua marca negativa, embora fosse deixada de lado uma possessão que poderia ter sido interpretada como diabólica. Não era Exu, pois, que era fixado na cabeça de seu "filho", mas Ogum, deus de aspecto mais apresentável. Essa mudança de atitude se torna mais evidente ainda quando Bastide analisa a função de Exu na tradição africana: ele era o "deus da ordem", aquele que "abre as portas entre os diversos compartimentos do real", "o que quer dizer que é ele, e somente ele, quem representa o princípio da dialética e da intercomunicação". Seu papel é central: "Exu está em toda parte, tanto na linha que vai dos orixás aos mortais, quanto na que vai dos mortais aos orixás".²⁶⁹

Deste modo no processo de iniciação do iaô, em alguns casos, não era Exu que era fixado na cabeça do seu "filhos", mas Ogum, orixá mais próximo a ele e, como diz a autora, que possuía aspectos mais apresentáveis, ou seja, aspectos que não seriam confundidos com uma possessão demoníaca, por exemplo. Esse fato expressa os reflexos do estigma que Exu carregou, mais frequentemente, até a primeira metade do século XX, quando era comumente associado ao diabo e a todo o mal que representa essa figura da crença cristã. A possessão de Exu era atribuída aos terreiros bantos, os degenerados. Nos terreiros tradicionais, a sua possessão e a iniciação de seus filhos eram frequentemente negadas.

No livro *Candomblé da Bahia*²⁷⁰, publicado pela primeira vez em 1948, Édison Carneiro apresenta a figura de Exu em meio a essa mudança de imagens. Ele diz que Exu ou elegbará tem sido mal interpretado e, por ele ter as encruzilhadas, os lugares escondidos e perigosos como sendo seus, não foi difícil estabelecer uma analogia com o diabo cristão. Ele diz que os fatos que contribuíram para dar esse caráter malfazejo a Exu foram a atribuição e a dedicação da segunda-feira e dos momentos iniciais de qualquer festa para que assim, ele não perturbasse o andamento das cerimônias. Além disso, segundo o autor, a invocação dos feiticeiros a Exu, sempre que queriam fazer mal a alguém, contribuiu substancialmente para construir esse caráter negativo atribuição a ele.

Ora, Exu, não é um orixá – é um criado dos orixás e um intermediário entre os homens e os orixás. Se desejamos alguma coisa de Xangô, por exemplo, devemos *despachar* Exu, para que, com a sua influência, a consiga mais facilmente para nós. Não importa a qualidade do favor – Exu fará o que lhe pedirmos, contanto que lhe demos as coisas de que gosta, azeite de dendê, bode, água ou cachaça, fumo, se o esquecermos, não só não obteremos o favor, como também Exu desencadeará contra nós todas as forças do Mal, que, como intermediário, detém nas suas mãos.²⁷¹

²⁶⁹ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 244.

²⁷⁰ CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

²⁷¹ *Ibid.* p. 69.

É devido aos motivos explicitados acima, que Carneiro defende o seu pensamento de que o primeiro dia da semana é dedicado a Exu, pois assim todos os outros dias correriam felizes, sob as suas graças, não aconteceriam intranquilidades nem mesmo perturbações. Já os primeiros momentos das festas são dedicados a ele, pois assim, seus adeptos conquistariam de antemão os seus favores necessários, já que ele é a ponte entre os orixás e os homens. Quando o termo *despachar* é empregado, por Carneiro, tem a conotação de enviar, mandar. Exu, para este autor, aparece como um embaixador dos mortais. Exu pode realizar os desejos dos homens, desejos bons ou maus, por isso, o despacho de Exu é uma garantia de que o favor a ser pedido será atendido.

De acordo com Carneiro, o título de compadre, que também aparece na definição de Exu feita por Pierre Verger, não seria atribuído se Exu representasse as forças contrárias ao homem, *as forças do Mal*, pois esse termo expressa uma familiaridade que não seria compreendida caso contrário. Ele diz que no Engenho Velho, “(...) há, no recinto do barracão, a morada do compadre, feita de tela, com armação de madeira, diante da qual se curvam, reverentemente, mas sem sombra de temor, as filhas da casa e os assistentes da festa.”²⁷² Desta maneira, o culto a Exu tem o seu lugar dentro do culto desse terreiro nagô, que deu origem ao Gantois e ao Opô Afonjá.

Carneiro diz que com a exceção dos nagôs e dos jejes, os negros que pertenciam a outras nações que foram levadas para a Bahia não conheciam espíritos semelhantes ao “homem das encruzilhadas”²⁷³, mas nos candomblés nagôs e jejes, Exu e Legbá, respectivamente, não teriam perdido as suas características fundamentais, permaneceram africanos. O autor diz que, embora Exu não seja um orixá, ele pode se manifestar como um, mas, nesta ocasião, não se diz que a pessoa é filha dele, mas que tem um *carrego* de Exu, ou seja, uma obrigação para com ele, por toda a sua vida. Carneiro explica que esse carrego é entregue a Ogunjá, um Ogum que mora com Oxossi e Exu, para que não tome conta da pessoa. Mas ele diz que, se por ventura, Exu se manifestar no candomblé, ele pode dançar, mas não em meio aos demais orixás. E, por último, fala da única vez que viu Exu se manifestar num candomblé²⁷⁴. Para ele a manifestação tinha um caráter de provação. É importante destacar, neste momento, que Exu passa a ser aceito no candomblé nagô/iorubá como orixá quando ocorre o processo de reafricanização do culto e, também, em consequente,

²⁷² CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008. p. 71.

²⁷³ Ibid. p. 70.

²⁷⁴ Capone descreve um Exu que se apresentou numa festa na Casa de Mãe Menininha de Oxum. Hoje em dia isso é possível.

da figura dessa divindade. Exu não vai ser reverenciado “apenas como Exu Castiço”, que serve aos orixás, mas vai ser reverenciado como um orixá de fundamental importância para o andamento do culto, porém, cabe ressaltar que em alguns terreiros de candomblé Exu Castiço (de umbanda) continua sendo cultuado.

Sobre esse assunto, Stefania Capone diz que Exu, magia ofensiva e curandeirismo foram por muito tempo associados, por esse motivo não mencionar o seu papel no ritual significava querer se proteger de toda a acusação de feitiçaria ou do exercício abusivo da medicina, ambos proibidos por lei. Embora a presença desse orixá tenha deixado de ser negada nos terreiros mais tradicionais, a exemplo do Engenho Velho, os seus membros continuaram não sendo possuídos por Exu, diferentemente dos terreiros tidos como não tradicionais. Assim, a negação de Exu se deslocou para outro plano. “Não se devia ser possuído por um orixá que trazia em si a marca do diabo”²⁷⁵

A mudança que a figura de Exu passa no decorrer do século XX pode ser sintetizada do seguinte modo: Exu, “desde o início do século XX até os anos de 1950, foi frequentemente identificado como o diabo (de acordo com as informações dos iniciados), e a partir de Carneiro (1950), Bastide (1958) e, sobretudo, Juana E. dos Santos (1977)”²⁷⁶, se tornou o transportado do axé, as forças divinas, o grande comunicador e mediador. A construção de Juana E. dos Santos vai afirmar Exu como aquele que coloca:

em movimento a força do *àse*, por meio da qual se estabelece a relação entre o *aiyé* (o mundo terrestre e a humanidade) e o *òrun* (O mundo sobrenatural e seus habitantes). O *àse* se torna assim "princípio e força", "poder de realização". Ele também é a base da perpetuação das "comunidades-terreiros. [...] A transmissão de *àse* através da iniciação da liturgia implica a continuação de uma prática, na absorção de uma ordem, de estruturas e da história e devir do grupo ('terreiro') como uma totalidade"²⁷⁷

Sendo assim, a partir das formulações de Carneiro, Bastide e Juana E. Dos santos a imagem de Exu muda consideravelmente. Ele deixa de ser representado como sendo a encarnação do mal e passa a ser considerado, de acordo com Juana E. dos Santos, o transportador do axé, elemento fundamental para o andamento do culto aos orixás. A partir daí que esse orixá estabelece a ligação entre o ayé e o orun, ele passa a ter grande importância no culto e, por isso, o padê ganha outro significado para além de acalmar Exu e impedir com que

²⁷⁵ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 241.

²⁷⁶ Ibid. p. 33.

²⁷⁷ Ibid. p. 252.

ele atrapalhe o andamento do culto ou da festa.

Mediante tudo isso, vimos que a construção de Carybé sobre a imagem de Exu estava situada em meio à mudança que a representação dessa divindade vinha passando. Carybé, em 1951 e em 1955, discorreu brevemente sobre essa divindade, no número 9 das duas edições da Coleção Recôncavo, mas não repetiu esse fato no livro de 1962, *As Sete Portas da Bahia*, pois neste Exu ganha importância a sua relevância muda de foco, na medida em que o artista passa a enfatizar o seu caráter de mediador, mensageiro, intercessor. A construção de Carybé, assim como de outros intelectuais citados – médicos, sociólogos e antropólogos – a respeito dos cultos afro-brasileiros influenciaram e continuam influenciando diretamente o objeto que estudaram. A reformulação de aspectos pertencentes a esse universo religioso, pelos discursos dos estudiosos e pesquisadores do assunto, se tornou evidente no que foi desenvolvido até este momento. Porém, também é preciso destacar que a formulação de Carybé não estava, de modo algum, destoando do seu contexto, o que corrobora mais uma vez a relevância de se levar em consideração o meio em que o artista estava situado e, conseqüentemente, como as pessoas ligadas a ele, direta ou indiretamente, compreendiam e representavam o candomblé e o que estava ligado ao culto. Ele, como já foi demonstrado, mantinha vínculos de amizade e, além disso, parcerias com muitos dos pesquisadores e artistas que, assim como ele, desenvolviam obras sobre o candomblé nagô/iorubá.

É certo que considerar o contexto do artista e as relações sociais mantidas por ele é apenas uma das maneiras de construir a análise de obras de artes, mas vimos até esse momento, que este modo de trabalhar com as imagens é bastante apropriado para situar as obras de Carybé no seu tempo e espaço e, assim, fazer uma leitura das suas representações artísticas de uma maneira mais consistente. Sobre este fato o historiador da arte E. H. Gombrich, no livro intitulado *História da Arte*, destaca que um dos seus objetivos no decorrer deste livro “é situar as obras que analisa em seu contexto histórico e, assim, levar a uma compreensão dos propósitos artísticos do mestre.”²⁷⁸

Para Gombrich, devemos compreender as obras de arte levando em consideração o período em que elas foram produzidas e as influências que o artista recebeu no modo de conceber ou de não conceber a sua obra. Estamos seguros de que esse fato vem sendo considerado no caso de Carybé e, levando isso em consideração, continuaram sendo analisadas as suas representações iconográficas.

De acordo com Erwin Panofsky, iconografia é uma subdivisão da história da arte que

²⁷⁸ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2001, p. 9.

trata do tema ou da mensagem contida na arte em contraposição à sua forma. Sendo assim, o mesmo discorre, entre outras coisas, sobre a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro. Segundo ele,

O significado [...] é de natureza elementar e facilmente compreensível e passaremos a chamá-lo de significado factual; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos.

[...] significado [...] expressional. Difere do factual por ser apreendido, não por simples identificação, mas por 'empatia'. Para compreendê-lo preciso de sensibilidade, mas esta é ainda parte da minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos. Assim tanto o significado expressional como o factual podem classificar-se juntos: constituem a classe dos significados primários ou naturais.²⁷⁹

Para exemplificar o que foi exposto acima, podemos usar outra citação. Carybé, no livro *As Sete Portas da Bahia*, diz que:

Os santos católicos possuem dupla personalidade aqui. Assim como Yemanjá é Nossa Senhora da Conceição, São Lázaro é Omolu, basta ir as segundas-feiras para sua pequena igreja e vemos inúmeras oferendas de pipocas que é comida de Omolu [...].²⁸⁰

Para compreender que uma pessoa vai segunda-feira à Igreja de São Lázaro, não basta estar atento ao mundo prático dos objetos e fatos, porém, deve-se também atentar-se ao mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais, que são específicos de uma determinada civilização. Daí a importância de situar as obras em seu contexto histórico e cultural, como aponta Gombrich²⁸¹ e Aby Warburg²⁸².

Quando reconhece-se que o fato desta pessoa ir à Igreja de São Lázaro fazer preces significa que ela é religiosa ou cristã, estamos percebendo um significado que não é primário, pois este é inteligível e não sensível e, além disso, se dá pela ação prática que está vinculado. Isso ocorre também quando compreende-se que o fato desta pessoa deixar pipocas na igreja significa que ela está fazendo uma oferenda para Omolu. Sendo assim, é fácil deduzir que as suas preces estão sendo direcionadas para este orixá e que a pessoa, se não for adepta, é, de algum modo, ligada ao candomblé. Este significado é chamado de secundário ou convencional por Panofsky. Além deste fato, constituir um acontecimento natural no tempo e

²⁷⁹ PANOFSKY, E. *Significado nas artes Visuais*. 3. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 48.

²⁸⁰ CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, p. 37.

²⁸¹ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2001, p. 9-10.

²⁸² BARTOLOMEU, C. Dossiê Warburg.

no espaço, de indicar disposições de ânimo e sentimentos, de comunicar um ato religioso, a ação desta pessoa que vai até a igreja pode revelar a um observador experimentado, tudo aquilo que entra na composição de sua “personalidade”.

É assim que Panofsky divide a interpretação iconográfica em três níveis. O primeiro nível é chamado de *tema primário ou natural* que é subdividido em natural e expressional. Estes constituem o mundo dos motivos, que contêm um significado primário ou natural. De acordo com este autor a enumeração dos motivos constitui uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte ²⁸³.

O segundo nível é chamado de *temas secundários ou convencionais* e consiste na apreensão através da percepção de que os motivos podem representar algo que não está presente trocando-lhe, como já foi dito, por algo capaz de repor o objeto que está ausente, o que entra em consonância com a concepção de representação de Roger Chartier, exposto no capítulo anterior.

O terceiro nível de interpretação é chamado de *Significado intrínseco ou conteúdo* e consiste na apreensão pela definição dos princípios, presentes na imagem, que não se manifestam claramente e mostram “[...] a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica _ qualificados por uma personalidade e condensados numa obra [...]”²⁸⁴. Ao se realizar o terceiro nível de interpretação, pode-se perceber técnicas peculiares a um determinado tempo e lugar.

Quando se figura as formas puras, os motivos, as imagens, as histórias e as alegorias, como manifestações de princípios fundamentais e gerais estamos atribuindo significados, a estes elementos, de valores simbólicos. Para Panofsky, “a descoberta e interpretação desses valores simbólicos é o objeto que poderia se designar por 'iconologia' em oposição à 'iconografia’”²⁸⁵.

Os aspectos da cultura afro-brasileira que foram representados através das cores, das formas, entre outras coisas, podem ser apreendidos através da nossa experiência prática. Porém, nem sempre a nossa experiência será suficiente para realizar a análise iconográfica, principalmente quando nos depararmos com objetos que nunca vimos antes.

A análise de representações artísticas pressupõe mais do que ter familiaridade com os objetos e fatos que constituem as obras feitas pelo artista. Pressupõe, também, familiaridade

²⁸³ PANOFSKY, Erwin. E. *Significado nas artes Visuais*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 50.

²⁸⁴ Ibid. p. 50-51.

²⁸⁵ Ibid, p. 52.

com os temas ou conceitos específicos. Como Carybé desenvolveu temas como: Festa de Yemanjá, Culto do Candomblé, Orixás, entre outros, deve-se ter uma familiaridade com essas temáticas, seja através da literatura ou por tradição oral. Mas também é necessário familiarizar-se com aquilo que os autores das representações sabiam, as relações sociais que estabeleciam ou o seu próprio contexto sociocultural, conforme vem sendo construído.

Durante a interpretação iconológica não bastará a familiaridade prática dos objetos e temas nem mesmo a familiaridade literária. Nesta parte as interpretações dependerão do nosso equipamento subjetivo e por esse motivo deverão ser corrigidos pela compreensão dos processos históricos, daí a relevância das preposições de Gombrich, que defende a necessidade de situar as obras que se tem o objetivo de analisar em seu contexto histórico e, assim, poder chegar a compreensão dos propósitos do artista.

É importante destacar que não temos como objetivo utilizar as formulações desenvolvidas por Erwin Panofsky da maneira sistemática como foi apresentada por ele, nem mesmo seguir todas as ideias defendidas e difundidas por Gombrich e Aby Warburg. Desses importantes historiadores da arte selecionaremos apenas alguns pontos tidos como relevantes para este trabalho. Alguns dos pontos defendidos por esses autores, conforme é fácil perceber, já vêm sendo considerados e desenvolvidos ao longo desse trabalho, como, por exemplo, a busca por uma familiaridade temática em relação ao que foi desenvolvido pelo artista, a constante consideração do contexto sociocultural, a rede de sociabilidade do artista, a busca pela compreensão do que teria motivado o desenvolvimento das suas obras da maneira como ela foi construída. Todos esses aspectos estão sendo considerados tendo vista as formulações desses teóricos da arte, mas também as formulações do historiador da cultura Roger Chartier.

3.2 Coleção Recôncavo: Temas de Candomblé e Orixás

Como já foi dito, o número 9 da Coleção Recôncavo é intitulado *Temas de candomblé*. Assim como o título evidencia, neste número são desenvolvidos, especificamente, temas diretamente ligados aos rituais e cerimônias do universo religioso do candomblé nagô/iorubá. As 27 imagens que compõe o número 9 da Coleção, como também as imagens pertencentes aos outros números, não possuem títulos, não são datadas e nem mesmo as páginas são numeradas. Sendo assim, quando nos referirmos a elas faremos menção ao seu número na sequência em que aparecem dispostas no número da coleção a que pertencem.

Mediante ao que foi exposto no tópico anterior, não é difícil compreender sobre o que refere-se à primeira imagem desse número. Para um observador desatento e que não tenha familiaridade com o mundo do artista e, principalmente, com a temática que ele se propõe a desenvolver, não seria fácil compreender os significados que estão por traz das formas e objetos que aparecem na representação artística, aparentemente simples nos seus traços. Mas, conforme vamos demonstrar, pensamos que essa primeira representação é sobre o *Padê de Exu*.

Na parte superior, da imagem 19 é possível perceber um traço vertical. Este, por sua vez, nos dá uma impressão de lugar coberto. Podemos interpretar esse traço como sendo a cobertura do barracão, por exemplo. No entanto, devemos atentar que esse lugar coberto parece estar situado mais ao fundo.

Três mulheres negras aparecem dispostas sobre uma esteira de palha trançada, essas mulheres estão com turbantes cobrindo suas cabeças, estão portando ilequês (colares) e trajam vestidos. Elas podem ser compreendidas como a Iamorô²⁸⁶, a Dagã²⁸⁷ e a Sidagã²⁸⁸. Os seus pés estão descalços e as suas mãos parecem entoar o paô. O paô é uma sequência ritmada de palmas, muito utilizada nos rituais do candomblé. É uma sequência de três palmas seguidas por sete palmas e isso é repetido por três vezes. Serve para se comunicar com os orixás e apresta o respeito, a reverência e a submissão do iniciado perante o orixá. Essa é uma maneira que os adeptos têm de expressar que estão ali para reverenciar a divindade e de pedir que ela olhe por eles. De acordo com Olga Cacciatore a palavra paô vem do iorubá. O prefixo “pa” significa juntar uma coisa com outra; e o sufixo “o” significa cumprimentos. Ou uma contração de “îpatewó”, aplauso²⁸⁹. Isso reforça a ideia de que o paô é uma saudação que tem por objetivo despertar na terra as energias do orixá.

Das três mulheres representadas é possível ver em duas o contra-egum nos seus braços. O contra-egum é um utilitário trançado a partir de palha da costa e pode conter búzios.

²⁸⁶ Iamorô ou Iá Morô é o cargo de adjunta da Ialorixá, nos serviços religiosos. É quem leva para fora a água no “padê” de Exu. Em iorubá “iyá” é mãe, “Moro” apelativo de uma das famílias de Ministro, no palácio de Oyó. CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEN- Rio de Janeiro, 1977, p. 144.

²⁸⁷ Dagã é a mais antiga das filhas de Santo que realizam o padê de Exu. Em iorubá “dà” significa “tornou-se” e “oga” significa “pessoa superior, chefe”. Ibid. p. 100.

²⁸⁸ Filha de santo que auxilia a Dagã e a ialorixá no padê de Exu. Tem menos tempo de “feita” do que a dagã, mas pode substituí-la eventualmente. Também é dito assidagã. Em Iorubá: “sir” - contr. de “osi” - mão esquerda (terceira pessoa num posto); “dà” - tornar-se; “ögá” - pessoa superior. Ibid. p. 244.

²⁸⁹ Ibid. p. 208.

No entanto, segundo alguns, os que contém búzios são apenas enfeite²⁹⁰. Os contra-eguns são utilizados mesmo depois de terem sido cumpridos os seus preceitos de obrigações. A confecção desse material ocorre com o corpo limpo das impurezas da carne e com rezas de santos, feitas durante todo o tempo de sua confecção. Também existem as rezas para colocar os contra-eguns e para retirá-los. Segundo a crença, eles pertencem a Obaluaiê e servem para afastar os espíritos dos mortos. Eles são de grande significados, pois acredita-se que por meio de suas rezas e, posteriormente, com a sua imantação por meio de determinados banhos, eles não permitem de modo algum que os espíritos de mortos se aproximem de quem os está usando. De acordo com Capone, no candomblé existem dois tipos de egum: o egum, ancestral divinizado que não possuem os seres humanos, mas se “manifesta” em seu culto específico, “e os eguns, almas desencarnadas, cujo contato pode ser ruim para o homem, já que provoca distúrbios físicos e espirituais. Essas almas perturbadoras devem, pois, ser expulsas, exorcizadas”²⁹¹. Sendo assim, é fácil compreender a relevância de manter os espíritos dos desencarnados longe, pois a aproximação deles causaria grande mal aos homens.

Na frente da esteira de palha podemos observar pequenas folhas de formatos distintos e disformes e um pouco mais a frente estão dois alguidás²⁹², vasilhas circulares feitas de barro que são utilizadas para fazer assentamentos ou oferendas, e uma quartinha, recipiente, que geralmente, também é feito de barro e são usados para acondicionar líquidos. Ele é indispensável nos cultos afro-brasileiros, sendo usado na maioria dos assentamentos e na obtenção dos Exés²⁹³. Geralmente, durante o padê de Exu, estes objetos portam farofa, azeite de dendê, água ou cachaça. Os objetos e as formas separadamente não teriam os mesmos significados que possuem quando aparecem dispostos dessa maneira. Carybé está

²⁹⁰ Em uma conversa com um babalorixá, tive a oportunidade de mostrar a primeira imagem representada nessa coleção. Apontei para o contra-egum e disse o seu nome. E ele me falou: “mas esse é apenas enfeite, quando tem búzios é só enfeite.” Cético eu disse: sério? Eu não sabia disso? Então os que estão nos braços delas são apenas enfeites? E ele respondeu: “sim, se tem búzios é só enfeite.” continuando o dialogo eu disse, como quem fazia uma pergunta, então para ser contra egum mesmo tem que ser apenas de palha da costa trançada!? E ele disse: “sim, apenas palha da costa trançada.” Há uma certa estilização do Carybé e ao por búzios aonde não precisa ele pode estar estabelecendo uma referência a algo que se remeta a África, conforme já foi indicado na análise da imagem 18. A representação do contra-egum adornado com búzios não pode ser considerado um erro de representação, pois ele nesse momento já conhecia bem o candomblé, podemos dizer que existia uma intenção, uma leitura do candomblé que ele queria passar para as pessoas.

²⁹¹ CAPONE, S. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009, p. 105.

²⁹² Também pode ser escrito das seguintes maneiras; Alguidar e Agdá.

²⁹³ “Partes dos animais sacrificados, as quais tem "força" e pertencem ao orixá, sendo colocadas junto a seu "assentamento": cabeça (pensamento e visão), patas (andar), asas (vôo) . cauda (direção e equilíbrio), coração, pulmões, moela (vitalidade). F. - ior.: “èsé” (exe) – fragmento , pedaço.” CACCIATORE, O. G, *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGE- Rio de Janeiro, 1977, p. 120.

representando uma cena característica de um ritual específico e, como em todo ritual religioso, cada objeto, gestos e atos, e mesmo a combinação dessas coisas, possuem um significado para os seus adeptos, daí a relevância de estarmos atentos para todos os detalhes das representações do artista, pois tais detalhes podem ser cruciais para compreendermos satisfatoriamente do que se trata a construção de Carybé.

Imagem 19 - Carybé, Coleção Recôncavo, Temas de Candomblé, primeiro desenho na sequência



Os objetos e atos, representados por Carybé, possuem significados específicos em um ritual característico do cerimonial das festas ou cultos do candomblé nagô. De acordo com Pierre Verger, o padê pode se apresentar de dois modos: o mais simples que constitui de oferendas e de cânticos entoados em honra a Exu e em oferendas de farofa amarela, de cachaça e azeite de dendê, depositados fora do barracão ao ter início o “xirê”. Da outra maneira o “ padê” toma uma forma mais elaborada e acontece um sacrifício de um animal de quatro patas – carneiro, cabra, bode, tartaruga – acompanhado de animais de duas patas – galo e pombos –, tudo isso acontece ao amanhecer.²⁹⁴

Nos terreiros tidos como tradicionais o padê pode ser bem complexo, como a última forma apresentada acima, pode indicar, porém o mais comum consta que no barracão acontece a invocação de Exu, com cantos e danças ao redor de uma vasilha de barro com água e uma vela acesa, sendo feitos os pedidos. Neste momento o paô é entoado. A água é levada para fora pela sacerdotisa Iamorô (ou pela Dagã e Sidagã) e derramada sobre a terra, propiciando os ancestrais míticos. Os cânticos demonstram a alegria pela aceitação da oferenda. Nesse caso, pela manhã, geralmente já havia sido sacrificado um galo preto e os exés colocados na casa de Exu, junto com farofa de dendê, água, otim (oti) – bebida alcoólica – entre outras coisas.²⁹⁵

Como já foi dito, as mãos das mulheres representadas indicam um movimento do paô, fato que nos leva a pensar que elas estão saudando Exu, que, de acordo com Carybé, é compreendido como o mensageiro e se for bem tratado desfaz qualquer mal e perversidade, pois se sensibiliza.

De acordo com Édison Carneiro, “uma festa de candomblé geralmente começa com a *matança* – sacrifício de animais, galo, bode, pombo, etc., ao som de cânticos e em meio a danças sagradas (...)”²⁹⁶. Geralmente o sangue dos animais rega os itás²⁹⁷, durante a cerimônia propiciatória secreta, no pegí. Carneiro diz que depois da *matança*, as filhas são arrumadas em círculo no barracão e no chão terá uma garrafa de azeite de dendê, um prato com farofa e talvez um copo de água ou de cachaça. Ele diz que é assim que tem o início o padê de Exu e

²⁹⁴ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 36-37.

²⁹⁵ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 216.

²⁹⁶ CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2008, p. 57.

²⁹⁷ Nome pelo qual também é conhecido o Otá, pedra fetiche dos orixás, cada um tendo a sua especial. F. p. - tupi-guarani: "itá" - pedra, talvez por influência dos candomblés de caboclo. Ou ior.: "eta" - rocha com minério de ferro.” Ver: CACCIATORE, op. cit., nota 295, p. 216.

este, de acordo com o autor, pode fazer, indiferentemente, o bem ou o mal, dependendo da vontade do invocante.

Nas representações sobre o padê de Exu, Carybé não expõe o sacrifício de animais que geralmente era feito durante esse ritual propiciatório. O artista oculta algumas cenas e prioriza outras. Ele “limpa” as suas representações dos momentos que podem ser interpretados de maneira negativa pelo público em geral, por serem elementos de maior polêmica. Como já foi dito ele seguia um código de comportamento e, sem dúvida, fazia parte de desse código não dá margem a possíveis críticas e motivos para justificar possíveis perseguições em relação aos rituais do culto do candomblé, que em 1951, quando foi publicada a primeira edição da Coleção, ainda funcionarem por meio de autorizações policiais. O sacrifício de animais, por mais que tenha um significado e um objetivo dentro deste culto, poderia ser interpretado de maneira negativa. Um exemplo disso é a reportagem de 14/09/1951 da Revista o Cruzeiro, que apresenta os rituais típicos de iniciação em um candomblé nagô/iorubá, essa reportagem causou grande polêmica, mas isso não era um problema para a revista que a publicou²⁹⁸.

Os animais usados para o padê de Exu ou em oferendas para outros deuses aparecem representados em meio ao número 9 da coleção. Os animais aparecem vivos e devidamente presos. A cena construída pelo artista não faz nenhuma alusão direta ao sacrifício deles. Os animais aparecem num primeiro plano do desenho e ao fundo duas mulheres parecem preparar alguma comida numa grande panela de barro, mas elas podem, também, estar apenas esquentando água. Não se usa água quente no sacrifício. Neste caso, a ideia da água quente pode ser interpretada como sendo a transformação do bicho em comida, da natureza em cultura, ou seja, em algo que passa pelo trabalho humano, civilizado. Esse fato, sem dúvida, daria uma justificativa mais civilizada para mostrar o candomblé ao mundo e, conseqüentemente, não causar polêmicas em torno dos rituais e cerimoniais característicos desse culto. O bicho é transformado assim, em alimento.

Nos rituais do candomblé comer/beber significa estabelecer vínculos e processos de comunicação entre homens, deuses, antepassados e a natureza. Como diz Angelina Bulcão Nascimento:

A ideia de comer além da boca é uma ampliação do conceito de comer nas religiões afro-brasileiras. Come o chão, come o ixé, come a cumeeira, come a porta, come o portão, comem os assentamentos, árvores comem. Enfim, comer é contatar e estabelecer vínculos fundamentais com a existência da vida, do axé, dos princípios fundamentais do terreiro (...).²⁹⁹

²⁹⁸ Sobre isso ver o capítulo anterior.

Sendo assim, a ideia de comer é muito mais ampla no candomblé e apesar de tudo ser aproveitado nessa religião, o sacrifício tem outro sentido para além do de alimento. Também cabe dizer que o sangue e a maneira do orixá comer não é algo considerado “civilizado”, por isso, o artista oculta essas partes do ritual das suas obras.

É importante destacar que a iabassê é a responsável no candomblé por prepara os alimentos rituais. Esse cargo é exercido no Candomblé por uma iaô das mais antigas e aptas. É a chefe da cozinha ritual, onde são preparados, por ela e auxiliares mais novas na iniciação, os pratos de comidas e as bebidas preferidas por cada orixá, bem como os animais sacrificados pelo axogum, para serem colocados no peji ou comidos pelos adeptos em cerimônias religiosas. Certamente uma das duas mulheres representadas é a iabassê e a outra é uma de suas auxiliares no preparo dos alimentos.

O axogum é o sacrificador de animais votivos nas cerimônias do candomblé. Eventualmente exerce a sua função diante do pegi e em companhia da ialorixá, da mãe pequena e de outra filha mais velha. Segundo Carneiro, se o axogum “não sacrificar os animais como deve, o sangue coalha – e os orixás não agradecem o sacrifício.”³⁰⁰. Ainda de acordo com esse autor, em teoria somente o possuidor deste cargo tem o direito de sacrificar os animais – galo, bode, carneiro, pombo, entre outros. – cujo sangue deve regar a pedra-fetichê dos orixás, mas caso o axogum esteja impedido de realizar a sua função a ialorixá pode fazê-lo.

Sendo assim, sobre a imagem abaixo, é possível refletir mais uma vez a respeito das escolhas feitas pelo artista. Ele elege o que vai representar ou o modo como vai representar. O desenho analisado remete ao tema do sacrifício, mas para isso o artista optou por não representar animais mortos e desmembrados, nem mesmo faz referências ao sangue deles. Carybé, ao representar um carneiro, um galo e uma galinha d'angola faz com que o observador pense no sacrifício, na oferenda, no preparo dos pratos da festa e, conseqüentemente, nos possíveis destinos desses animais. Os animais representados podem ser oferecidos a distintas divindades, como veremos a seguir. No entanto, cabe destacar que podemos que, na época em que Carybé realizou a representação, ainda existia o hábito de criar animais nos terreiros. O mesmo não acontece nos dias de hoje, onde, na maioria dos casos, os animais não são criados pelos pais de santo, eles são encomendados de criadores. Sendo assim, a representação nos permite pensar também no cuidado com os animais e que

²⁹⁹ NASCIMENTO, A. B. Comida: prazeres, gozos e transgressões [online]. 2. Nmd.ed. Rev. And enl. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 95.

³⁰⁰ CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2008, p. 58.

isso era parte dos terreiros.

Imagem 20 - Carybé, Coleção Recôncavo, Temas de Candomblé,
vigésimo primeiro desenho na sequência



O sacrifício de animais no candomblé é a matança ritual de determinados animais, de duas ou de quatro patas, feita pelo axogum ou pelo chefe do terreiro, para oferecer aos orixás, variando o animal conforme a preferência dos deuses. A finalidade do sacrifício é manter atuante nos fetiches, assentamentos, a força dinâmica do orixá, unindo-os a seus filhos, propiciando sua proteção ou aplacando sua ira pela quebra de preceitos. A matança é feita dentro de determinadas regras, sem perder seu valor e não ser aceito o sacrifício pelo orixá venerado. Os animais preferidos dos orixás, de modo mais amplo, são:

Oxalá – cabra, galinha, conquém e pombo (vivo) brancos. *Yemanjá* - cabra, ovelha, galinha, pata, conquém (galinha d'Angola), também brancos. *Xangô* – carneiro, galo, cágado. *Omolu- Obaluaiê* - bode (ou porco), galo, conquém. *Nanã* – cabra, galinha, conquém. *Oxumarê* - bode (ou carneiro), galo, conquém. *lansã* - cabra, galinha, conquém. *Oxum* - cabra, pata, galinha, conquém. *Obá* – idem. *Euá* - idem. *Ogun* – bode, galo, conquém. *Oxóssi* – bode, porco (ou carneiro), galo, conquém; enquanto *Odé* – porco. *Ossaim* - bode (ou porco), galo, conquém; enquanto *Ossanha* - cabra,

galinha. Lbêji - frango e franga. Logunedé – odá (bode castrado). Lroko – carneiro, galo, conquém. *Exu* – bode e galo (de preferência pretos). No ossé anual ainda aparecem outros animais, como cabeça de boi ou qualquer caça (4 pes) para Oxóssi; tatu, galo, conquém, para Logunedé; cachorro (em certas nações) para Ogun; pomba, para Iansã, Eaná e Oxum (viva); cágado para Obá. Depois da matança é cortado um obi e uma alubaça, para saber, jogando seus pedaços, se o orixá aceitou o sacrifício.³⁰¹

Na citação é possível ter ideia do quanto o sacrifício pode variar no culto do candomblé. Muitas divindades têm preferências completamente distintas umas das outras, mas alguns orixás têm preferências em comum ou muito parecidas. Sendo assim, não é possível precisar a qual divindade ou divindades estão destinados os animais representados por Carybé na imagem 20. Outro ponto importante da citação acima é que depois da matança ainda existe certa consulta para saber se o orixá aceitou o sacrifício. O obi é um fruto comestível. É indispensável no candomblé, onde é oferecido aos orixás e usado na adivinhação simples. É cortado pelos cotilédones, o fruto tem entre 2 e 4, e os pedaços são jogados para formarem posições que determinam a vontade do orixá, respondendo sim ou não as perguntas que são feitas. Nas matanças de animais votivos também é comum cortar uma alubaça para saber se o sacrifício foi aceito pelo orixá ou não.

Oferendas rituais também são realizadas durante as obrigações que são feitas às divindades. O crente é obrigado a fazê-las, por exigência das mesmas, a fim de receber seu auxílio em questões espirituais e materiais. De acordo com a crença, o não cumprimento das obrigações pode ocasionar pesados sofrimentos para o faltoso. As obrigações diferem para cada membro da comunidade religiosa, quanto mais próximo da divindade maiores são as obrigações, em número de vezes e em quantidade de oferenda, geralmente alimentares.

As iaôs devem fazer semanal, uma mensal e uma anual. Também ao fazerem 1, 3 e 7 anos de “feita” deverão dá uma festa ritual especial. Os Obás fazem uma oferenda semanal e uma anual. Os ogãs fazem uma anual, podendo fazer a semanal em sua casa. A iniciação é também uma obrigação, “obrigação de cabeça”, bem como as festas públicas para o orixá vir dançar e ser homenageado pelos fiéis.³⁰²

Deste modo, durante o cumprimento de obrigações são realizadas as oferendas rituais que em muitas das vezes contam com o sacrifício de animais para os deuses. Na citação também é evidenciado como as obrigações aumentam conforme o grau de proximidade que o adepto tem com o orixá.

³⁰¹ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 237-238.

³⁰² Ibid. p. 192-193.

Depois de realizada a cerimônia destinada a Exu, o padê, as filhas-de-santo cantam para todos os orixás, sob a direção da *Ia Tebexê* ou *Iatebexê*, iaô encarregada de puxar o cântico. Existem cantigas destinadas para cada orixá e geralmente são cantadas três músicas, podendo ser cantadas mais, para cada um deles. Depois que as músicas são entoadas para cada divindade a festa cumpre a sua missão, que se resume no culto dos deuses e, depois disso, inclusive, a cerimônia pode até acabar. No entanto, em meio a isso acontecem as possessões. Quando as divindades baixam, pois “ (...) cada filha fez um noviciado como servidora de determinado orixá (...), esta mais ou menos predisposta a, em qualquer oportunidade servi-lhe de cavalo, de veículo para suas comunicações com os mortais.”³⁰³

Cabe destacar que as cantigas têm uma sequência determinada, de maneira que alguma pode ser modificada, pois serve para lembrar episódios que evidenciam as origens míticas e a vida da divindade. Segundo Cossard:

grande parte dessas lendas já está esquecida, mas os fieis ainda percebem claramente o seu sentido, e os gestos permanecem cheios de significados. O movimento é uma forma de linguagem e, como o Orixá fala muito pouco com os fieis e com os presentes durante as festas, é através dos movimentos que as mensagens são transmitidas. Aqui nada depende do acaso ou da improvisação, a coreografia segue um esquema preciso, que nunca muda e deve se repetir em casa festa. Qualquer inversão na sequência inverteria o sentido da mensagem.³⁰⁴

Sendo assim, se estão sendo entoadas, por exemplo, músicas à Iemanjá a sua filha sentirá tremores pelo corpo, começará a ter tonteiras e perderá o equilíbrio. No entanto, quanto mais antiga for a iniciada, maior domínio das técnicas corporais ela terá. Em busca de apoio ela andará de um lado para o outro. Sua fisionomia mudará e permanecerá de olhos fechados, no caso do candomblé nagô/iorubá. Ocorrido isso ela começará a dançar e orientar a festa, que enquanto não baixar outra divindade será direcionada a ela. Por meio da iaô consagrada a ela, por exemplo, Iemanjá se fará presente em meio aos mortais. Possuída pela divindade a iaô poderá cumprimentar algumas pessoas. Segundo Conssard “o primeiro objetivo da feitura”³⁰⁵ é permitir que o orixá retorne ao mundo humano, o que é facilitado pela iniciação, que permitirá a pessoa, escolhida pelo deus, a entrar em transe em momentos determinados e específicos. Quando a divindade volta a terra, ela contará, por meio de suas danças e mímicas, as lendas conhecidas. Ainda de acordo com essa autora, o segundo objetivo

³⁰³ CARNEIRO, E. *Candomblé da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2008, p. 58.

³⁰⁴ COSSARD, G. O. *Awó: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 119.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 170.

é transmitir a mensagem que os orixás transmitem aos homens³⁰⁶.

Imagem 21 - Carybé, Coleção Recôncavo, Temas de Candomblé, nono desenho na sequência



Somente quem passa pela feitura no santo, salvo casos muito excepcionais, pode receber um orixá. No caso do candomblé nagô/iorubá, a iniciada receberá sempre o seu orixá protetor, ou seja, o deus a que ela foi consagrada. Se foi consagrada a Iemanjá, receberá Iemanjá, se foi consagrada a Xangô, receberá Xangô e assim por diante. O santo, dono da cabeça da iniciada, é confirmado por meio da adivinhação, para não deixar nenhuma dúvida quanto a sua identidade. Depois de passarem pela reclusão e todos os rituais característicos da

³⁰⁶ COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 171.

iniciação. As filhas se dividem em categorias que levam em conta apenas o tempo de iniciação, elemento que rege a hierarquia na religião.

Assim, desde que começa o processo de fazer o santo, a filha tem o nome de iaô (*yawô*) que em nagô significa *esposa*, mas, entre os candomblés da Bahia, tem o sentido de *noviça*. Como iaô, a filha deve obediência a todas as filhas mais velhas da casa (sempre em relação ao tempo de iniciação) exceto as sua companheiras de barco ou aquelas que se iniciaram depois, a quem, aliás, tratará de irmã. Sete anos depois de iniciada (*feita*), a filha passa a *ebômim*. Só então, ao menos nos candomblés que conservam a antiga tradição africana, pode ocupar todos os cargos importantes do candomblé, desde o de auxiliar imediata da mãe (*mãe-pequena*) até o de chefe do candomblé (*mãe*). É costume, ao atingir a posição de *ebômim*, que a filha pague uma festa pública comemorativa desse acontecimento, com o sacrifício de bichos de pena e de animais quadrúpedes. As demais filhas no candomblé começam a tratá-la pelo seu título, tomando-lhe respeitosamente a bênção.³⁰⁷

Deste modo, está representado na imagem 21, uma iaô recebendo o santo que ela foi consagrada. Pelo que já foi dito, sabemos que não é qualquer pessoa no candomblé que pode receber uma divindade. Existe todo um preparo ritual para que essa pessoa estabeleça uma ligação com o seu deus. Além de ter que cumprir determinadas obrigações e algumas restrições, que variam de acordo com o santo a que foi consagrada. Depois de sete anos de iniciada a feita, recebe o título de ebômim e esse fato é marcado e sacramentado por uma festa pública comemorativa com sacrifício de animais. Na citação acima são explicitados todos esses fatores, mas cabe destacar mais uma vez a ideia de tradição. Carneiro diz que essa antiga tradição africana é mantida em alguns candomblés, esses são os de origem nagô/iorubá, “os tidos como tradicionais”, os que possuem a “verdadeira tradição”, fatos que já foram explicitados anteriormente.

Antes de falarmos sobre a divindade que aparece representada na imagem acima é importante destacar que Carybé, na construção do número 9 da sua Coleção, *Temas de Candomblé*, teve a preocupação de situar logo após o desenho já analisado, sobre o *padê de Exu*, uma representação do *xirê*. O *xirê* é a ordem em que são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos orixás, no início das cerimônias festivas ou internas. Exu é o primeiro a ser invocado, pois assim ele realizará a ligação entre os homens e os outros deuses que serão venerados durante o culto. Geralmente depois de Exu é invocado Ogum e, por último, é invocado Oxalá, no candomblé.

Carybé, no número de 10 da Coleção Recôncavo, intitulado *Orixás*, segue exatamente essa ordem, típica dos candomblés nagôs/iorubás. Neste número da Coleção, o artista plástico representa as divindades. Mas, antes dos deuses ele representa, primeiramente, uma iaô de

³⁰⁷ COSSARD, G. O. *Awô: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 104.

Xangô. Certamente Carybé optou por essa representação tendo em vista que o terreiro a que ele era filiado tinha Xangô como dono da Casa. Em seguida, o primeiro orixá a ser representado é Exu, imagem 18, a segunda divindade, representada, é Ogum. Na sequência vem Oxossi, Logunêde, Aguê, Omulú, Nanã Burucu, Oxumarê, Xangô, Iansã, Oxum, Iemanjá, Oxaguaim e, por último, Oxalá. Essas representações sugerem uma suposta ordem do xirê de acordo com a perspectiva do artista.

No entanto, cabe destacar que o que encerra o livro é um objeto com várias pontas, sete, para ser mais preciso, mas em meio às hastes, na central, está representado um pássaro. A haste de ferro com um pássaro em uma de suas pontas, no candomblé, é o símbolo de Ossaim, orixá das folhas litúrgicas³⁰⁸, fundamentais para os cultos. Ossaim vive no mato com o seu irmão, Olobikì, que semeia e planta. Ossaim detém os segredos das folhas, pois, acredita-se, que é ele que as colhe. As folhas são de grande importância no candomblé. Elas são necessárias para preparar as infusões, curar e renovar as forças das pessoas, provocar o estado de transe, entre outras coisas. Cada folha tem uma função e para colhê-las é preciso estar com o corpo limpo, sem ter tido relações sexuais no dia anterior. Antes de entrar no mato é preciso pedir licença a essa divindade e oferecer-lhe algumas coisas, como água, moeda e fumo de rolo, além disso, deve-se abrir um obi para saber se a colheita foi autorizada.

Cossard diz que esse orixá é essencial, pois tudo o que se faz no candomblé está ligado às folhas e, conseqüentemente, a Ossiam. Ela diz que “sem as folhas nada se faz, nada tem força, nada se torna eficaz. As folhas constituem o elemento de ligação entre o homem e o invisível: kosi ewê, kosi Orixá (se não há folhas, não há Orixá)”³⁰⁹.

Pierre Verger, ao discorrer sobre Ossain diz que :

Uma história de Ifá nos ensina como “o pássaro é a representação do poder de Ossain. É o seu mensageiro que vai a toda parte, volta e se empoleira sobre a cabeça de Ossain para lhe fazer o seu relato”. Esse simbolismo do pássaro é bem conhecido das feiticeiras, aquelas freqüentemente chamada Elýe, “proprietárias do pássaro-poder”.

Cada divindade tem as suas ervas e folhas particulares, dotadas de virtudes, de acordo com a personalidade do deus.³¹⁰

Verger, ao discorrer sobre o pássaro e o seu simbolismo, está fazendo referência ao

³⁰⁸ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 208.

³⁰⁹ COSSARD, G. O. *Awó: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008, p. 152.

³¹⁰ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002, p. 56.

instrumento desse orixá. Para explicar como cada divindade ficou com folhas particulares ele narra uma lenda bastante difundida em Cuba. De acordo com a lenda:

“Ossain havia recebido de Olodumaré o segredo das ervas. Estas eram de sua propriedade e ele não as dava a ninguém, até o dia em que Xangô se queixou à sua mulher, Oiá-Iansã, senhora dos ventos, de que somente Ossain conhecia o segredo de cada uma dessas folhas e que os outros deuses estavam no mundo sem possuir nenhuma planta. Oiá levantou suas saias e agitou-as impetuosamente. Um vento violento começou a soprar. Ossain guardava o segredo das ervas numa cabaça pendurada num galho de árvore. Quando viu que o vento havia soltado a cabaça e que esta tinha se quebrado ao bater no chão, ele gritou: “Ewé O! Ewé O!” (“Oh! As folhas! Oh! As folhas!”), mas não pôde impedir que os deuses as pegassem e as repartissem entre si”.³¹¹

Sendo assim, Ossain recebeu os segredos das ervas diretamente de Olodumarê. Mas quando as ervas foram espalhadas pelos ventos provocados por Oiá-Iansã, os diferentes orixás tiveram acesso a elas e as repartiram, no entanto, cabe destacar que somente Ossain sabe o segredo de cada uma delas. Essas informações nos possibilitam refletir sobre a relevância dessa divindade para o culto do candomblé e compreender o motivo de Carybé ter optado por encerrar o livro com a representação do símbolo deste orixá.

A imagem que segue abaixo é uma representação do *xirê*, parte do cerimonial que acontece depois do *padê de Exu*. Para começar a análise da imagem 22 podemos identificar algumas formas visuais conhecidas que estão presentes no desenho em questão. No centro do desenho está situado um grande pilar. O teto do barracão está enfeitado com bandeirinhas, o que indica que o culto ou a festa pode ser em honra a algum deus específico, ou elas podem estar com as cores do orixá “dono da casa”, ou seja, o orixá a que a casa é destinada. As iaôs estão girando em torno do pilar e, pelos seus gestos corporais, estão dançando. A música como a representação, indica estar sendo tocada nos atabaques pelos ogãs, representados na parte direita do desenho. Os atabaques são feitos em madeira e aro de ferro que sustentam e esticam o couro. Os três atabaques que aparecem na representação são chamados de “rum”, “rumpi” e “le”. O rum é o maior de todos, o que aparece representado mais a direita, e possui registros graves. O rumpi aparece representado entre o atabaque maior e o menor, esse possui o registro médio. O le é o menor de todos e possui um registro agudo.

Sobre os atabaques ou tambores Roger Bastide afirma que:

Não é todavia Exu o único intermediário entre os homens e os deuses os três tambores do candomblé também são (...). Não são tambores comuns ou, como se

³¹¹ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 56.

diz ali, não são tambores “pagãos”; foram batizados na presença de padrinhos e madrinhas, foram aspergidos de água benta trazida da igreja, receberam um nome, o círio aceso diante deles queimou até o fim. E principalmente “comeram” e “comem” todos os anos azeite de dendê, água benta e sangue de galinha (não se lhes oferece nunca “animais de quatro patas”), cuja cabeça foi arrancada pelo babalorixá em cima do corpo do instrumento inclinado. Em seguida, “a cabeça, os intestinos, as asas e as patas são cozidas no azeite de dendê, com camarões e cebola mais sem sal”, e este prato é depositado, juntamente com outros alimentos, diante dos tambores, onde ficaram um dia inteiro para que tenham tempo suficiente para “comer”.³¹²

É importante destacar que esses instrumentos são sagrados no candomblé. Por esse motivo, eles são usados unicamente dentro das dependências do terreiro. Os que são usados nas festas de rua, os afoxés, são preparados unicamente para esta finalidade. Os atabaques sagrados são encourados com os couros dos animais que são oferecidos aos orixás. Independentemente das cerimônias de consagração, feitas para os atabaques que foram adquiridos no comércio, o couro é descartado e é colocado um novo. Somente depois de passar pelos rituais, mencionados acima, é que eles vão poder ser usados nos cultos do candomblé. Os atabaques são de relevante importância, pois o som que emitem é o condutor do axé dos orixás, o som do couro e da madeira vibrando convidam os orixás. Por isso Bastide diz que depois de terminado o padê de Exu, “a cerimônia prossegue com o toque musical dos tambores que, sozinhos, sem o acompanhamento de cânticos nem de danças falam aos orixás e pendem-lhes que venham da África para o Brasil”³¹³. Somente depois disso que tem início de fato o xirê, com as danças e os cânticos de invocação dos deuses, auge do culto.

Os atabaques só podem ser percutidos pelos ogãs. O *alabê* é o ogã responsável pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados. Nos ciclos de festas ele deve acordar de madrugada para realizar a alvorada. O *alabê huntor* é o encarregado de tocar o maior dos três atabaques, ele é considerado o chefe da orquestra³¹⁴, pois o rum que comanda o rumpi e o le.

Na representação, para tocar os atabaques os ogãs estão usando o *alguidavi*, varetas usadas na percussão dos atabaques na nação keto-nagô. Elas são confeccionadas com pequenos galhos das árvores sagradas do candomblé, geralmente goiabeira e araçazeiro³¹⁵, medindo cerca de trinta a quarenta centímetros. O trio de atabaques que aparecem na

³¹² BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 23.

³¹³ Ibid. p. 24.

³¹⁴ CACCIATORE, Olga Gudolle. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 43-44.

³¹⁵ Árvore frutífera, nome científico *Psidium cattleianum*.

representação executam as músicas que devem estar de acordo com os orixás que vão sendo evocados em cada momento da festa. A utilização do *alguidavi* evidencia que a representação construída pelo artista é de um *xirê* de um *candomblé nagô/iorubá*, *candomblé* tido como tradicional pelos antropólogos do seu tempo e que era estudado por meio dos três “terreiros principais”, já mencionados. Carybé, assim como os outros pesquisadores do tema também, elegeu, de forma substancial, um desses três terreiros para desenvolver suas obras. No caso desse artista ele acabou se filiando ao *Ilê Axé Opô Afonjá*, mas possui representações do culto na Casa Branca, no *Candomblé de Cotinha de Oxum* e no *Candomblé do Cosme*, apenas para dá alguns exemplos.

Os terreiros de origem *nagô/iorubá* ganham destaque pelos antropólogos desde Nina Rodrigues, como já foi evidenciado, e por esse motivo que surgem estudos que valorizam a primazia, a força, e a não permeabilidade de outras crenças no meio dessas casas. Vagner Gonçalves Silva, por exemplo, defende que os primeiros terreiros que se formaram no Brasil visavam reproduzir os padrões dos cultos africanos e possuíam uma identidade étnica grupal, assim como nos reinos da África e a partir desse pensamento ele vai alicerçar a sua ideia de que a estrutura religiosa dos povos de língua *iorubá* foi predominante no século XIX e forneceu os elementos necessários à infraestrutura do *candomblé*, juntamente com as influências de outros cultos. De acordo com esse autor os dois modelos de culto mais praticados, são os ritos *jeje-nagô* e o *angola*.³¹⁶

Não é difícil imaginar que o primeiro (*sudanês*) é considerado o “mais puro” pelo fato de ter preservado, de acordo com alguns, como já foi dito, de modo mais consistente, as origens africanas. Por isso, nessa modalidade de culto, o sincretismo aos santos católicos vem sendo combatido e retirado, tendo em vista uma maior representação de “pureza do culto”, neste sentido, o que Capone chama de *reafricanização do candomblé nagô/iorubá*.

Vagner Gonçalves estabelece outras diferenças entre essas nações, ele diz que: “Nesta nação [*jeje-nagô*] os atabaques são percutidos com pequenas varinhas (...), canta-se principalmente em dialeto africano e segundo seus ritmos característicos”³¹⁷. Já no rito *Angola* (*bantos*) os atabaques são percutidos com as mãos; as músicas possuem muitos termos em português. Outra distinção é que esta segunda modalidade possui um panteão mais abrangente de entidades pelo fato deste ser mais permeável às outras crenças.

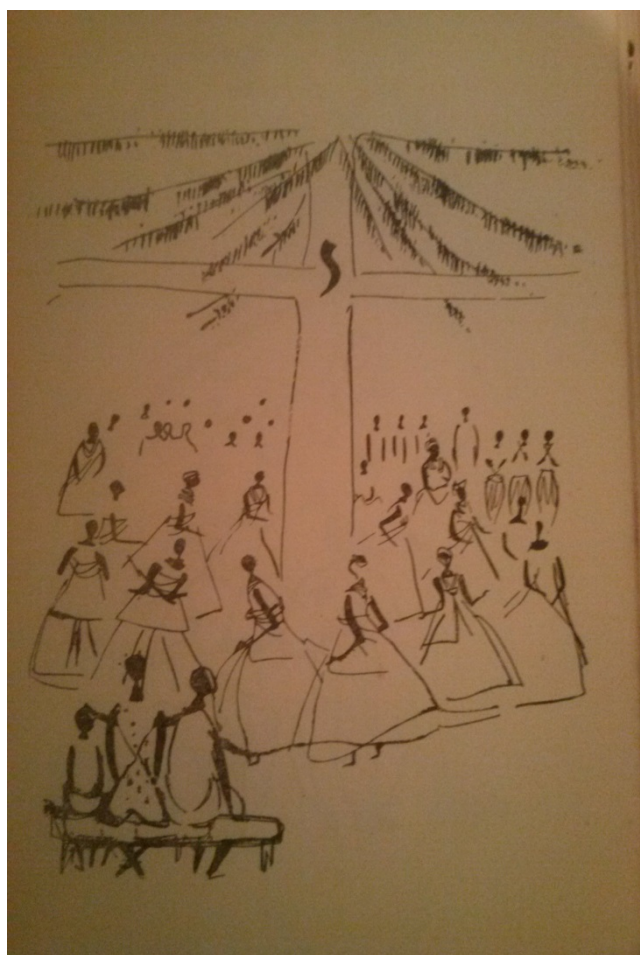
Por isso, são comuns as construções como as de José Guilherme Cantor Magnani,

³¹⁶ SILVA, V. G. *Candomblé e Umbanda caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 58.

³¹⁷ *Ibid.* p. 66.

que diz que o grupo dos bantos provavelmente se espalhou por várias regiões do território e, graças a essa permeabilidade, o Candomblé de Angola acabou ganhando distintas denominações como: Macumba no Rio de Janeiro, Cabula no Espírito Santo, Candomblé de Caboclo na Bahia, Tambo-de-Mina no Maranhão. Esses ritos possuem algumas especificidades devido à predominância de certas concepções religiosas que variam de intensidade e gênero, de região para região.³¹⁸

Imagem 22 - Carybé, Coleção Recôncavo, Temas de Candomblé, segundo desenho na sequência



Ao lado esquerdo dos ogãs, um pouco mais frente, parece estar representado a ialorixá da casa. Na imagem ela está sentada acompanhando as danças das iaôs em torno do barracão. Mais ao fundo estão representados traços que nos indicam outras pessoas, talvez convidados ilustres ou pessoas com cargos importantes dentro da casa. Num primeiro plano do desenho

³¹⁸ MAGNANI, J. G. C. *Umbanda*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991, p.16.

podemos observar um homem, uma mulher e uma criança, todos sentados num banco de madeira. Eles estão apenas observando estáticos, o andamento do culto.

Como a imagem demonstra, os cânticos também estão sendo dançados. Já as danças ou gestos, como já dissemos anteriormente, remetem ou fazem alusões a certos episódios da história dos deuses que estão sendo venerados. Sobre isso, Bastide diz que:

Os gestos juntando-se à palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os orixás não tardam a montar em seus cavalos á medida em que vão sendo chamados. Pode acontecer, porém, sem que a cerimônia prossiga durante muito tempo sem que haja possessões. Neste caso os tambores fazem soar o toque *adarum*, que não é acompanhado de cânticos, pois trata-se de chamar desta vez, não apenas uma, mas tôdas as divindades ao mesmo tempo; seu ritmo cada vez mais rápido, cada vez mais implorante, acaba por abrir os músculos, as vísceras, as cabeças à penetração do deus que se esperou durante tanto tempo.³¹⁹

Sendo assim, todos os gestos, palavras, ações, atos fazem parte do ritual. Nada acontece por simples acaso e, sabendo disso, Carybé não constrói suas representações desprovidas de significados. Cada movimento, pessoa, objeto, ação e as combinações dessas diferentes coisas, possuem um significado para o artista e para quem tem uma familiaridade com os temas das representações. Os traços aparentemente simples são apenas uma das características de suas obras, mas esses traços carregam grandes significados, porém, é importante destacar que a magnitude das significações dos símbolos varia de acordo com a bagagem de quem está fazendo a leitura. Todos os símbolos e códigos representados pelo artista devem ser lidos, pois eles possuem relevantes ideias do candomblé idealizado e construído por ele.

Como já foi destacado, não acreditamos que as representações que estão sendo analisadas são fiéis imagens do candomblé do tempo de Carybé, mas pensamos que são fiéis imagens de como ele preferiu representá-lo, consciente e/ou inconscientemente. Ou também, são representações do modo como ele acreditava ser o candomblé, culto que, além de participar como observador, era adepto.

Exposto a representação que esse artista fez do *xire* e tudo que está representado nos seus traços, podemos retornar a imagem 21, que representa uma iaô possuída por uma divindade. Como vimos, ao analisar a imagem 22 e discorrer sobre os propósitos do *xire*, a possessão acontece em um momento determinado dentro do culto. As cerimônias do candomblé, como em todas as religiões, possuem os seus distintos momentos e cada pessoa tem um papel específico dentro desses ritos que fazem parte dessa comunidade religiosa.

³¹⁹ BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 24.

Sendo assim, já sabemos que somente as iaôs, podem ser possuídas pelos deuses que foram consagradas. As iaos, na imagem 22, aparecem dançando em volta do pilar situado no meio do barracão. É nesse momento em que estão sendo entoados cânticos aos seus respectivos deuses, que acontece a possessão.

Na imagem 21 aparece apenas uma filha-de-santo em possessão. Ela está dançando, como é de costume durante o transe. Sobre o seu *ori* está representada a dona da sua cabeça, a divindade a quem ela está ligada e deve prestar obrigações, como já foi mencionado. É importante destacar que a palavra *ori* designa tanto a parte material (*ori*) quanto a parte espiritual (*ori inu*). Segundo Cossard, “o *ori* representa a força da cabeça; é o responsável pela inteligência, o raciocínio e o poder de discriminação.” essa autora ainda relata que de acordo com uma história do odu Ejiogbê:

as energias que Oludumarê sopra nas cabeças são compostas de diversos elementos, tirados das forças ancestrais primordiais acumuladas no Orun, que se originam da água, do fogo, da lama, do vento e de certos metais; mas cada cabeça recebe uma dosagem variável desses elementos. Essa dosagem forma o *ipori* de cada pessoa. É ele que determina o odu, o signo que vai reger a vida do ser humano.

Deste modo o *ori* é um poder de vida e de sorte que está estabelecido para cada indivíduo. As energias que são sopradas por Oludumarê no *ori* dos homens é o que vai determinar a sua ancestralidade e conseqüentemente o orixá dono da sua cabeça. Sendo assim, a representação de Carybé demonstra como a divindade está ligada a *ori* da pessoa.

No entanto, a divindade representada não está portando nenhum símbolo, ou seja, ela não está com nada que possa facilitar a sua identificação. Só é possível saber, pelo menos, num primeiro momento, que é uma divindade feminina, esse fato diminui um pouco as alternativas, mas não o bastante. Neste caso, para saber qual orixá está representado temos que recorrer ao histórico de representações do artista para decifrar qual deusa ele tem o hábito de representar dessa maneira. Neste caso não teremos problemas para identificá-la, pois é Iemanjá, uma deusa que ele representa com muita frequência³²⁰.

No número 7 da Coleção recôncavo, intitulado *Festa de Yemanjá*, Carybé faz algumas representações que nos levam a afirmar que a deusa que está representada sobre a iaô é Iemanjá. Em um dos vinte e sete desenhos que fazem parte desse número esta representada uma divindade metade mulher e metade peixe, uma sereia, num quadro que está representado ao fundo do desenho. Buscaremos primeiramente identificar os objetos que conhecemos por experiência própria. Podemos identificar facilmente, na imagem 23, algumas formas visuais

³²⁰ Ao representar essa divindade sobre a cabeça da Iaô o artista esta dizendo que Iemanjá é a dona do *ori*.

que nos são comuns, uma mesa, embrulhos de diferentes tamanhos, arranjos de flores, toalha decorada, pratos com enfeites, decorações espalhas pelo teto, um turbante na cabeça da mulher situada ao lado direito da mesa e, entre outras coisas, o quadro que “retrata” uma espécie de sereia.

Imagem 23 - Carybé, Coleção Recôncavo, Festa de Yemanjá, decimo segundo desenho na sequência



Essa descrição é o que Panofsky chama de significado factual. É fácil compreender que este desenho representa um momento específico de uma festa. Mesmo que o título do número 7 da Coleção não indicasse o tema das representações, se estivermos familiarizados com os objetos presentes no desenho, reconheceremos que o quadro situado no seu centro não possui a imagem de uma sereia qualquer, mas uma sereia que representa Iemanjá, a divindade do candomblé que é a rainha do mar. Esse é o chamado significado expressional que necessita de

sensibilidade para apreender o que está presente. Como sabemos tanto o significado factual quanto o expressional fazem parte dos *significados primários ou naturais*.

Já quando conseguimos reconhecer que a cena desenhada faz parte de uma festa, mas uma festa específica, a festa de Iemanjá e que, os objetos que estão sob a mesa, juntos constituem oferendas que serão levadas ao mar pela gente do candomblé, ou qualquer pessoa ligada de alguma forma a essa deusa, estamos conscientes de que aquele desenho representa a preparação ritual de pessoas que compartilham uma determinada crença. O embrulho maior, que aparece na representação, parece ser um grande balaio. Geralmente no dia da festa de Iemanjá adeptos e simpatizantes dessa crença ou da deusa em específico levam balaio com oferendas para serem depositados no mar. Muitas vezes essas oferendas são feitas em agradecimento ou são feitas com o objetivo de alcançar graças por meio da benção dessa deusa, uma das mais conhecidas e cultuadas no Brasil. Este significado por nós percebido não é primário, pois é inteligível e não sensível e, além disso, se dá pela ação prática que está vinculado. Este constitui o significado secundário ou convencional.

A imagem em análise nos comunica um ato religioso e, conseqüentemente, nos transmite disposições de ânimo e sentimentos. Estes fatos não estão explícitos a primeira vista. Para apreendemos o que a imagem nos comunica temos que definir os princípios que não aparecem claramente na imagem, pois somente assim é possível compreender que a representação desenvolve um tema específico de uma crença religiosa, peculiar a determinados grupos que, por sua vez, estão situados em um tempo e espaço.

Mas o que nos interessa é o fato de que a Iemanjá representada no quadro que faz parte da composição do artista, em muito se aproxima da deusa que está representada na imagem da iaô possuída. Ambas possuem cabelos longos e o contorno dos seus seios estão destacados. Da cintura para cima possuem características femininas e da cintura para baixo possuem uma calça. Seios avantajados são características atribuídas a Iemanjá.

Na introdução do número 7 da Coleção, José Pereira expõe que Iemanjá é chamada de “mãe de nós todos”³²¹ e se referem a ela como: “senhora dos cabelos compridos, que tem o sorriso da Virgem Maria”³²². Tanto a deusa representada sobre a iaô quanto a representada no quadro que fazem parte do desenho que demonstra momentos da festa de Iemanjá e possuem cabelos longos, seios destacados e calça, como uma sereia, representação típica dessa deusa tão popular entre os pescadores, marinheiros, trabalhadores dos portos e demais pessoas.

³²¹ CARYBÉ, P. *Festa de Yemanjá*. Salvador: Livraria Turista, 1951, não numerado.

³²² Ibid. s/n.

Sendo assim, concluímos que a deusa sobre a iaô é Iemanjá.

O modo como a iaô possui dança, como já foi dito anteriormente, indica momentos da história da divindade presente. De acordo com Cossard, Iemanjá, nas suas danças, parece brincar com as ondas do mar como se ela as segurasse com as mãos e as jogasse para si mesma. Ela, como diz a autora:

dança como os movimentos das ondas, com o seu balanço hesitante, quando quebram na praia. Leva a mão até a cabeça para mostrar o seu penteado de rainha, vira-se, dá uma volta, e sua saia se espalha numa imensa roda. Como o oceano ela nunca fica em repouso. Para seus filhos ela apronta a comida como se pisasse num pilão. Enfim, abraça a todos com grande carinho. Odô Yá! Eru Yá! Manjelê o!

Os braços da iaô representada pelo artista de fato nos fazem pensar nos movimentos das ondas marinhas. Ao observarmos atentamente a imagem podemos associar facilmente a maneira como a iaô aparece disposta de acordo com os movimentos característico do mar.

Cabe destacar que outras cenas características do culto do candomblé estão representadas nos outros desenhos que fazem parte do número intitulado *Temas de Candomblé*. O artista representa cenas de outros orixás dançando, como Omolu, que é apresentado com o seu traje característico, encoberto por palha e nas suas danças espasmódicas. Mas é importante mencionar que outra orixá é representada com uma *abebé*³²³ na mão direita e flores na mão esquerda, na imagem 24. No entanto, a identificação dessa orixá é mais complicada, pois mais de uma divindade é representada portando este objeto. Iemanjá e Oxum são representadas geralmente, com o abebé.

Yemanjá é o orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemojá. Ela, aqui no Brasil, é a divindade do mar e da água doce³²⁴, dança segurando o *abebé* em suas mãos, interpretando, como foi dito, o movimento das águas marinhas. De acordo com Pierre Verger, “Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Era, segundo dizem, a segunda mulher de Xangô, tendo vivido antes com Ogum, Orunmilá e Oxossi.”³²⁵ Ainda, segundo o autor:

A sua dança lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus

³²³ Leque de forma circular, atributo, por exemplo, das deusas Oxum e Yemanjá. BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 353.

³²⁴ Na África, Iemanjá é cultuada no rio.

³²⁵ VERGER, P. *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 67.

braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho. O ritmo que acompanha as suas danças denomina-se “ ijexá” , nome de uma região da África, por onde corre o rio Oxum.³²⁶

Mesmo sabendo dessas características apresentadas por Verger não é possível afirmar qual das deusas está representada na imagem. Ela poderia ser associada a Oxum, mas os braceletes que nos ajudariam a construir esse pensamento de modo mais fundamentado não aparecem na representação. Quando, em outros momentos, o artista representa Oxum, ele não dispensa os seus típicos braceletes. Pela expressão facial da iaô possesca poderia ser Iemanjá ou Oxum. Cabe destacar que muitos dos seus filhos em geral são disputados por ambas as deusas e quando se oferece a uma se oferece a outra também. Existem qualidades de Oxum que habitam na interseção do rio com o mar, sendo assim, existem muitos motivos que ligam essas duas divindades.

³²⁶ VERGER, P, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002. p. 70.

Imagem 24 - Carybé, Coleção Recôncavo, Temas de Candomblé, décimo segundo desenho na sequência



Abaixo podemos ver como essas duas divindades aparecem representadas com o abebé em suas mãos, nas imagens 25 e 26.

Já Iemanjá está representada com um vestido bem longo, que vai se estreitando até chegar aos pés, que por sua vez estão apenas com as pontas descobertas. Oxum aparece representada muito adornada e com os seus típicos braceletes amarelo-ouro. Ela está bem vestida e esbanjando sensualidade na sua expressão corporal. Na parte inferior da representação, próximo aos pés dessas divindades, podemos ver alguns dos animais que são oferecidos a cada uma delas. Aos pés de Iemanjá uma cabra e ao seu redor existem muitos peixes, o que nos remete ao fundo dos rios ou ao fundo do mar. Tem uma cabra representada próximo aos pés de Oxum e esse é um dos animais que podem ser oferecidos a essa deusa.

Na imagem 24, nos pés da iaô, que dança em transe, podemos ver uma xaorô, símbolo do tornozelo. E esse objeto assim, como outros possui um significado muito específico dentro dessas comunidades. As pessoas iniciadas têm a sua vida marcada pelo uso desses novos

objetos, que comunicam de outra maneira. Quando a pessoa é um noviço dois lugares são tidos como sendo essenciais: o pescoço e os tornozelos. No pescoço é usado o *quelê* ou *Kelê*³²⁷ e no tornozelo o *xaorô*, feito de trançado de palha da costa com um quinzinho de latão, bronze ou outro material similar a esses. De acordo com Sabino e Lody, o tornozelo é o lugar marcado por esse símbolo de sujeição que anuncia o andar do indivíduo. Essa parte do corpo é tida como importante, pois é a primeira articulação de sustentação e equilíbrio do corpo e, por esse motivo, recebe essa sinalização ritual. O som anuncia o corpo que porta na sua condição de noviço, impondo comportamentos e gestos específicos para essa pessoa³²⁸. Também cabe lembrar que parte da lógica da iniciação remete a lógica da escravidão, ou seja, da submissão do escravo ao seu senhor. Essa lógica estará representada na relação entre a *iaô* e o seu *orixá*. O *iaô* é um verdadeiro servo do *orixá*³²⁹.

Deste modo, o *xaorô* indica uma nova criatura, um novo membro, uma pessoa que precisa ser identificada dentro do grupo e no seu novo corpo. Isso implica também em aprender a se portar dentro dessa comunidade, com posturas, comportamentos, gestos, cumprimentos tanto as pessoas quanto aos deuses e aos lugares sagrados. Todas essas coisas são instrumentos de comunicação, assim os outros conhecidos por nós. O uso do *xaorô* acompanha todo o processo de iniciação, que tem período determinado de acordo com os terreiros, em geral o uso desse objeto chega a um mês. Ele também é usado nos rituais de ressacralização da pessoa que já foi iniciada. Durante a obrigação é esse objeto que lembra e revive os momentos mais importantes do ritual de passagem. Por isso o corpo tem uma importância muito grande, pois ele é a memória viva capaz de comunicar, por exemplo, todo o processo de aprendizagem das novas posturas do novo ser³³⁰.

O *xaorô* está ligado a um sistema de simbolizador das articulações do corpo. Isso sacralizar essas partes que são fundamentais na execução de tarefas diárias, mas deve-se dar o destaque para as coreografias das danças que representam as histórias mitológicas de cada *orixá*. Os pés são fundamentais nesse processo.

O *quelê* ou *kelê* é um colar de miçangas, de vários fios, geralmente 21, unidos por

³²⁷ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 163.

³²⁸ SABINO, J.; LODY, R. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 111.

³²⁹ A relação com a escravidão era vivida na *quitanda* do *iaô*, em que o mesmo era tomado como um escravo, “vendido”. A *quitanda* do *iaô* é uma cerimônia ritual, feita após a terceira saída pública da iniciação. Uma parte do *panã*.

³³⁰ SABINO, op. cit., nota 328, p. 112.

firmas que os iniciados usam, justo ao pescoço, durante a iniciação e até três meses depois. Segundo Olga Cacciatore ele também é chamado de “gravata dos orixás”³³¹. Significa a sujeição absoluta do iniciado ao orixá e obediência total a Mãe ou Pai-de-Santo que fez a sua cabeça. Após o período determinado ele é quebrado, sendo assim, a liberdade restituída, mas continua obedecendo ao chefe do terreiro em questões espirituais. Esse objeto simboliza uma aliança que tem como finalidade unir o sagrado com o iniciado, além de, como já foi dito, simbolizar a sujeição.³³²

A iaô que está representada na imagem em análise está usando esse dois objetos que compreendem todos esses significados que foram explicitados. Isso significa que ela pode estar sendo iniciada ou ter sido iniciada recentemente, ou ainda, estar cumprindo alguma obrigação. Assim, fica claro que todos os objetos, por mais simples que possam parecer a um olhar leigo, representam e simbolizam coisas fundamentais para o culto em questão. Por isso, a leitura deles é fundamental para compreender a representação do artista sobre o universo religioso do candomblé nagô/iorubá.

Quando a orixá se faz presente através da iaô temos alguns indícios de que ela é Iemanjá. O fato da iaô portar o abebê não nos dá certeza de que se trata de Iemanjá, pois, assim como ela, Oxum também usa esse objeto. No entanto, Oxum geralmente é representada com os braceletes. Fato que não aparece na imagem em questão. No último número da coleção, *Orixás*, temos representações de Iemanjá e de Oxum. Iemanjá e Oxum são representadas muito parecidas, mas Oxum é representada com as suas pulseira (idés³³³) e braceletes, diferentemente de Iemanjá. Sendo assim, concluímos que a imagem 3.7 é uma representação de Iemanjá encarnada numa de suas iaôs que ou esta sendo iniciada ou foi iniciada recentemente ou esta cumprindo uma obrigação.

³³¹ CACCIATORE, O. G. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEC- Rio de Janeiro, 1977, p. 163.

³³² SABINO, J.; LODY, R. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 113.

³³³ São as pulseiras de Oxum, mas por extensão, de acordo com Olga Cacciatore, são as pulseiras dos Orixás. CACCIATORE, op. cit., nota 331, p. 146-147.

Imagem 25 – Yemanjá - Escultura de Carybé em madeira, Mural dos Orixás



Imagem 26 - Oxum- Escultura de Carybé em madeira, Mural do Mural dos Orixás



Imagem 27 - Iemanjá, Carybé, Coleção Recôncavo, Orixás, 1951



Imagem 28 - Oxum, Carybé, Coleção Recôncavo, Orixás, 1951.



Outras cenas características do candomblé também são representadas como, por exemplo, a Ialorixá sentada em sua cadeira, diferentes tipos de danças, saudações e cumprimentos característicos do culto. Iaôs batendo cabeças no quartinho de *pegi*. Também podemos ver reverências sendo feitas aos atabaques sagrados. Todos esses fatos demonstram o modo como Carybé representou o candomblé nessas imagens que foram publicadas aqui no Brasil em 1951. Conforme foi dito anteriormente, algumas cenas são ocultadas e outras, em contrapartida, são destacadas. Sendo assim, o artista faz suas escolhas e faz a sua representação do candomblé.

Carybé, como vem sendo desenvolvido até aqui, estava consciente que participava da construção que vinha sendo feita, em seu tempo, sobre o candomblé tido como tradicional, o Nagô/iorubá. A Coleção Recôncavo é uma das muitas representações que enalteciam esse candomblé como sendo o modelo de culto mais próximo da África e dos seus costumes. Isso diferenciava esses terreiros dos demais, conferia legitimidade e os colocava como modelos a serem seguidos.

O fato que confirma essa ideia são os pensamentos, que foram expostos no capítulo anterior, de que as representações de Carybé tinham na verdade eternizado os verdadeiros costumes baianos, as festas tradicionais, as “verdadeiras características” da cidade, do mercado, da gente baiana e, principalmente, eternizado o candomblé na sua expressão mais tradicional. Essa ideia começou a ser construída pelos seus amigos e pessoas de seu tempo e continua sendo difundida pelos documentários e trabalhos com caráter biográfico que discorrem sobre a trajetória artística de Carybé. Esse artista representou de maneira consistente o candomblé e as demais expressões culturais baianas. Esse fato fez com que ele conquistasse o seu lugar no campo artístico. Cabe destacar que o que ele desenvolveu não é o passado eternizado. É o modo como ele via e podia representar esse passado, seja por preferências artísticas, por coações do seu grupo ou campo artístico, entre outras coisas, ou tudo isso junto. Outro fato que deve ser pensado quando falamos na construção de suas obras, são os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte expetativas* nas acepções de Paul Ricoeur, que nos fazem pensar como as experiências passadas, vividas ou não pelo artista, influenciaram na maneira dele viver o presente e projetar o futuro. Isso influenciou na eleição das suas temáticas e na maneira como ele as desenvolveu. Também é importante ressaltar que a religião influenciou no destaque que ele ganha no campo artístico.

Por esse e outros motivos já citados no decorrer desta dissertação, podemos estabelecer uma conexão com o termo tradição inventada de Eric Hobsbawm e Terence Ranger. De acordo com eles

o termo “tradições inventadas” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – as vezes coisas de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez³³⁴

O termo “tradição inventada” significa, para esses autores, um conjunto de práticas, que são regulamentadas subentendidas ou abertamente aceitas. Essas práticas de caráter ritual ou simbólico têm como objetivo transmitir certos valores e normas de comportamento através da repetição, por isso, segundo os autores, isso implica, uma continuidade em relação ao passado. Daí o motivo, por exemplo, de Mãe Aninha e Martiniano terem buscado numa suposta tradição africana a fundamentação para a instituição dos cargos de Obá de Xangô. Muitos outros rituais do candomblé são tradições que resultam da fundamentação em antigas crenças, pensamentos e mitos atribuídos ao continente africano, muitas desses de tempos imemoriáveis. Por isso, sempre que é possível são estabelecidas continuidades, com um passado histórico apropriado. Os autores ainda defendem a ideia de que esses tipos de tradição estabelecem uma continuidade muito frágil com o passado. De acordo com eles:

Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea.³³⁵

Deste modo, as “tradições inventadas” resultam de nossas de novas situações que acontecem com o avanço da modernidade e suas mudanças e inovações. Essas situações podem aumentar a busca por referência num passado, para se legitimar, ou no estabelecimento de um passado próprio estabelecido pelas repetições constantes.

3.3 Coleção Recôncavo; “Festa de Yemanjá

O Número 7 da Coleção Recôncavo, como já foi dito, possui representações dos momentos da festa de Iemanjá. Desde a sua preparação até o momento das oferendas em

³³⁴ HOBBSAWM, E & RANGER, T (Orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984, p.9

³³⁵ *Ibids*. p. 10.

cortejo no mar. Nesse número Carybé expressa através dos seus traços como são feitas, com muita devoção e dedicação, as oferendas à Iemanjá, uma das deusas mais populares na Bahia de seu tempo. No entanto, além de tudo isso, ele representa também o cotidiano dos pescadores, dá indícios de como a rotina da cidade de Salvador estava ligada ao mar e as atividades que giram ao seu entorno – o comércio, por exemplo. Bares e pequenas barracas são representados, indicando o movimento à beira-mar. Modestas casas de pescadores e outros trabalhadores também estão presentes nas suas representações. O artista demonstra, nos seus desenhos, como o mar e tudo que vem dele está diretamente ligado ao povo baiano. Isso parece “justificar” tamanha devoção à deusa que habita as suas profundezas.

O sustento dessas pessoas, como as imagens nos “dizem”, vem das atividades ligadas ao mar. Essa relação de dependência é aparente na construção que o artista desenvolveu. Nas suas representações, Carybé, destaca as pessoas simples, as classes subalternas. Os homens são representados com corpos bem definidos, talvez os músculos bem delineados sejam resultado do trabalho duro que exercem no mar ou na sua proximidade, pesca, manutenção de redes e embarcações, além de outros trabalhos manuais que exigem força e vigor físico para serem cumpridos. Eles estão, na maioria das vezes, sem camisa ou com simples camisetas e calção típico para banho. As mulheres também aparecem representadas com belos corpos, pois as curvas típicas do corpo feminino são destacadas pelo artista. O vento marinho ajuda a cumprir essa tarefa, pois o vento, em algumas representações, movimentava os vestidos contra os corpos das mulheres, o que acaba por ressaltar as suas formas.

No entanto, mesmo em meio a toda simplicidade e labuta pela sobrevivência, as pessoas estão representadas felizes. Mesmo não tendo um motivo aparente para tal felicidade, ainda assim elas estão felizes. Como foi dito no primeiro capítulo, o artista recebeu críticas e foi, inclusive, chamado de alienado, pois representava o negro à margem dos problemas sociais que eram comuns ao seu cotidiano.

Os trabalhos mais pesados e que exigiam pouca ou nenhuma especialização estavam destinados a eles, isso significa que eram baixamente remunerados e, em muitas das vezes, viviam em condições difíceis, moradias precárias, entre outras coisas. Mas mesmo assim, Carybé os representavam felizes e harmônicos em uma cidade que, na sua construção, comportava muito bem as diferenças, sejam elas sociais, culturais, econômicas e, sobretudo, religiosas. A crítica chamou Carybé de alienado, pois os negros apresentados por ele, não reivindicavam, eram negros apáticos politicamente, que não lutavam para uma melhor condição, negros acostumados e felizes com o que tinham. O artista, de acordo com esse pensamento, não representou o negro que buscava uma melhor condição de vida, de trabalho,

que lutava por mais respeito para com as suas expressões culturais. Ele representou os negros felizes, integrados harmonicamente numa cidade que comportava as diferenças, conforme foi dito acima.

No entanto, também devemos ter em mente que isso resulta da escolha que foi feita pelo artista, obviamente ele elegeu os temas e a forma como representaria esses temas. Um dos fatores que fazem das representações realidades construídas é o fato dos artistas realizarem escolhas, existe uma verdadeira e minuciosa seleção do que será representado, nem tudo aparece nas obras que são desenvolvidas artisticamente ou não, como já explicitado. Só é possível ver nas representações o que o artista julgou ser conveniente e até mesmo isto, está de acordo com a sua “leitura”. É certo que muitos fatores sociais, no seu mais amplo sentido, contribuem para essa eleição.

Vimos que Carybé seguia um código de conduta e nas suas representações ele ocultava tudo que pudesse de algum modo, contribuir para a formação de uma imagem negativa do candomblé. O fato desse artista ter optado por representar o negro feliz mesmo em meio as problemas existentes, pode ter uma relação com isso, pois o negro estava, nas suas obras, diretamente ligado ao candomblé e se seu objetivo era gerar uma imagem positiva, harmônica e limpa desse culto, nada mais obvio do que representar o negro feliz e devidamente integrado a cidade, pois o negro e o candomblé não aparecem de modo algum dissociados.

A festa de Iemanjá que é o tema principal do número 7 da Coleção, atualmente em Salvador, é comemorada no dia 2 de fevereiro, quando sai um cortejo de pescadores e saveiros com balaios de oferendas para a deusa do mar. Esse cortejo sai da Praia do Rio Vermelho, Rio Vermelho também é o nome do bairro em que a praia esta localizada. A festa também é comemorada na Ilha de Itaparica, mais afastada. No entanto as representações de Carybé são da festa realizada na Praia do Rio Vermelho. Na imagem abaixo podemos ver a construção romantizada que esse artista desenvolveu da Festa de Iemanjá. Na representação podemos ver as pessoas sobre toda a extensão da faixa de areia da praia, dentro do mar e no calçamento da rua. Pequenas embarcações também aparecem representadas. Mulheres, crianças e homens participam, fazem oferendas, batem palmas, fazem gestos que parecem ser em saudação. Flores são entregues a deusa. Fogos estouram no céu do Rio Vermelho. Tudo isso para agradecer as bênçãos alcançadas e para receber novas graças de Iemanjá. Os fogos podem ser interpretados como o início do cortejo marítimo.

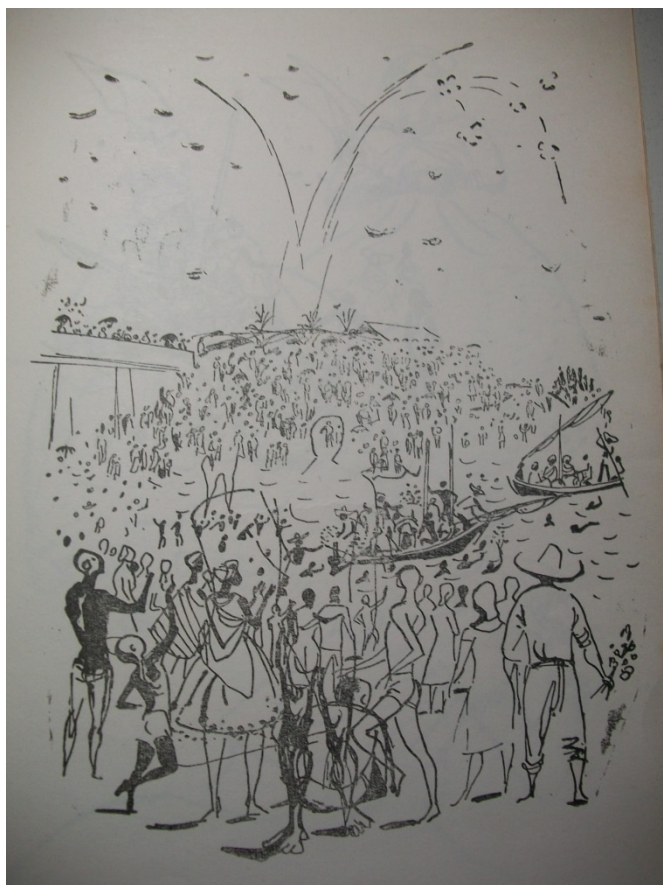
O artista busca destacar a devoção e a alegria das pessoas. Esse é um típico exemplo do foi dito anteriormente. O artista representou os fieis expressando sua fé e felicidade. Negro, fé e felicidade estão fortemente associados nessa representação, assim como em

muitas outras. Carybé elegeu momentos específicos para as suas representações. Já demonstramos, por exemplo, que ele ocultou cenas que poderiam dar brechas a interpretações negativas do culto do candomblé. Deste modo, podemos afirmar que o artista representou algumas cenas em detrimento de outras e essa eleição do que deveria ser representado não se restringiu apenas ao culto do candomblé. Ele elegeu, na maioria das vezes, os momentos de felicidades das festas, da capoeira, das atividades do Mercado Popular e, como vimos, do candomblé. No entanto ele também representou o trabalho duro dos negros na região litorânea e nos mercados.

Cabe destacar que o nosso objetivo neste trabalho não é analisar a maneira que Carybé representou as festas populares da Bahia – ele representou outras além da de Iemanjá – mas optamos por discorrer brevemente sobre esta festa, o número 7 da Coleção Recôncavo, apenas para evidenciar como ele representava a devoção do negro baiano além do espaço geográfico dos terreiros. O nosso propósito principal neste trabalho, é discorrer sobre como esse artista representou os rituais e cerimoniais característicos do candomblé nagô/iorubá e como a sua construção estava inserida em um contexto determinada, além de contribuir conscientemente para a construção de uma imagem “limpa” e positiva desse candomblé específico.

As partes dos rituais e cerimoniais do candomblé que são mais polêmicas, como o sacrifício de animais para os deuses, por exemplo, foram ocultadas por esse artista. Sendo assim, as suas representações estão “limpas” das cenas que poderiam causar certo desconforto ou até mesmo ser alvo de críticas de pessoas que não conhecem o culto do candomblé. Nas suas obras também não estão presentes a perseguição religiosa, o preconceito contra as manifestações culturais do negro baiano e as dificuldades enfrentadas por muitos deles pela falta de políticas voltadas a essa parcela da sociedade. Ele também não representou traços característicos do avanço da modernidade. Ele preferiu representar, por exemplo, os antigos casarões do Pelourinho em detrimento dos modernos prédios e centros comerciais. Carros, motocicletas, aviões não fazem parte da sua construção. O fato é que ele preferiu construir uma Bahia permeada por tradições que tinham que ser eternizadas para a posteridade. Parece-nos que é com esse pensamento que ele desenvolve suas obras e, dentre elas, a Festa de Iemanjá. Festa que, na sua construção, só aparecem os elementos que ele julga necessários, os que fazem parte do ideal de cultura popular e baiana que ele construía naquele tempo. Sendo assim, sabemos que sua obra é eternização da sua visão de cultura baiana. Mas neste trabalho discorreremos especificamente sobre a sua visão do universo religioso do candomblé baiano, ou seja, discorreremos sobre a maneira que esse artista construiu essa temática.

Imagem 29 - Carybé, Coleção Recôncavo, Festa de Yemanjá, décimo sexto desenho na sequência



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de algumas obras de Carybé, conseguimos perceber a maneira como ele representou o universo religioso do candomblé. Vimos que as suas obras resultam, obviamente, de escolhas feitas por ele e que elas não são a eternização do passado, mas sim a maneira como representou. O artista ressaltou alguns aspectos do culto, ocultou outros e até mesmo “suavizou” o que considerou necessário para evitar polêmicas ou interpretações negativas das pessoas que não conheciam o culto. Ele tinha a preocupação em transmitir, nas suas obras, um candomblé “limpo” e, para isso, não representou, por exemplo, o sangue dos animais, as vísceras, os sacrifícios de animais votivos. Como vimos, ele amenizava esses aspectos em suas representações.

Percebemos que, um dos cargos desse artista no Ilê Axé Opô Afonjá, foi o de Obá de Xangô ou Ministro de Xangô, cargo criado por Mãe Aninha, mas que foi conferido a ele por sua sucessora, Mãe Senhora de Oxum, após ter ampliado o seu número de 12 para 36 Ministros. Estrategicamente esses cargos foram conferidos a pessoas que tinham um destaque social e que, de alguma forma, poderiam ajudar a comunidade religiosa, seja por meio de ajuda financeira, jurídica ou conferindo prestígio e destaque para a comunidade. Sem dúvida, Carybé, assim como os outros, contribuiu para dar destaque e prestígio ao Opô Afonjá, pois suas representações ajudaram a conceder legitimidade às tradições inventadas³³⁶ pelas líderes religiosas deste terreiro.

As obras de Carybé, como defendemos, ajudaram a construir juntamente com os seus contemporâneos, uma imagem de candomblé “puro”, “legítimo”, “limpo” das associações negativas com o mal, o mal do cristianismo. Vimos isso, por exemplo, na maneira como ele representou Exu. Para Constituir essa imagem do candomblé muitos buscaram associar os seus rituais e os seus cerimoniais com supostas tradições africanas, local de onde tudo teria resultado, daí o movimento de reafirmação do culto, que tinha como objetivo legitimar e validar os aspectos dessa religião. O candomblé que foi valorizado pelos estudos antropológicos ou pelas representações artísticas, como demonstramos, foi o nagô/iorubá, pois os estudos foram concentrados em três terreiros de candomblé, que, por isso, são considerados até hoje como sendo os mais tradicionais. São eles: o Ilê Axé Iyá Nassô Oká ou Casa Branca do Engenho Velho, o Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá.

³³⁶ HOBSBAWM, E & RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

Ao representar aspectos das cerimônias e dos rituais, Carybé estava construindo a sua visão desse culto, uma visão que ele queria deixar para a posteridade. Sendo assim, as imagens que ele construiu deste culto são as imagens que ele queria que a posteridade conhecesse. Durante as análises, vimos que as suas obras carregam muito mais do que a materialidade que as comportam, elas contêm códigos, mensagens, ideias, pensamentos, crenças, preferências, valores e influências. Por trás da fisicalidade dos objetos artísticos podemos ter acesso a todos esses aspectos mencionados. Assim, as obras de Carybé nos possibilitaram compreender a construção do artista sobre aspectos do culto do candomblé nagô/iorubá. Porém, mas do que isso, as suas imagens carregam, por onde passam, a visão que ele construiu desse culto. Nas exposições de suas obras não ficam exibidos apenas os seus traços originais ou a sua combinação de cores ou formas, estão expostos, juntamente com esses aspectos, as suas ideias, pensamentos, mensagens, ou seja, a sua representação, a sua construção, a realidade que ele construiu.

Vimos que não existe um indivíduo dissociado do seu período histórico – todos sofremos os efeitos dos processos históricos e deles somos agentes e pacientes. Descartamos igualmente as ideias de determinismo histórico e de singularidade individual, pois vivemos sobre a influência de grupos e os influenciados também. Por isso consideramos, para evidenciar a construção desse artista em relação ao culto do candomblé, aspectos referentes à sua trajetória, às suas distintas redes de relações e amizades, ou seja, o seu *Espaço de Experiência*, pois assim conseguimos entender de maneira mais consistente, o que o motivou a representar um tema distinto do que a maioria dos seus contemporâneos desenvolvia. Conhecer o *Espaço de Experiência* ou parte dele permitiu, inclusive, como apreender o *Horizonte de Expectativas* do artista, ou seja, o propósito dele representar os aspectos do candomblé do modo como fez.

Cabe destacar que a arte de Carybé está presente por toda a cidade de Salvador, uma vez que os museus e as ruas da cidade estão repletos de suas obras. Os museus contêm os desenhos originais que constituem a Coleção Recôncavo e nas ruas da cidade estão presentes murais e esculturas feitos por esse artista. Além disso, tais murais também existem em lugares de grande fluxo de pessoas, como os que estão expostos atualmente no Aeroporto Kennedy, em Nova Iorque – EUA. Podemos, inclusive, afirmar que ao mesmo tempo em que esse artista divulgou os temas do candomblé, ao representá-los ele também ganhou destaque por ter se atrelado a essa temática religiosa. Outros artistas representaram a religiosidade negra, mas Carybé se diferencia em volume e natureza.

Podemos citar artistas que representaram o negro ou desenvolveram temas ligados a

cultura afro em algumas de suas obras, como, por exemplo: Arthur Timótheo da Costa³³⁷, João Timótheo da Costa³³⁸, Angelina Agostini³³⁹, Della Monica³⁴⁰, Henrique Bernadelli³⁴¹, Antônio Godoy, Percy Lau³⁴², Lucílio de Albuquerque³⁴³, Sofia Tassinari³⁴⁴, Luiz Peixoto³⁴⁵, Heitor dos Prazeres³⁴⁶, Mário Cravo Jr³⁴⁷, Dimitri Ismailovitch³⁴⁸ e Paulo Cláudio Rossi Osir³⁴⁹. Optamos por citar esses pintores, desenhistas, escultores, entre outras coisas, pois tivemos a oportunidade de ter acesso a algumas de suas obras em exposições presentes no Museu Afro Brasil. Em visita ao Museu verificamos que esses artistas desenvolveram temas ligados ao universo afro ou representaram o negro, se não na mesma contemporaneamente a Carybé, num período próximo. Isso evidencia que esse artista não era o único a desenvolver tais temáticas, mas, como dissemos acima, Carybé se destaca no volume e na dedicação em desenvolver aspectos do universo afro-brasileiro.

É importante ressaltar que, na sua maioria, os temas desenvolvidos naquele momento eram outros e o modo como Carybé se dedicou foi inusitado. Este artista conquistou o seu espaço representando o universo afro-brasileiro tendo como base a religiosidade, o candomblé. Por meio dessas representações ele conquistou um lugar que é dele, um lugar único. Tudo isso pode ser correlacionado com suas expectativas. Sendo assim, defendemos

³³⁷ Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) foi um pintor e decorador afro-brasileiro. Estudou na escola Nacional de Belas Artes.

³³⁸ João Timótheo da Costa (1879-1932) pintor de decorador afro-brasileiro. Irmão de Arthur Timótheo da Costa. Assim como o seu irmão também estudou na Escola Nacional de Belas Artes.

³³⁹ Angelina Agostini (1888-1973) foi uma pintora e escultora brasileira, filha do também pintor Angelo Agostini e da pintora Abgail Andrade.

³⁴⁰ Virgílio Della Monica (1889-1957), foi pintor desenhista e médico brasileiro.

³⁴¹ Henrique Bernadelli (1857-1966) foi um pintor brasileiro. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes.

³⁴² Percy Lau (1903-1972) desenhista, ilustrador, gravador e pintor.

³⁴³ Lucílio de Albuquerque (1877-1939) foi um pintor desenhista e professor brasileiro.

³⁴⁴ Sofia Tassinari (1917-2005) pintora brasileira. Fez um curso de modelos vivos na Universidade de Mackenzie e especializou-se em restauração de quadros na Itália e na França.

³⁴⁵ Luiz Peixoto (1889-1973) foi caricaturista, cenógrafo, teatrólogo, diretor de teatro, pintor, escultor e poeta.

³⁴⁶ Heitor dos Prazeres (1898-1966) foi um compositor, cantor e pintor autodidata brasileiro.

³⁴⁷ Mario Cravo Junior (1923) é um escultor, pintor, gravador e desenhista.

³⁴⁸ Dimitri Ismailovitch nasceu na cidade ucraniana de Satanov em 1890 e morreu no Rio de Janeiro em 1976, estudou na Academia de Belas Artes da Ucrânia e depois estudou arte bizantina e persa em Constantinopla.

³⁴⁹ Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959) foi um pintor, desenhista, arquiteto e industrial brasileiro.

que a sua eleição temática e a sua dedicação aos temas escolhidos estão diretamente ligados ao espaço de experiência desse artista que evidenciamos, e com as projeções que ele fez do futuro, seu horizonte de expectativas. Ele tinha um desejo de memória que foi demonstrado no decorrer deste trabalho. Sua expectativa era deixar para as gerações futuras aspectos culturais que ele temia, pelo menos no início, que poderiam desaparecer. Sendo assim, ele queria eternizar, para falar especificamente do tema que nos dedicamos neste trabalho, os aspectos do candomblé.

Carybé construiu, deste modo, uma obra que nenhum outro artista tinha construído e isso o distinguiu no meio artístico. O próprio artista, como já citamos no primeiro capítulo, disse em uma entrevista: “Sei é que vou entrar em cheio no candomblé, fazendo uma série de desenhos, a mais completa e séria até agora feita, que já iniciei”³⁵⁰. Essa citação nos evidencia que o artista permanecia consciente do que estava construindo e sabia também que estava construindo o seu espaço no campo artístico. Ele tinha seus objetivos bem delimitados: queria realizar uma “obra completa” sobre os aspectos do candomblé, para que a posteridade tivesse acesso a esse universo. Ele tinha consciência de que estava fazendo o que ninguém ainda tinha feito e, para dar credibilidade a sua produção, disse que iria se dedicar para realizar a série de desenhos mais completa e séria sobre o candomblé que se tinha contato na Bahia.

No capítulo inicial citamos o crítico de arte José Valladares, que disse que a Coleção Recôncavo era o melhor documentário da Bahia daquele tempo. Ele disse que os desenhos de Carybé, no futuro, ajudariam pesquisadores a descreverem os usos e costumes populares daquele tempo. Valladares transformou assim, as obras de Carybé em fontes históricas que permitiriam a posteridade ter conhecimento do que era a Bahia daquele tempo, mas Valladares passa uma ideia de fonte isenta. As obras de Carybé são tidas por ele como reflexos daquele período, uma verdadeira descrição e não como uma representação, uma construção desenvolvida pelo artista.

Porém, essa ideia difundida por Valladares e por Jorge Amado, como demonstramos no segundo capítulo, continua sendo defendida por muitos que se propõem a discorrer sobre a vida e a obra desse artista que, por sua vez, como vimos na citação acima, também contribuiu para a difusão desse discurso sobre as suas próprias obras. Por isso, cabe evidenciar que o pensamento de que ele eternizou aspectos culturais materiais ou imateriais que estavam se perdendo com o avanço da modernidade, foi difundido por alguns dos seus contemporâneos e, inclusive, pelo próprio artista.

³⁵⁰ Jornal Última Hora, São Paulo, 22 de Outubro de 1952, s/p. Arquivo do DESMBANCO.

Um fato que pode demonstrar a circulação das ideias que estão contidas na materialidade de suas obras, como dissemos acima, é que os seus trabalhos fizeram e fazem parte de exposições em distintos países e estados brasileiros. Para exemplificar, podemos citar que esse artista realizou exposições individuais na Argentina, nos Estados Unidos, na Inglaterra, Lisboa, Nigéria, Iraque, entre outros países. No Brasil aconteceram exposições deste artista em estados de todas as regiões do país e no distrito federal³⁵¹.

Obras de Carybé, atualmente, fazem parte do acervo de distintos museus e fundações. Entre estas instituições podemos destacar o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa-Portugal, a Fundação Raymundo de Castro Maya – Rio de Janeiro-RJ, o Museu de Arte Moderna/BA – Salvador-BA, o MAM/SP - São Paulo-SP, MoMA – Nova York-EUA, o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – Salvador BA, Museu da Cidade - Salvador BA, Museu de Arte Contemporânea - Lisboa-Portugal, Museu de Arte da Bahia - Salvador BA, Museum Rade – Reinbek-Alemanha, Núcleo de Artes do Pinacoteca Ruben Berta - Porto Alegre-RS. Museu Afro Brasil – São Paulo-SP³⁵².

Por tudo isso, podemos dizer que Carybé tornou-se internacionalmente famoso ao representar os cultos dos candomblés entre outros aspectos da cultura afro-brasileira e que aspectos dessa cultura também se tornaram mais conhecidos a partir das suas representações artísticas.

Em suma, vimos que as representações desse artista estavam integradas as discussões e as formulações que outros artistas e pesquisadores desenvolviam sobre o candomblé nagô/iorubá. Carybé pertencia a um grupo que estava constantemente produzindo sobre essa temática e, mais do que isso, eles conheciam as produções uns dos outros, pois também estabeleciam parcerias. Ele pertencia a uma comunidade religiosa, que, por sua vez, também comportava outros intelectuais que trabalhavam com essa temática, alguns conhecidos por ele antes mesmo de se filiar ao Ilê Axé Opô Afonjá. Carybé tinha contato tanto com os pesquisadores, artista ou acadêmicos, quanto com adeptos desse culto, inclusive se tornou amigo de Mãe Senhora de Oxum, a sua mãe espiritual. Esses fatos deram ao artista uma visão privilegiada e acesso aos rituais mais fechados desse culto. Tudo isso ampliou o seu espaço de experiência e permitiu uma ampliação do seu horizonte de expectativas. As suas representações nos permitem, como vimos, perceber o quanto o artista conhecia desse culto. Carybé representou detalhes que somente alguém que conhece muito bem o culto e o que está

³⁵¹ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Carybé (1911 – 1997), p. 3.

³⁵² Ibid. p. 4.

ligado a ele conseguiria representar. As suas construções estão permeadas de significações, pensamentos, noções, conceitos, mitologias, cosmogonias e ideias. Tudo isso transmite a imagem do candomblé que ele construiu e nos permite pensar na sua contribuição para o discurso que atribuiu uma maior tradicionalidade as casas de candomblé nagô/iorubá e, mais especificamente, ao Ilê Axé Opô Afonjá.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Quando o campo é patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio. *Sociedade e Cultura*, v.8, n. 2, p. 37 – 52, jul./dez. 2005.
- ALVES, Caleb Faria, A Agência de Gell na Antropologia da Arte. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.
- AMADO, JORGE. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver do candomblé*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Rio de Janeiro: LTC, 1978. p. 43.
- ANDREWS, George Reid. Recordando Africa al inventar Uruguay: Sociedades de negros en el carnaval de montevideo, 1865-1930. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 26, p. 86-104, abr. 2007.
- BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). Dossiê Warburg. *Revista Arte e Ensaio*, ano XVI, n. 19, 2009.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
- BORTOLETO, Milton José. Resenha: MEDEIROS, José. Candomblé. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 19, p. 1-384, 2010.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *O Dicionário de cultos Afro-Brasileiros com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, SGEN- Rio de Janeiro, 1977.
- CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*. 2001. 233f. Dissertação (Mestrado em Artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CAPONE, Stefania. *A Busca da África no Candomblé: Tradição e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria/ Pallas. 2009.
- CARDOSO, Eleonora; CASAL, Mabel; PALERMO, Ana; SANTANA, Carina. *Pedro Figari*. Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblé da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990.

CARVALHO, Leonardo Dallacqua de. O candomblé na obra “Jubiabá de Jorge Amado: O cotidiano dos adeptos e as estratégias e perseguições sofridas no início da década de 1930. *Revista Acta*, Assis, v. 1, 2011.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados* 11(5), 1991.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

_____. Pierre Bourdieu e a História. Debate com José Sérgio Leite Lopes. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002.

CONDURU, Roberto. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi*, v. 11, n. 21, p. 181, jul./dez. 2010.

COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awó: o mistério dos orixás*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

CRAVO NETO, Mário. Laróye. Salvador: Ares Editora, 2000.

CRONOBIOGRAFIA de Cândido Portinari, Copyright- Projeto Portinari.

CULTURA e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 147. pp. 69-78, out./dez, 2001.

DUCCINI, Luciana. *Diplomas e decás: Re-Interpretações e Identificação Religiosa de Membros de Classe Média do Candomblé*. Universidade Federal da Bahia. FFCH, PPGCS, Salvador, 2005.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: A luta pelo poder e evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FREITAS, Lauro de. *Carybé, Verger e Jorge: Obás da Bahia*. Tradução para o inglês Sabrina Gledhill: Solisluna Editora; Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012, p. 16-18. (Entre Amigos, Livro III).

FUHER, Bruno. (Org.). *Carybé*. Salvador: Odebrecht, 1989.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989, 20.

_____. *O saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro como Contracultura da Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC/contratempo, 2006.

JONHSON, S. *The History of the Yorubas*. Lagos: C.M.S. Bookshop, 1921.

LIMA, Vivaldo da Costa. Os Obás de Xangô. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 2-3, jun./dez. 1966.

_____. O candomblé da Bahia na década de 1930. *Estudos Avançados*, 18 (52), 2004.

LINARI, Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya- El imaginario nacional regional (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

MAGANHÃES, Ana Gonçalves. *Carlo Ginzburg e a História da Arte: o objeto artístico como ponto de partida para a interpretação historiográfica*.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Umbanda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep Geral de Doc e Inf Cultural, Divisão de editoração, 1995.

NASCIMENTO, Angelina Bulcão. Comida: prazeres, gozos e transgressões [online]. Salvador, 2Nd.ed. Rev. And enl, 2007.

PANOFFSKY, Erwin. *Significado nas Artes visuais*. Tradução de Mara Clara F. Knees e J. Guinburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIERSON, Donald. *Branços e Pretos na Bahia: estudos de contrato social*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.

RIBAS, Maria Cristina. *Por uma revisão conceitual do gênero crônica: entre a montanha e o rés do chão*. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRAL, 08 a 12 de julho de 2013, Campina Grande, PB: UEPB. p. 1-10.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Volume 3, O tempo Narrado.

SABINO, J.; LODY, R. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 111.

SANTOS, J. T. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador, 264 p, 2005. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.

SERRA, Ordep José Trindade. *Ilê Axé Iyá Nassô Oká: Terreiro sa casa Branca do Engenho Velho*. Laudo Antropológico de autoria do Professor Doutor Ordep José trindade Serra da Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 1994, p. 58.

_____. *Na encruzilhada, com os antropólogos*. Este texto é uma versão levemente modificada dos capítulos de 9 a 13 do livro “O antropólogo e sua Magia”, EDUSP, 2000.

_____. Religiões Afro-Brasileiras: Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960). *Revista USP*, São Paulo, n 55, p. 82-111, set./nov. 2002.

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória e dor. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TACCA, Fernando de. Candomblé- Imagens do Sagrado. *Campos*, 3, 147-164, 2003.

_____. O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular. *LÍBERO*, Ano IX, n. 17, jun. 2006.

TAVARES, Odorico. *Bahia, Imagens da terra e do povo*. Ilustração de CARYBE. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 290p.

VELLOSO, Mônica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs.). *O Brasil Republicano: O tempo do nacional estadismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VILHENA, Luíz Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VERGER, Pierre, *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. *Retratos da Bahia: 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 1980.

WENCESLAU, Wanda Cristina Rocha. A formação do Estado nacional da Argentina: uma discussão sobre identidade e nacionalidade. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.13, n. 18, 1º sem. 2012.

FONTES

CARYBÉ, Pseud. *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins, 1962. 333p.

_____. *Coleção recôncavo*. Salvador: Livraria Turista, Dez números, 1951.

_____. *Largo do Pelourinho*: desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. [21]p. (Coleção Reconcavo; n. 2).

_____. *O jogo da capoeira*: 24 desenhos de Carybé. Salvador: [s.n.], 1955. [30]p. (Coleção recôncavo; n. 3).

_____. *Conceição da Praia*: 26 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. (Coleção Recôncavo, n. 6).

_____. *Festa de Yemanjá*: 27 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. (Coleção Recôncavo, n.7).

_____. *Temas de candomblé*. Salvador: Livraria Progresso, 1955. [21]p. (Coleção Recôncavo; n. 9).

_____. *Orixás*: desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso, 1955. [21]p. (Coleção Recôncavo; n.10).

_____. *Mestre dos Desenhos*: Carybé. Editora Cultrix, São Paulo, 1961.

Diário de Notícias, 15 de março de 1953. Arquivos dos DESEMBANCO.

DOC Bahia. Entre Amigos: Carybé e Verger, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008. Jornal Última Hora, São paulo, 22 de Outubro de 1952, s/p. Arquivo do DESMBANCO.

Exposição 100 X 100 Carybé ilustra Jorge Amado. A exposição aconteceu entre os dias 06/09/2013 e 06/10/2013, na Galeria Solar Ferrão, Rua Gregório de Matos, 45, Pelourinho. DOC Bahia. Entre Amigos: Carybé e Verger, Gente da Bahia. Realização TV FTC, 2008. Programa De Lá Pra Cá, TV Brasil, exibido em 24/04/2011

Sites visitados

<<http://www.ici.ufba.br/twiki/bin/view/FAT/BiografiaAnisioTeixeira>>

<www.pierreverger.org/br>