

---

## Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé

Vagner Gonçalves da Silva

---



**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>

DOI: 10.4000/pontourbe.1267

ISSN: 1981-3341

**Editora**

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

**Edição impressa**

Data de publicação: 1 julho 2012

**Refêrencia eletrónica**

Vagner Gonçalves da Silva, « Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé », *Ponto Urbe* [Online], 10 | 2012, posto online no dia 25 julho 2014, consultado o 10 dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1267>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 10 dezembro 2020.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

---

# *Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé*

Vagner Gonçalves da Silva

---

## AUTHOR'S NOTE

Agradecimentos a Emanuel Araujo (pelo convite de participar da abertura da Exposição “O Universo Mítico de Julio Paride Bernabó – o baiano Carybé”), Aulo Barretti Filho, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Rosenilton Oliveira e Helton Vilar.

## Introdução:

- 1 Este artigo tem por objetivo analisar a presença do sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé, nome artístico de Hector Julio Páride Bernabó, pintor nascido na Argentina em 1911, mas que residiu a maior parte de sua vida em Salvador, Bahia, onde veio a falecer em 1997.
- 2 A obra de Carybé é vasta e abrange pinturas, desenhos, ilustrações, esboços, esculturas, gravuras, cerâmicas e murais. Utilizou-se de diferentes estilos e técnicas (modelagem, incrustação, entalhe, alto e baixo relevo, cinzelagem, mosaico, aquarela, pintura a óleo) aplicadas em diversos materiais ou suportes (madeira, cimento, argila, ferro, búzios, pedra, ladrilhos). Reconhecido no Brasil e no exterior como um renomado artista plástico figurativo, algumas de suas obras podem ser encontradas em prédios públicos, como os murais Fundação da Cidade de Salvador e o Mural dos Orixás, em Salvador, Alegria e Festa das Américas, no Aeroporto Kennedy em Nova York, e Libertadores, no Memorial da América Latina em São Paulo. Ilustrou livros – de autores como Mário de Andrade, Jorge Amado, Gabriel Garcia Marques, Mario Vargas Llosa, Antonio Olinto, João Cabral de Melo Neto, Pierre Verger-, periódicos, capas e encartes de discos de música popular contendo cantigas de candomblé, samba de roda e capoeira.

- 3 A cultura baiana, especialmente aquela vinculada ao mundo do candomblé, foi certamente sua maior fonte de inspiração. E não só a ele, mas a um grupo de artistas de várias áreas, – como Pierre Verger na fotografia, Mario Cravo na escultura, Jorge Amado na literatura, Dorival Caymmi na música –, que em meados do século XX se nutriram desta cultura e do seu aspecto religioso, para a elaboração de uma estética que acabou por revitalizar as artes baianas e projetá-la nacional e internacionalmente. Por meio da obra destes autores, consolidou-se o imaginário de uma Bahia como “terra boa” com sua gente mestiça, afável e indolente, pintada em sua explosão de cores fortes, gestos sensuais e comidas com sabores condimentados. Uma Bahia de todos os santos e orixás...
- 4 A principal referência religiosa deste grupo foi o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, que teve seu auge na época em que era conduzido por Mãe Senhora (1942 a 1967), uma mãe de santo negra que soube aglutinar em torno de si outras importantes lideranças religiosas e uma parcela influente da classe artística e intelectual<sup>1</sup>. Neste terreiro, ocuparam postos honoríficos Jorge Amado, Pierre Verger, Dorival Caymmi, além do próprio Carybé. Foi durante uma visita a este terreiro, inclusive, que o pintor começou a se sentir mal vindo a falecer posteriormente.
- 5 Nesse ensaio pretendo indicar os modos pelos quais a obra de Carybé ajudou a consolidar o discurso sobre a “baianidade”, no qual o candomblé, sobretudo o de origem queto ou nagô (ioruba), foi fundamental para a criação de cânones que regularizaram e divulgaram a partir dos anos de 1950, para além da própria Bahia, alguns conceitos de mestiçagem étnica e pureza religiosa. Argumento que por meio da reprodução em suas obras da cosmologia e cosmogonia de um sistema religioso em particular, o candomblé baiano queto, o autor ajudou a consolidar no plano artístico uma imagem nacional deste sistema enfatizando a articulação dos mitos, ritos e liturgias. Atualmente é difícil pensar a representação artística do candomblé sem que os traços desenhados por Carybé não nos venham à mente: orixás em suas roupas rituais, cenas de dança, uso de cores vivas, gestos e movimentos captados com precisão. Essa articulação, não é, entretanto, resultado apenas de um projeto individual do artista, mas dialoga com tendências coletivas que marcaram as obras do grupo mencionado acima, ainda que com algumas diferenças.
- 6 Optei por focar os dois trabalhos mais importantes de Carybé nesta área, o Mural dos Orixás, feito em madeira entalhada em 1967 e 1968, cujo catálogo com o mesmo título foi publicado em 1971 (edição em preto e branco) e reeditado em 1979 (edição colorida), e A Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia, livro que reúne aquarelas pintadas entre 1950 e 1980.
- 7 A seleção dos trabalhos mencionados neste ensaio, entretanto, não se baseia apenas nestas duas obras mencionadas de Carybé. Foi feita a partir de um universo de cerca de 500 reproduções digitais de trabalhos do artista (telas, esculturas, painéis etc.) utilizados para a elaboração da exposição O universo Mítico de Julio Paride Bernabó – o baiano Carybé, ocorrida em 2006 no Museu Afro Brasil, com a curadoria do também baiano e artista plástico Emanuel Araujo<sup>2</sup>. Foram selecionadas basicamente aquelas obras que apresentavam temas centrais relacionados à religiosidade afro-brasileira. Posteriormente estas obras foram organizadas em seis princípios temáticos: 1) Os quatro elementos básicos dos orixás; 2) Os orixás e suas insígnias sagradas; 3) Os mitos dos orixás; 4) Os ritos (etapas da iniciação e festas) dos orixás; 5) Sacerdotes e espaços sagrados; 6) Os orixás na cultura brasileira, ou aquilo que chamei de “obras de síntese”. Considerando a vasta produção de Carybé, não é possível indicar aqui todas as obras que poderiam ser classificadas com base nestes princípios, sem contar que muitas delas podem ser

classificadas em mais de uma categoria. Portanto, penso que esta categorização deve ser vista mais como um ponto de partida do que de chegada para as interpretações que se seguem.

## 1. Murais sagrados.

- 8 Carybé pintou ou esculpiu a maioria das divindades do candomblé em vários suportes e versões, mas foi com a coleção Murais dos Orixás, feita em painéis de madeira entalhados, que conseguiu expressar de forma sistemática sua leitura desta estética sagrada. Os painéis foram encomendados pelo Banco da Bahia<sup>3</sup> e realizados entre 1967 e 1968. Atualmente encontram-se no Museu Afro-Brasileiro de Salvador<sup>4</sup>. São vinte e sete pranchas. Dezenove delas medem três metros de altura por um metro de largura e oito medem dois metros de altura por um de largura. A técnica predominante é o entalhe na madeira com incrustações das insígnias dos orixás feitas de cobre, prata, ouro, ferro, latão, búzios, espelhos e fios de contas. (Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1361447>)



- 9 As pranchas apresentam em geral uma estrutura de composição temática semelhante: em cada prancha foi entalhado um orixá na parte central e superior (ocupando cerca de 65% da altura da prancha, ou seja, aproximadamente do tamanho de um homem, o que dá aos orixás uma “dimensão humana”) e os animais votivos que lhes são consagrados na parte inferior. Em alguns casos, os assentamentos (vasos e ferramentas sobre os quais são feitos os sacrifícios) aparecem na parte lateral.
- 10 Na prancha abaixo<sup>5</sup>, vemos um exemplo desta estrutura. Exu foi representado com seu típico gorro cônico tendo o corpo adornado com bastões em forma de falo e as inúmeras cabaças contendo as poções mágicas que ele costuma carregar. O galo e o bode fazem referência aos animais de sua preferência. O pequeno monte de terra, à esquerda, representa o altar (que também pode ser uma pedra) onde geralmente é cultuado. O tridente sobre o monte alude ao fato dele ser o senhor das encruzilhadas.

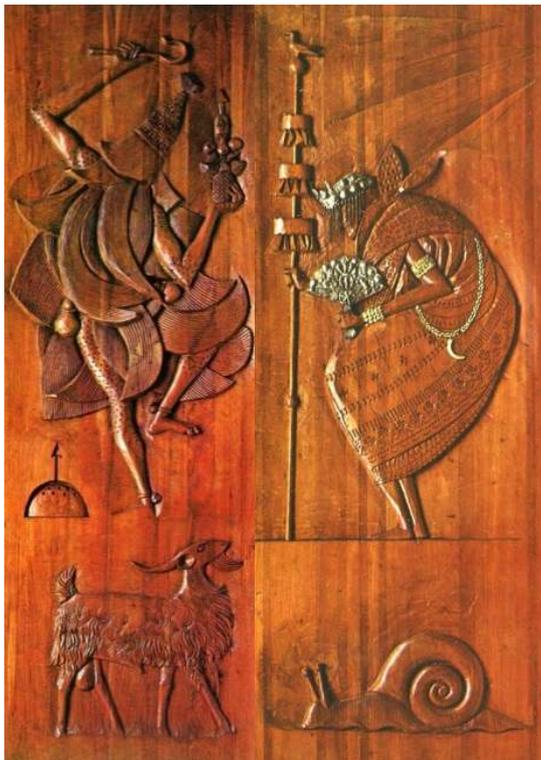


- 11 Carybé não usou cores para pintar o Mural. Esta opção contrasta com uma das características mais conhecidas de suas telas, na quais a vivacidade das cores busca reproduzir a estética dos terreiros e da vida cotidiana baiana. Nesse universo, as cores são importantes elementos identificadores dos orixás. Amarelo para Oxum; preto e vermelho para Exu; branco para Oxalá... Porém, de certo modo, ao não modificar a cor original da madeira (ocre), o artista aludiu ao caráter sagrado que a árvore e as plantas em geral tem no sistema religioso do candomblé, no qual se costuma dizer que “sem folha, não há orixá”. A mata é por excelência o espaço natural de várias entidades específicas, como Ossaim, Oxóssi e Irôco. Além disso, as árvores estão associadas aos antepassados sendo utilizadas como metáforas nas sociedades que nelas vê a continuidade entre as gerações passadas (as dos ancestrais representados pelas raízes) e futuras (as dos descendentes representados pelos galhos ou frutos). No Mural, os orixás não apenas “estão” na madeira, mas eles parecem ser feitos dela, como que revelados ou descobertos sob a superfície escavada da prancha. É a “natureza divinizada” que se expressa.
- 12 Para reproduzir as formas, volumes e texturas dos elementos representados, o artista utilizou duas técnicas: o entalhe e o incrustamento. Por meio da primeira, esculpiu o corpo e “vestiu” com primor os orixás reproduzindo as “roupas dos santos” em seus detalhes minuciosos: a riqueza dos bordados e das tramas das rendas, as estampas dos tecidos, a transparência dos panos sobrepostos, formas que adquirem os torços de cabeça, os laços, o movimento destas roupas quando os orixás dançam no barracão. Abaixo dois exemplos retirados das pranchas de Ewá e Oxaguiã<sup>6</sup>.



- 13 Ao lado, vemos o contraste entre o saiote de palha e a saia de renda transparente. Acima, o movimento dos panos estampados ao redor do corpo do orixá acompanha seus gestos na dança de ataque.
- 14 Na prancha dedicada a Oxalufã<sup>7</sup>, Carybé parece tecer em madeira a delicadeza do bordado em ponto richilieu presente na saia e nos panos que cobrem o velho orixá da criação que se veste somente de branco. O richilieu é um dos pontos bordados mais característicos da indumentária do candomblé. Está presente no traje típico das baianas e no pano da costa que os adeptos levam ao ombro. Compõe ainda a prancha um ibí (caracol) entalhado na parte inferior. Este molusco, devido à coloração esbranquiçada de seu sangue, é a oferenda típica para Oxalufã que tem por interdito o sangue vermelho. As curvas espiraladas da concha do ibi e suas antenas dianteiras parecem refletir, respectivamente, a posição arqueada do deus ancião e o cajado da criação (opaxorô) que ele leva à frente do corpo e no qual se apoia para andar. Ambas as figuras foram entalhadas de perfil e numa mesma direção. Disto resulta uma analogia entre o movimento lento de ambos.
- 15 Na prancha dedicada a Obaluaiê<sup>8</sup>, orixá respeitado devido ao seu poder sobre as doenças epidêmicas, vemos que o entalhe procurou reproduzir as fibras da palha da costa desfiada (*raphia vinifera*) utilizada na produção do azê (fon) ou íko (ioruba), manto que veste por completo o orixá. Por ter tido varíola, o deus esconde o corpo para disfarçar as marcas da bexiga. Na imagem entalhada, porém, essas marcas são visíveis nos ombros, cotovelos e pernas expostas. O entalhe dos animais também mostra a importância destes na relação dos adeptos com suas divindades. (No entalhe acima vemos que o movimento da palha reflete o movimento dos pelos do bode). No candomblé, cada orixá possui seus animais votivos que são determinados segundo os mitos ou preceitos da tradição<sup>9</sup>. Nas pranchas, os animais aparecem entalhados aos pés dos orixás, mostrando que a base do culto destes é o sacrifício, momento em que os orixás se alimentam com o axé (força) do sacrificado estabelecendo um pacto entre sacrificante, sacrificado e sacrificador. O sacrifício no

candomblé envolve inúmeros preceitos. Um deles estabelece que ao ser sacrificado um “bicho de quatro pés” (quadrúpede) é preciso “calçá-lo”, isto é, sacrificar um “bicho de dois pés” (uma ave) para cada pata do animal sacrificado.



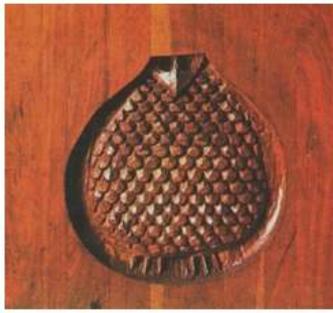
- 16 A prancha, abaixo, que representa Ossaim<sup>10</sup>, orixá das folhas, é exemplar desta concepção. Nela vemos um bode (bicho de quatro pés) que sustenta em suas costas um galo (bicho de dois pés). Estes animais, por serem as comidas prediletas de Ossaim, aparecem sustentando a divindade que tem apenas uma perna (o corpo assume, inclusive, a forma de uma “árvore”: a perna torna-se o tronco e a parte superior do corpo a copa coberta pelas diferentes folhas dos orixás). É significativo o número de pernas representadas (4, 2, 1) para “sustentar”, no duplo sentido, essa visão mítica.



- 17 Considerando que os animais e oferendas alimentares (que envolvem espécies vegetais) de um orixá tornam-se em geral tabu para seus filhos de santo, podemos dizer que há no candomblé uma dimensão totêmica latu sensu regularizadora destes tabus (quizilas ou ewos). E as pranchas, de certo modo, apresentam-se como emblemas totêmicos. No espaço expositivo onde elas se encontram, entre o espectador que as observa e os orixás entalhados estão os animais que se destacam no plano da obra por serem os elementos dinâmicos da força dos deuses.
- 18 Carybé entalhou os animais reproduzindo na madeira a forma e a textura dos vários tipos de “pele” dos seus corpos. Por meio de figuras geométricas conseguiu reproduzir a plumagem das aves (como a do galo de Exu, a da coruja de Iyami e a da conquém – galinha d’angola - de Nanã), os pelos dos caprinos (como os do carneiro de Baba Abaolá e Orixá Okô ou os do bode de Obaluaiê), a superfície dura dos cascos dos animais (como o do tatu de Ibualama e do cágado de Xangô) e as finas escamas que recobrem os peixes de Iemanjá. Abaixo, reproduzo detalhes das pranchas contendo estes animais citados<sup>11</sup>:



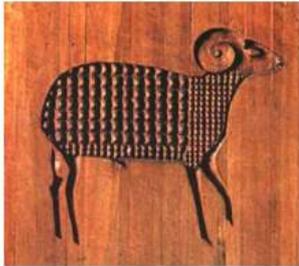
Galo – Exu



Coruja – Iyami



Galinha d'angola – Nanã



Carneiro – Baba Abaolá



Carneiro – Okô



Bode - Obaluaiê



Tatu – Ibuualama



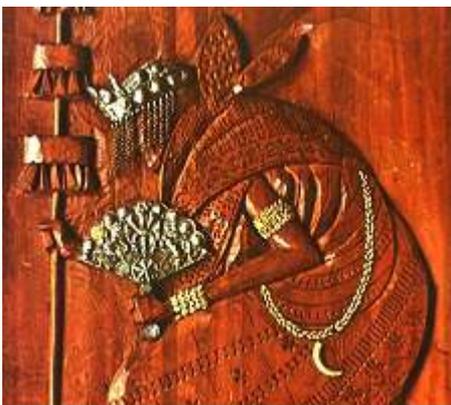
Cágado – Xangô



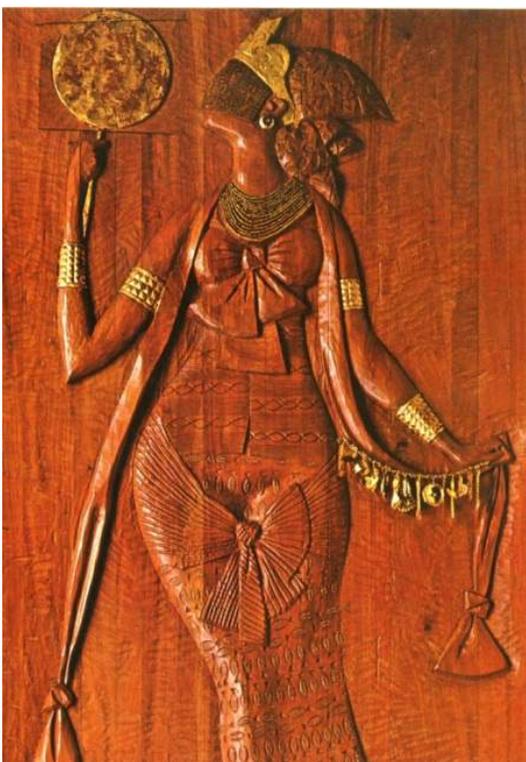
Peixe - Iemanjá

- 19 Utilizando a técnica do incrustamento, Carybé “vestiu” os orixás com as ferramentas (espadas, lanças, escudos, leques etc.) e demais elementos que compõem o conjunto das indumentárias (búzios, marfim, espelhos, correntes, pulseiras, prata, ferro, ouro etc.). Como os orixás foram esculpido no tamanho médio de um homem e as ferramentas incrustadas são iguais àquelas encontradas no terreiro, obtém-se assim um “efeito de realidade”, ou verossimilhança, que estabelece um pacto semântico entre a obra artística e o poder mágico que estes objetos tem no contexto religioso. Estas ferramentas e elementos naturais não estão “representados” na prancha por meio de suas formas entalhadas na madeira. Elas estão lá, de fato, como se da presença do objeto em si emanasse sua eficácia ou seu poder simbólico. Com isso, as pranchas reforçam seu caráter de “emblema totêmico”, mencionado anteriormente, e se tornam simultaneamente uma reprodução figurativa realista do orixá e um “objeto-fetiche” em si mesmo, tal como um assentamento que é feito com elementos variados que tem a ver com o domínio que o orixá rege na natureza: pedras, búzios, ferro, prata etc.
- 20 Vejamos alguns exemplos. Nos terreiros, Oxalá aparece sempre vestido de branco e usando abebê (leque), adê (coroa) e filá (tiara ou franja de fios que lhe esconde o rosto) na cor prata. Seus colares, braceletes e pulseiras são feitos de elementos desta cor como contas, búzios e marfim. Na prancha dedicada a este orixá<sup>12</sup>, vemos que estes elementos foram incrustados no corpo da divindade (cabeça e braços) e sobre a ampla saia bordada

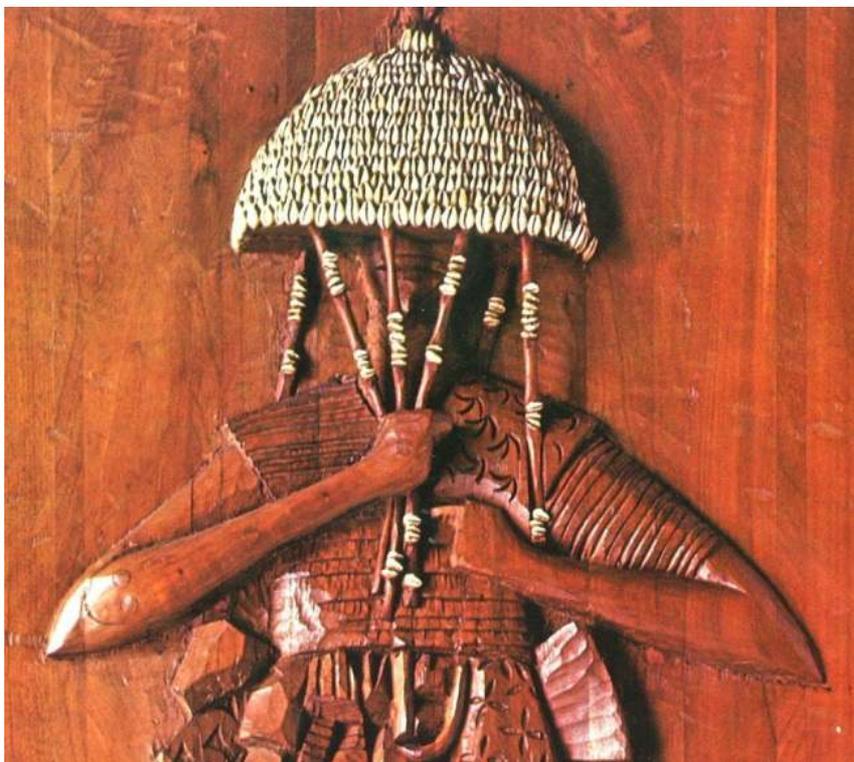
em richelieu. Assim, o orixá segura suas ferramentas e é vestido “de fato” com elementos que são utilizados no terreiro.



- 21 Oxum é um orixá feminino associado à riqueza e a fertilidade. Orixá da água doce, vaidosa, gosta de se vestir com muitas pulseiras e colares e admirar sua própria beleza no espelho. Suas cores são o amarelo, o bronze e o dourado. Na prancha dedicada a ela<sup>13</sup> estes elementos aparecem incrustados sobre seu corpo que assume a forma ondulada dos peixes os quais aparecem “bordados” em sua saia.



- 22 Na prancha, abaixo<sup>14</sup>, dedicada a Bayánni, mãe de Xangô que usa uma coroa de búzios “muito grande, pois sua cabeça é enorme”(Carybé, 1979:44)<sup>15</sup>, os búzios foram incrustados de modo a configurar a coroa tal como se vê nos terreiros.



- 23 Os búzios também foram utilizados para caracterizar Oxumarê, divindade associada ao arco-íris e à cobra. Na prancha, abaixo<sup>16</sup>, sete linhas entalhadas em forma de curva sobre a cabeça da divindade representam as sete cores do arco-íris. Acredita-se que Oxumarê é o responsável por levar a água da terra para o céu, possível razão de vermos em suas mãos duas cobras com a cabeça em forma de seta apontando para cima. O corpo das cobras possuem sulcos como se fossem rios sinuosos que caminham em direção ao céu. Quando incorporado nos terreiros, este orixá usa colares feitos de búzios trançados no peito, como os que vemos na figura entalhada, representando tanto as cobras que carrega e domina quanto sua capacidade de propiciar a riqueza (os búzios eram utilizados como moeda, daí seu simbolismo com a fortuna).



- 24 Se a figura dos orixás entalhados cria um efeito de metáfora, a incrustação das insígnias dos deuses cria um efeito de metonímia, pois não se trata de representar com uma figura (a imagem entalhada) outra figura (o deus propriamente dito), mas de “vestir” ou “cobrir” a imagem do deus entalhado com os elementos ou insígnias realmente usadas por estes. Os objetos incrustados visam expressar uma concepção ou um conceito abrangente do que é o orixá associando a obra artística ao universo mítico do qual orixá e a própria obra fazem parte.
- 25 Estendendo a possibilidade de pensar as pranchas como “portais” para os conceitos religiosos, o Mural dos Orixás apresenta algumas divindades com base no imaginário ou na mitologia, seja porque estes deuses não entram em transe e, portanto, são “santos que não se vestem” (não se tem uma imagem de como são), seja porque o artista quis enfatizar uma imagem para além daquela do deus vestido no barracão, uma metáfora artística do seu domínio, poder e axé.
- 26 Um exemplo foi visto acima na prancha de Ossaim na qual o corpo da divindade é feito das várias folhas usadas no culto aos orixás<sup>17</sup>.
- 27 Outro exemplo é a prancha de Ogum, abaixo<sup>18</sup>, o deus ferreiro que forjou as armas de guerra e os utensílios agrícolas usados pelos homens. Seu corpo é constituído de objetos diversos como correntes, facas, pregos, chaves, cadeados, ferraduras, arados e enxadas. Alguns destes objetos são utilizados nos terreiros para o culto aos orixás, como o agogô, campânula de duas ou uma boca utilizada no acompanhamento musical dos atabaques, e o adjá, sino utilizado para chamar ou saudar os orixás.



- 28 Esta imagem de Ogum é uma leitura dos assentamentos da divindade encontrados expostos nas entradas ou nos altares internos dos terreiros, conforme se vê nas fotos abaixo. Em geral, são feitos de uma espécie de assemblage de objetos de ferro (como os já citados) colocados em um alguidar (bacia de barro) tendo ao lado esculturas antropomórficas do orixá feitas de ferro. Um importante elemento a compor o assentamento é a ferramenta de Ogum que tem o formato de um arco e flecha com miniaturas de instrumentos agrícolas penduradas no arco. Na prancha, três destas ferramentas aparecem em destaque ao lado da cabeça de Ogum.



Ogum antropomórfico no terreiro de Wanda de Oxum. SP.  
Foto: Wagner Gonçalves da Silva



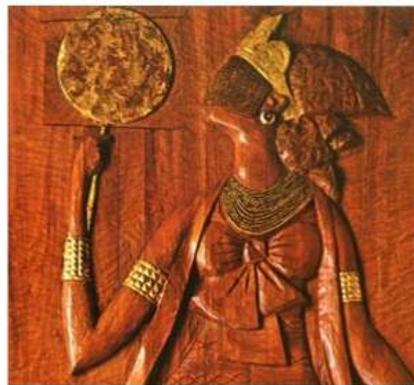
Assentamento de Ogum. Terreiro de Pai Toninho. SP,  
Foto: Wagner Gonçalves da Silva

- 29 Exemplo da inspiração mitológica presente no Mural pode ser dado pelas pranchas de Obá e Iemanjá<sup>19</sup>. Obá é uma das três esposas de Xangô, ao lado de Oxum e Iansã. Por ser pouco feminina e guerreira dificilmente conseguia angariar os privilégios do marido. Oxum,

além de bela e vaidosa, era excelente cozinheira e seus pratos sempre agradavam o deus do raio, o que a tornava a esposa preferida. Por insistência de Obá, Oxum então revela o segredo de sua comida: um pedacinho de sua orelha era cozido junto com os quiabos da iguaria preferida do rei. Obá, ansiosa por agradar, corta sua orelha direita, prepara-a conforme as instruções e serve ao marido. Ao mastigar aquela estranha comida, Xangô, enfurecido com a ousadia da mulher, amaldiçoou Obá. Por isso, essa divindade sempre que dança no barracão esconde envergonhada orelha com as mãos. Na prancha, uma Obá de olhos fechados, para não ver o próprio engano, esconde o rosto com seu escudo de guerra. Por outro lado, estas armas (escudo e espada) enfatizam sua melhor qualidade: a predisposição para a luta e o trabalho. Ao contrário, na prancha da rival Oxum, a presença do disco de cor dourada, que ela segura como a um espelho e no qual mira vaidosamente sua própria face, serve para indicar que suas principais armas são a beleza e o poder da sedução dela decorrente.

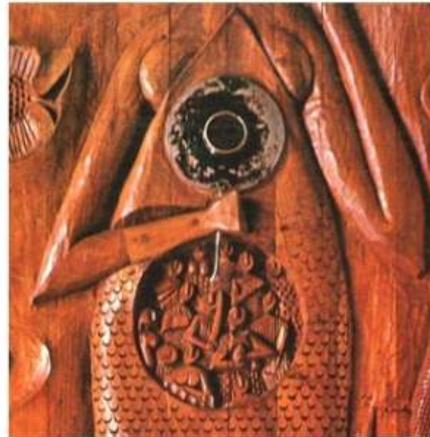
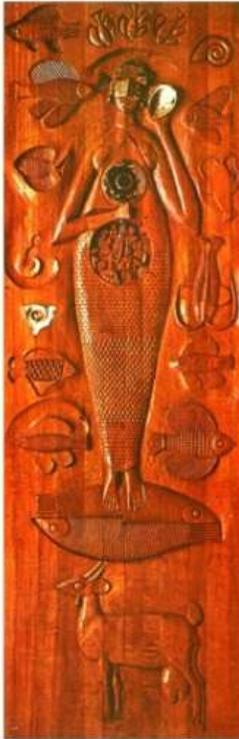


Obá

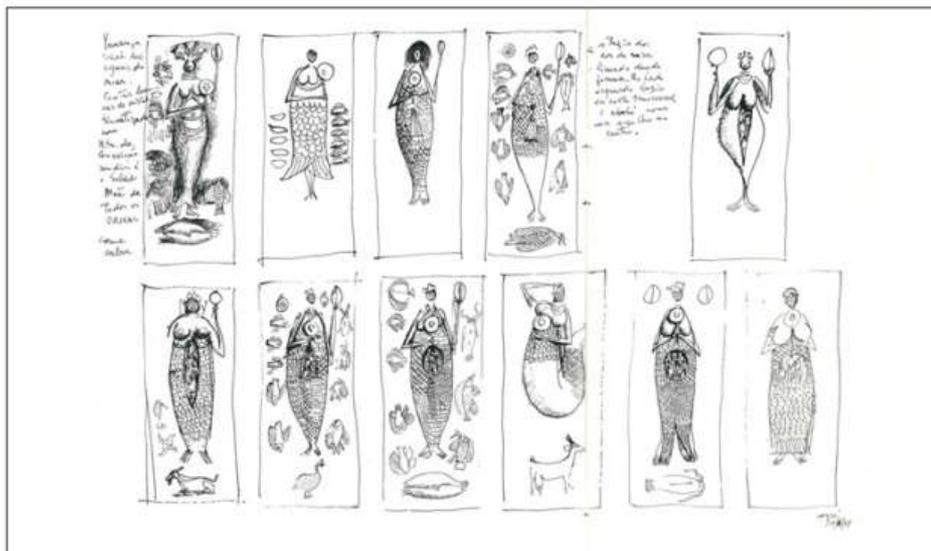


Oxum

- 30 Iemanjá é a senhora do mar cujos filhos são peixes. Na prancha, abaixo<sup>20</sup>, a vemos sustentada por dois deles e cercada por criaturas aquáticas. O formato de seu corpo é o de um peixe e sua saia apresenta estampas como se fossem escamas. Com a mão direita segura um leque de prata que tem um espelho ao centro. Com a outra mão segura uma concha próximo à orelha. Com a cabeça inclinada parece ouvir as ondas do mar. Ela é a mãe de todos os orixás. No interior de seu ventre os deuses foram gerados com suas particularidades e identificações. Para enfatizar este aspecto da maternidade, fundamental na mitologia de Iemanjá no Brasil, seu ventre escavado aparece exposto, como indica o detalhe da prancha à direita, e nele podemos ver alguns destes deuses, como Xangô com seu machado bifacial e Ogum com sua espada.



- 31 A relação de Iemanjá com as sereias, as mães d'água, as ondinas etc. parece ter sido o ponto de partida para Carybé produzir a sua versão desta entidade. Nos estudos abaixo, publicados no catálogo sobre o Mural dos Orixás, vemos que a ideia de mulher-peixe ou sereia orientou os vários esboços feitos.



- 32 Além dos orixás, o Mural é composto por quatro divindades de cultos especiais: Yami Oxorongá (grandes mães ou ancestrais femininos), Baba Abaolá (egungun ou, traduzindo, ancestrais masculinos), Ifá (oráculo) e Ibeji (gêmeos associados no Brasil aos espíritos infantis).
- 33 Iami Oxorongá é o nome genérico que recebem as feiticeiras (ajés) na tradição iorubá. São reverenciadas no candomblé, mas pouco se sabe sobre a história e extensão de seu culto

no Brasil, parecendo não ter se difundido a não ser como referência em outros ritos, como no padê ou ipadê (rito para Exu e para os ancestrais masculinos e femininos). Nas últimas décadas, devido à crescente divulgação de mitologias oraculares de origem iorubá, a menção a estas entidades tem sido mais frequente. São tidas como feiticeiras que assumem forma de pássaro, por isso, chamadas de “as senhoras do pássaro da noite” (Moura, 1994), sendo a coruja (òwiwi, em iorubá) o símbolo de seu temível poder. Na prancha<sup>21</sup>, abaixo, este mistério é representado por uma figura central de mulher com cabeça de pássaro (os chifres representado os bicos das aves) que segura duas cabaças contendo pássaros, metáfora do mistério e poder. Uma figura menor, no alto à esquerda, representa uma Iami (mulher-pássaro) ou os pássaros que estas enviam para enfeitiçar as pessoas. No candomblé, teme-se que a sombra (ojiji) projetada pelas asas destes pássaros possa causar malefícios a quem não se proteger.

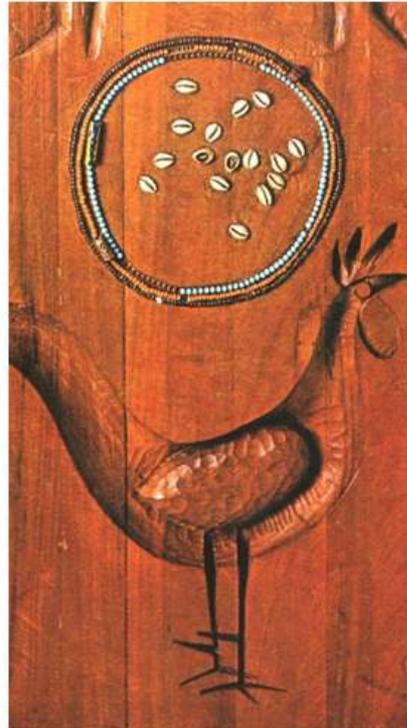


- <sup>34</sup> Babá Abaolá, abaixo<sup>22</sup>, é um *egungun* ou babá (pai) e representa um antepassado divinizado. O culto de *egungun*, de origem iorubá, também é envolvido em mistério e é praticado no Brasil em poucos e exclusivos terreiros. Em geral, o *egungun* veste-se com uma roupa feita de tiras de panos ornamentadas com búzios e espelhos e presas no topo de um chapéu plano de formato quadrado. Búzios e espelhos aparecem incrustados nos relevos que representam essa roupa. O búzio utilizado como moeda na África Ocidental representa o poder de troca e a comunicação entre vivos e mortos, homens e deuses, sem a qual não há equilíbrio no mundo. Em geral, onde se cultua *egungun* não se cultuam os orixás, embora alguns destes possam ser homenageados, sobretudo os que têm algum vínculo com a morte, como Nanã, Obaluaiê e Iansã. Apesar desta separação de culto, os *egunguns*, estão estreitamente vinculados aos orixás, pois representam espíritos de antepassados que em vida foram iniciados ou eram filhos de orixás. Babá Abaolá, por exemplo, é um *egungu* vinculado a Xangô. Em sua roupa foram entalhados inúmeros oxês (machado bifacial, símbolo desta divindade) e o carneiro consagrado a Xangô.



- 35 Ifá ou Orunmilá, orixá da adivinhação representado na prancha abaixo<sup>23</sup>, não incorpora, por isso foi representado por seu sacerdote, o babalaô, que segura em sua mão direita o opelê-ifá, um colar feito de oito metades de sementes (da árvore opelê, *Schrebera arborea*) atados a uma corrente e que formam duas metades de quatro caroços cada. De acordo com a posição da queda destas metades quando lançadas ao chão, o adivinho traça sobre um disco de madeira, o opon-ifá (entalhado na mão esquerda do babalaô), recoberto por um pó amarelo, um risco (para as metades que caem com a parte côncava voltada para baixo) ou dois riscos (para as metades que caem com a parte côncava voltada para cima). Cada configuração de oito posições (organizadas em duas fileiras paralelas de quatro posições), obtidas num lance do colar, forma um signo chamado de odu (associado ao destino), o qual remete a um conjunto específico de poemas ou narrativas míticas sobre a natureza do mundo, a vida dos orixás e as fórmulas mágicas usadas por estes nos tempos imemoriais para resolver problemas e obter boa fortuna (saúde, riqueza, longevidade, filhos etc.). O conjunto das 256 possibilidades de combinações destas posições está dividido em dois grupos: o primeiro é formado pelas dezesseis posições nas quais as duas fileiras paralelas apresentam a mesma posição de caída das metades e são chamadas de *baba odus* (ou “odus pais”); o segundo, pelas outras 240 posições e são chamadas de *omo odus* (“odus filhos”). Os mitos de Ifá, divulgados com maior intensidade a partir do final do século XIX, vem organizando desde então a cosmologia da religião fon-ioruba na África e na sua diáspora nas Américas. Carybé sabendo da importância deste sistema no desenvolvimento do *corpus* mítico do candomblé entalhou na parte superior da prancha os dezesseis signos principais, os *baba odus*, como se a própria prancha fosse um opon-ifá. Na prancha vê-se também que os traços feitos no disco de madeira, que o babalaô segura com a mão esquerda, reproduzem as posições destas dezesseis metades no colar de Ifá, que ele exhibe em sua mão direita. Isso demonstra o cuidado de Carybé em expressar sua arte coerentemente com os ensinamentos religiosos. Vale lembrar que o odu que aparece

entalhado é chamado de *ògúndá méjì*, no qual repondem os orixás Ogum, Oxóssi, Oxum e Nanã<sup>24</sup>.

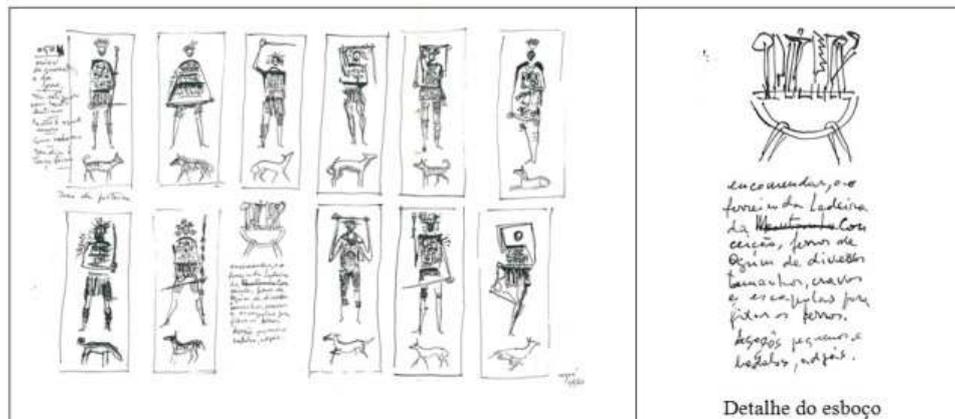


36 Atualmente, os mitos de Ifá, organizados segundo os odus, tem sido muito divulgados, sobretudo entre os terreiros mais comprometidos com a manutenção ou recuperação das tradições de origem iorubá. Entretanto, a prática do jogo de opelê-ifá, como sistema de adivinhação propriamente dito, pouco se difundiu no Brasil devido, entre outros fatores, à complexidade de seu manuseio e a falta de um corpo de sacerdotes especializados. O que se popularizou, de fato, foi o jogo de búzios que é realizado por meio de dezesseis conchas marinhas e que guarda alguma relação com os “odus pais” do opele-ifá. Os búzios geralmente são lançados no interior de um círculo formado por fios de contas. Dezesseis possibilidades de arranjos podem ser obtidas de acordo com a quantidade de conchas que caem com a parte aberta para cima ou para baixo. Tal como no opelê-ifá, cada configuração obtida corresponde a temas míticos associados aos orixás e o sacerdote deve saber relacionar estes temas com os problemas ou as finalidades que levaram o consulente a consultar o jogo-de-búzios. No detalhe da prancha, acima à direita, vemos um jogo de búzios feito a partir da incrustação na madeira de fios de contas coloridos e dezesseis búzios. A posição destes búzios (14 abertos e 2 fechados) está relacionada ao odu Iká, correspondente à entidade Egum (Braga, 1988:169), espírito dos mortos. Finalmente, a figura de um galo na base do painel parece indicar a importância do sacrifício ou do “pagamento do jogo” a Exu, como forma de propiciar a comunicação dos homens com os deuses. Exu, orixá mensageiro que ocupa um lugar de destaque no sistema oracular é o agente mítico que propicia o fluxo entre o dom e o contra-dom. Em alguns mitos, Exu aparece, inclusive, como o deus que ensinou à Orunmila o jogo do opelê-ifá e seu derivado, o jogo de búzios, sem os quais os deuses não poderiam ser cultuados e os homens não poderiam contar com a proteção destes.

37 Carybé se baseou, para conceber o Mural dos Orixás, em informações provenientes de sua própria experiência nos terreiros baianos, de suas leituras e de conversas com

pesquisadores e sacerdotes do culto aos orixás. No catálogo do Mural, além das fotografias de cada prancha, há reproduções dos estudos feitos, o que nos dá uma compreensão do que se buscou representar em cada uma delas. Nestes estudos, Carybé anotou informações básicas que julgava importantes tais como a definição de cada orixá, seu domínio natural, os animais que eles “comem”<sup>25</sup>, suas cores e dias da semana, seus adornos e insígnias, suas relações com os santos católicos e de parentesco mítico entre si etc. Em muitos esboços, ao lado destas informações, o “informante”, assim designado pelo autor, aparece identificado: Olga de Alaketo, Antonio Santana (Obá Kankanfô), Waldeloir Rego, Menininha do Gantois, Prof. Agenor, Didi Deoscoredes dos Santos, Pierre Fatumbi Verger<sup>26</sup>. Trata-se, portanto, de um circuito seleta de famosos pais e mães de santo e de pesquisadores. Ou seja, os esboços reproduzem as concepções e as vestimentas dos orixás segundo a prática adotada nos terreiros que faziam parte desta rede. Ewá (orixá das águas) esta identificada como sendo do candomblé de Menininha do Gantois. Onilé (orixá protetor da casa), como sendo cultuado no Axé Opô Afonjá. Algumas variações nestas concepções também são anotadas, como se vê no esboço de Oxaguiã que apresenta duas possibilidades de paramento: “Orixá Giyan [Oxaguiã] de Tia Massi dançava sem escudo. Numa mão o pilão e na outra a espada. O de Cosme era com escudo e espada, levava o pilão amarrado à cintura”. O de Cosme acabou sendo escolhido para ser entalhado<sup>27</sup>.

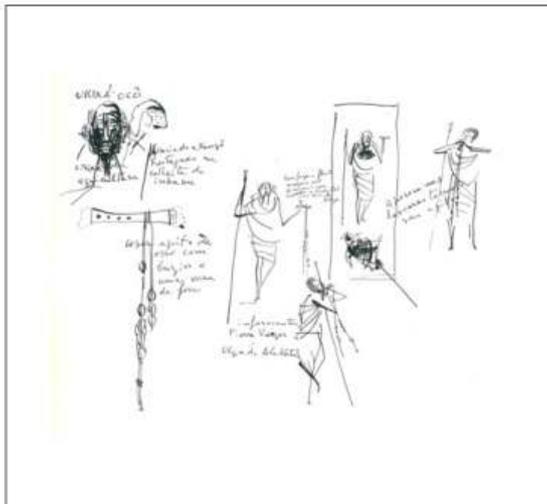
- 38 As instruções sobre o material a ser usado e o método de produção das peças das incrustações também estão registradas nestes estudos. No esboço da prancha de Ogum, abaixo, há uma anotação sobre o caldeirão de ferro: “Encomendar ao ferreiro da Ladeira da Conceição, ferros de Ogum de diversos tamanhos, cravos e escáfulas para fixar os ferros. Agogôs pequenos e badalos, adjás”.



- 39 A região da Ladeira da Conceição e da Ladeira da Montanha (no estudo o nome da segunda aparece riscado e substituído pelo da primeira), localizada no centro de Salvador, era conhecida por abrigar as oficinas dos ferreiros que executavam as ferramentas utilizadas no culto aos orixás (Amado, 1971:32). Ainda hoje é possível encontrar na região ferreiros famosos, como José Adário, ou Zé Diabo, que inclusive já expôs suas ferramentas em inúmeras galerias e museus brasileiros e do exterior. Conclui-se, portanto, que os ferros utilizados na prancha foram fabricados por gente da religião (ferreiros-artesãos). E outros materiais e insígnias parecem também ter tido a mesma procedência, como se vê na anotação feita nos esboços para a produção da prancha dedicada ao orixá Okô, abaixo<sup>28</sup>, (orixá da agricultura que toca uma flauta de osso e que é pouco cultuado no Brasil).



- 40 Escreveu Carybé no centro do esboço, reproduzido abaixo, as seguintes instruções para execução da flauta, vista em detalhe acima: “Para fazer a flauta conseguir ossos de animais consagrados a Orixá Ocô na Casa de Olga [de Alaketo]”.

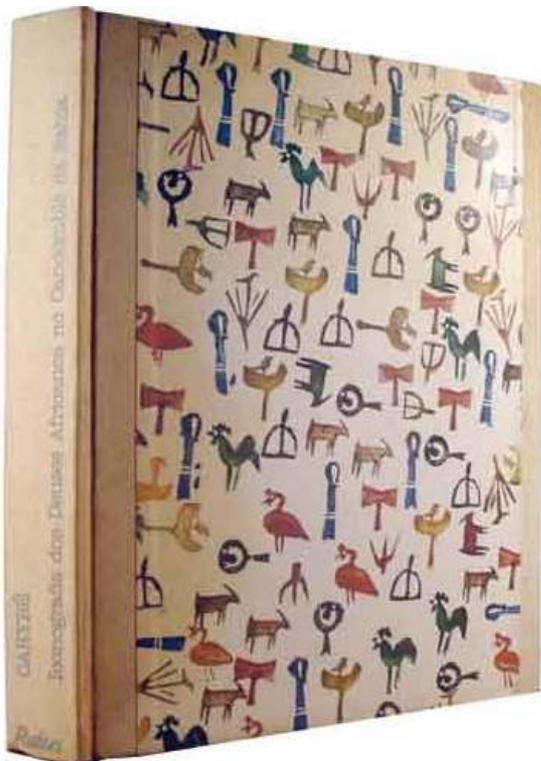


- 41 Como se vê, o Mural foi concebido por Carybé como uma expressão artística do universo religioso que o fascinava. Entretanto, mais do que uma expressão, o artista buscou fazer com que o Mural fosse “parte” desse universo e conservasse, ele próprio, a dimensão religiosa que pretendia expressar. Esta concepção resultava certamente da própria posição do autor que circulava entre estes dois universos, o da arte e o da religião, e ao que tudo indica não fazendo deles dimensões distintas, senão convergentes ou simultâneas<sup>29</sup>.
- 42 Ainda no universo da arte, Carybé retoma com o Mural a tradição nordestina do entalhe, da escultura em madeira, da serigrafia e da gravura que de certo modo, está presente nos cordéis que relatam os mitos, lendas e histórias populares. Nesse sentido, a lenda dos orixás é contada via os painéis como se fossem episódios de uma estrutura narrativa mais

ampla. A ausência de cores no Mural talvez seja compensada pelo volume das figuras e seu impacto em termos visuais<sup>30</sup>.

## 2. Iconografia dos deuses africanos

- 43 O livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* reúne 128 aquarelas de Carybé, pintadas entre 1950 e 1980, com introdução de Jorge Amado, que o classifica de “obra maior”, e edição gráfica de Emanuel Araujo. Ao final apresenta textos de Waldeloir Rego (“Mitos e ritos africanos da Bahia”) e de Pierre Verger (“Orixás da Bahia”). A capa, abaixo<sup>31</sup>, contém um conjunto de insígnias dos orixás dando uma mostra do colorido e das formas que compõem essa iconografia. Interessa-nos aqui analisar algumas aquarelas apresentadas e o princípio organizador deste material: o xirê do candomblé jeje-nagô.



- 44 Xirê é uma estrutura sequencial de louvação (com cantigas ou rezas) dos orixás cultuados num terreiro ou mesmo numa "nação" (modelo de rito), indo de Exu a Oxalá. Devido à profusão de divindades vindas das tradições religiosas dos grupos étnicos africanos trazidos ao Brasil, o xirê serviu para articular a relação destes deuses entre si, seja por relações de parentesco mítico, origens regionais ou domínios da natureza que compartilham. Apesar de conter algumas variações, conforme o terreiro ou a “nação”, em geral o xirê apresenta a seguinte ordem de homenagem aos orixás: Exu (que deve sempre ser homenageado em primeiro lugar), Ogum, Oxóssi, Obaluaíê, Ossaim, Oxumarê, Xangô, Oxum, Logunedé, Iansã, Obá, Nanã, Iemanjá e Oxalá (que deve ser homenageado por último, pois é deus maior da criação). Durante o xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem danças e coreografias que particularizam as características de cada um. É nesse momento, de grande efervescência ritual, que as divindades “baixam” em seus filhos e executam, elas próprias, suas danças. Assim, sempre que um terreiro promove um “toque”, seja uma sessão

ordinária ou uma “festa de orixá” (toque especial destinado á louvação de um ou mais orixás), o xirê é seguido.

- 45 Nesse sentido, ao exibir as aquarelas ordenadas segundo este princípio, o livro pretende manter-se, ele próprio, parte do mundo que quer representar. Tal como no Mural dos Orixás, a obra em si parece querer-se contaminar pelas regras e preceitos do que retrata. E como no candomblé, nada é dito explicitamente, pois o conhecimento vem da observação das regras do segredo e a curiosidade excessiva é malvista, também o livro deixa que o leitor identifique ou não esta estrutura a depender do grau de familiaridade que ele tiver em relação ao sistema religioso.
- 46 Baseado no xirê, o livro pode ser visto em três seções: 1) Iniciação (nascimento), 2) Xirê dos Orixás e 3) Morte (axexê)<sup>32</sup>.
- 47 Na primeira, há uma espécie de “introdução musical”. Carybé apresenta a orquestra do candomblé por meio de três aquarelas que retratam os instrumentos musicais (atabaques, agogô e xekerê) e os seus tocadores, os alabês. Considerando que a música é fundamental nessa religião, pois é para dançar e estar entre os seus que os orixás descem no corpo dos filhos, é compreensível que no livro, como na vida real, estes instrumentos e seus tocadores anunciem o contato dos homens com os deuses do candomblé.



- 48 Em seguida, o foco desta seção é uma saída de iaô apresentada numa sequência de onze aquarelas<sup>33</sup>. Como a finalidade de um toque atribui um "sentido particularizado" à estrutura do xirê, as saídas de iaô são os momentos plenos da expressão da vida religiosa do povo-de-santo, pois nelas os orixás nascem publicamente, assim como seus filhos nascem (ou renascem) para o culto aos orixás. Nestas festas, o iaô (iawô), iniciado, normalmente costuma fazer quatro aparições em público<sup>34</sup>, conhecidas como: "Saída de Oxalá" ou "de branco" (ou, ainda, saída de "muzenza", no rito angola<sup>35</sup>); Saída "de nação" ou "estampada"; Saída "do ekodidé" ou "do nome" e Saída "do rum" ou "rica". Na primeira "saída", o iaô (em transe) totalmente vestido de branco, reverencia Oxalá. Na segunda, o iaô vem vestido e pintado com as cores da "nação" de sua divindade de cabeça. A terceira saída, também chamada "saída do ekodidé" (pena vermelha de papagaio, relacionada com a fala), é o momento em que o orixá, incorporado em seu filho, dá um salto para o alto e grita rapidamente o seu nome "secreto". Na quarta saída, o orixá aparece vestido com suas roupas específicas acompanhadas de suas "ferramentas" (insígnias) para dançar, pela primeira vez, em público. Assim, as quatro aparições

públicas do iniciado são momentos privilegiados de elaboração (ou ênfase) da identidade religiosa do indivíduo e do grupo. Carybé focou este processo de iniciação, desde seu início. A primeira aquarela (“Primeira manifestação de que o orixá quer ser feito”, p. 25), abaixo, mostra um momento em que o orixá de um não iniciado se manifesta. Em geral, a pessoa perde o controle dos movimentos, numa espécie de desmaio, e os filhos da casa lhe cobrem o corpo imobilizado antes de retirá-la do barracão para que possa recobrar seus sentidos.



- 49 Este “chamado do orixá” significa que o santo está “próximo”, mas só poderá se manifestar plenamente (dançar, por exemplo) se a pessoa concordar em se iniciar. Ou seja, para que o orixá se manifeste na cabeça (ori) de uma pessoa é preciso que esta cabeça seja preparada ritualmente. Na iniciação a pessoa, de certo modo, “morre” (desmaia) para a vida anterior e renasce para uma nova etapa marcada pela comunhão com seu orixá. A ênfase na cabeça como sede do axé e da identidade, destacada em duas aquarelas deste grupo, abaixo, é um bom exemplo da aguçada percepção de Carybé sobre a importância desses ritos nesse processo de construção da identidade, como, aliás, demonstra a expressão “fazer a cabeça”, que significa iniciar-se no candomblé.



- 50 Comparo, acima, uma das aquarelas deste grupo (“Cabeças de pessoas que se iniciam no candomblé”, p.29) com uma gravura de Rugendas, (“Negros moçambiques”<sup>36</sup>), na qual são exibidas as escarificações étnicas faciais como símbolos da identidade individual e grupal. Aqui pode se constatar a importância das marcas sobre a pele na construção da identidade. As pinturas iniciáticas feitas com as cores sagradas - branco (efum), azul (waji) e vermelho (osun) - inscrevem na pele do iniciado uma identidade afro-brasileira da mesma forma que as escarificações étnicas africanas. E, considerando ainda que no candomblé algumas escarificações são feitas no corpo do iaô, como marca do processo iniciático, vemos que as aquarelas buscaram mostrar a importância que as cores e os traços tem na identidade dos modelos de ritos e das divindades. As pinturas rituais, embora não sejam perenes na superfície da pele em relação às escarificações, possuem um forte sentido no contexto religioso. Por representar um pacto com o sagrado (com o orixá, o terreiro, a nação) a pessoa levará essas marcas para o resto de sua vida. Costuma-se dizer no candomblé que um iniciado é uma “pessoa que foi pintada”. Se pintar o iaô é um ato sagrado, o artista ao pintar a figura do iaô pintado busca captar a sacralidade deste momento. Daí ser nítida a postura de incorporação destes iniciados (estão de olhos fechados).
- 51 O caráter sagrado que as cores e as formas tem neste sistema religioso foi certamente um grande apelo para Carybé. Por isso sua arte é tão tributária da força e da vivacidade destas cores e seus contrastes.
- 52 Reproduzo, abaixo, as aquarelas “Nome de Iawô”, à esquerda, e “Terceira saída da pessoa que se inicia”, à direita.



- 53 Por fim, duas aquarelas abordando a quitanda dos iaôs<sup>37</sup> encerram este grupo.
- 54 A segunda seção, Xirê dos Orixás, forma o núcleo central do livro com 102 pranchas nas quais os orixás são apresentados na ordem em que são saudados no xirê, ou seja, abre com Exu e fecha com Oxalá. E, entre os dois, são apresentadas aquarelas referentes a Ogum; Oxossi; Logun Edé; Ibalama; Otin; Iyami; Omolu; Ossaim; Rocô; Tempo; Oxumarê; Xangô; Axobô; Nanã; Ibeji; Iansã; Oxum; Obá, Ewá; Iemanjá; Ifá; Oxalá e Erê. Ainda que algumas destas divindades não sejam cultuadas em todos os terreiros ou homenageadas na ordem do xirê propriamente dito, como Ifá (oráculo da adivinhação) e Erê (entidade infantil), existe uma lógica classificatória nessa organização. Por exemplo, Oxossi; Logun Edé; Ibalama e Otin são orixás da caça. Yami Oxorongá são feiticeiras temidas e por isso estão ao lado de Omolu, tido como grande feiticeiro e curandeiro. Ossaim, Rocô e Tempo são deuses fitolátricos, embora Tempo seja uma divindade cultuada nos candomblés do rito angola.
- 55 Para cada orixá há um conjunto de 4 ou 5 pranchas em média por meio das quais três temas são desenvolvidos: orixás, ferramentas e cerimônias. No primeiro, o orixá é apresentado individualmente com seus paramentos. No segundo, as ferramentas do orixá são destacadas e desenhadas individualmente e, no terceiro, as cerimônias em homenagem às divindades são enfocadas por meio de cenas de festas públicas, em geral, nas quais os deuses paramentados dançam com suas armas e insígnias. Esta estrutura ou sintagma composto destes temas (orixás + ferramentas +cerimônias) poderia ser descrito em termos visuais da seguinte forma, a partir de três aquarelas do conjunto dedicado a Iansã:



- 56 No desenvolvimento do tema “Orixás”, Carybé buscou retratá-los enfatizando os aspectos centrais de sua identidade mítica.
- 57 Na postura de Iansã, acima, com nariz erguido, vemos a altivez desta rainha, esposa de Xangô, senhora dos ventos e das tempestades. Sua coragem e valentia são marcas de seu comportamento associadas ao seu poder de sedução.
- 58 Abaixo, à esquerda, o orixá da guerra Ogum é retratado em posição de ataque, empunhando a espada. Seu peitoril, capacete e tornozeleiras preparam-no para a batalha com a um soldado. A posição das pernas e a cabeça altiva indicam decisão e predisposição para o combate, afinal é este o orixá que segue à frente abrindo os caminhos.
- 59 Para retratar Oxum, abaixo, à direita, deusa do ouro e do cobre, o artista destacou o amarelo de sua roupa. Os laços pendentes para um lado e saia para o outro indicam os movimentos pendulares e suaves de sua dança que reproduzem as águas dos rios. Os pés entrecruzados e a leve inclinação lateral da cabeça reforçam a ideia de delicadeza e leveza de seu corpo ondulado e enfatiza as formas tidas por femininas. Leque (abebe), colares, braceletes, pulseiras e chapéu com grandes laços e fios de conta sobre o rosto revelam a vaidade da deusa.

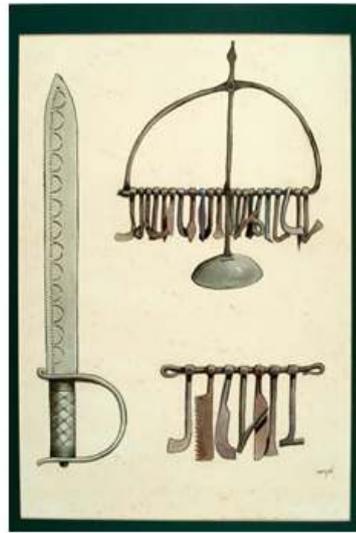


- 60 No desenvolvimento do tema “Ferramentas”, o procedimento de desenhá-las individualmente e com destaque em relação à indumentária geral do orixá, permitiu ao artista explorar suas formas e significados em detalhes. Tal como os rostos pintados dos iaôs, as ferramentas são as expressões de identidade, poder e realeza dos orixás. Com elas eles expressam o domínio sobre o qual reinam e manipulam suas forças mágicas contra ou a favor dos homens.
- 61 Nas ferramentas abaixo, vemos na primeira aquarela, à esquerda, uma representação do báculo de Exu em forma de pênis (ogô), pois ele é o senhor da fertilidade (p. 49). A ele todos os sacrifícios devem ser direcionados em primeiro lugar, por isso usa um penteado pontiagudo e é saudado como o senhor da faca (obê), destacada ao centro. Na condição de mensageiro ele é o dono das encruzilhadas, representadas no garfo à esquerda. Propicia, ainda, o movimento da energia vital presente em todos os seres, por isso as formas espiraladas que representam o crescimento lhe são dedicadas, como a haste à direita.
- 62 Na segunda aquarela, vemos as armas do senhor do ferro e da metalurgia, Ogum (p. 59). Facões ou pequenas miniaturas de armas e instrumentos agrícolas pendurados numa

haste reta ou em forma de arco são seus símbolos típicos. As formas da ferramenta, localizada à direita e acima na tela, serviram para compor a face esculpida de Ogum no Mural dos Orixás.



Ferramentas de Exu



Ferramentas de Ogum

- 63 Na aquarela dedicada aos oxês, machados bifaciais de Xangô, senhor da justiça e dos raios, abaixo à esquerda, vemos que o artista procurou registrar as inúmeras possibilidades de construção simétrica horizontal e vertical desta ferramenta. A variação das pontas são versões de uma forma básica que ocupa o centro da tela. Nela o rei parece sustentar o oxé na cabeça enquanto seus braços em arco reproduzem esta forma.
- 64 E, finalmente, na aquarela abaixo, à direita, vemos o xaxará de Obaluaiê. Com esta vassoura feita de palha da costa e bordada com búzios e cabaças, o orixá das epidemias e das doenças, da saúde e da cura pode afastar os males ou lançá-los contra seus inimigos. O perfil da ferramenta e seus pingentes de búzios lembram o corpo do próprio deus que quando em transe na terra se veste com um capuz de palha da costa para que não lhe vejam as marcas da varíola, conforme comentamos em relação à prancha dedicada a Obaluaiê.

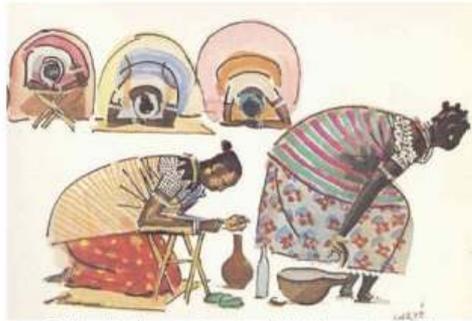


Oxês de Xangô



Xaxará de Obaluaíê

- 65 No tema “Cerimônias”, relatei as aquarelas sobre festas e cerimônias religiosas. Carybé pintou praticamente a totalidade de festas que marcam o calendário litúrgico anual dos terreiros.
- 66 Em geral, para cada orixá ou grupo de orixás é celebrada uma festa anual cuja data normalmente segue o calendário cristão católico. Em junho, mês de São João Batista e São Pedro, são comuns as "Fogueiras de Xangô". Para Obaluaíê, é feita a festa do Olubajé, em agosto, devido ao dia de São Roque que é comemorado neste mês. Em setembro realizam-se as Águas de Oxalá (cujo ciclo culmina com a Festa do Pilão de Oxaguiã), o que também pode acontecer em dezembro, época do Natal cristão e por Oxalá estar associado ao Senhor do Bonfim ou Jesus. Também em setembro é feita a Festa de Erê (Ibeji ou Vunje), espíritos infantis associados a S. Cosme e S. Damião comemorados neste mês. Em outubro, a Feijoada de Ogun, que também pode ocorrer em abril, devido à comemoração de São Jorge realizada no dia 23 deste mês. As Festas das Iabás, como o Ipeté de Oxun ou o Acarajé de Iansã, acontecem em dezembro, no mês que se comemora o dia Nossa Senhora da Conceição e de Santa Bárbara com quem elas são associadas, respectivamente.
- 67 Carybé seguiu a ordem do xirê para apresentar as aquarelas destas festas públicas e das cerimônias de oferendas e sacrifícios. Assim, a primeira cerimônia apresentada em Iconografia é um Padê de Exu. Este rito deve ser feito sempre antes de qualquer toque ou festa, independentemente de quem seja o “dono” dela (orixá homenageado). Para sua realização é necessário haver o sacrifício de sangue que ocorre nos assentamentos desta divindade e a oferenda de bebidas (álcool e dendê) e outros alimentos que ocorre geralmente no espaço do barracão sendo acompanhado de música e dança. É significativo, portanto, que Carybé também comece a série de suas “cerimônias pintadas” apresentando uma aquarela sobre estes ritos, conforme vemos abaixo:



Padê – ritual que se faz antes de iniciar a festa (p.51)



Casa de Exu (p. 53)

- 68 Carybé baseou-se para pintar estas cerimônias e ritos, assim como os orixás, em observações feitas nos terreiros que frequentava. Entre estes estão, pela ordem que são mencionados no livro: Axé Opô Afonjá, Candomblé de Procópio, Casa Branca do Engenho Velho, Candomblé do Gantois, Candomblé do Bate Folha, Pai Cosme, Olga de Alaketu, Candomblé de Rafael Boca Torta, Candomblé do Bogun, Candomblé do Paizinho e Ilê Oxumarê. Além das cerimônias ocorridas em terreiros, retratou duas festas que ocorrem no litoral baiano no dia 2 de fevereiro: a famosa Festa de Iemanjá no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, e no bairro de Arempebe, na costa baiana.
- 69 A maioria dos terreiros mencionados é tido como os mais tradicionais e importantes do candomblé baiano, na tradição nagô, jeje e angola, o que torna as aquarelas de Carybé também um importante documento etnográfico, além de artístico, sobre estas tradições. Muitos ritos e cerimônias mencionadas não são, inclusive, comuns em outros terreiros no resto do Brasil, como a Procissão de Iamassê, do Axé Opô Afonjá, ou o sacrifício para Oxóssi feito com arco e flecha. Por outro lado, a Feijoada de Ogum, que teria sido uma invenção do terreiro de Procópio de Ogunjá (Lima, 2010) hoje é praticada em muitos terreiros. Abaixo, estas três cerimônias mencionadas:



Procissão Yamasse



Sacrifício Oxossi



Feijoada de Ogum

70 Não seria possível analisar aqui todas as aquarelas, mas gostaria de mencionar dois aspectos gerais que poderiam se aplicar a interpretação geral delas<sup>38</sup>. O primeiro refere-se ao cuidado de Carybé em mostrar as várias etapas ou dimensões que envolvem a realização de uma festa. É o caso do Olubajé, cerimônia feita em homenagem a Obaluaiê, na qual todas as comidas dos orixás devem ser preparadas e servidas ao público. Para custear a festa, os filhos da casa pedem donativos nas ruas e em troca oferecem pipoca, alimento que representa as feridas do orixá e é usado para limpeza física e espiritual quando passado pelo corpo. Abaixo, duas iaôs são retratadas nesta atividade, carregando o cesto de pipocas. Em outra aquarela, Carybé mostra o desenvolvimento da festa já no espaço do barracão, e esse é o segundo aspecto a ser mencionado. O artista em seus quadros capta exatamente o momento mais esperado das festas, aquele que sintetiza as características dos deuses e o clímax das homenagens a eles. No Olubajé, um dos momentos mais aguardados é quando o deus dançando e agitando sua roupa de palha da costa se atira ao chão, como que possuído pela peste, e começa a se coçar desesperadamente até que um alá (pano litúrgico) é estendido sobre seu corpo para “esfriar” ou conter a virulência de sua manifestação. Na aquarela, os dedos de Omolu parecem transmitir a contradição de seu corpo ou de sua magia: vítima da doença, mas ao mesmo tempo capaz de exterminá-la.

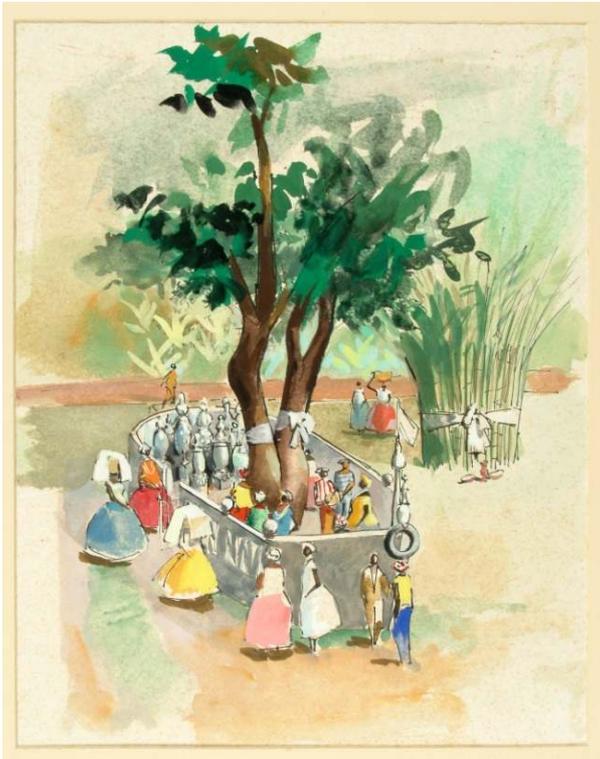


71 Na aquarela dedicada a festa de Xangô, chamada Ajerê, (p. 150), abaixo, o artista retrata o momento em que o deus, incorporado em seus filhos, coloca na boca bolas de algodão embebidas em azeite fumegante demonstrando seu poder sobre o fogo que, segundo o mito, ele cospe pela boca enquanto atira raios com as mãos.



Ajerê

- 72 Na aquarela “Petê de Oxum, no Candomblé Casa Branca”, (pag.195), abaixo, é reproduzida uma festa em homenagem a Oxum, na qual é servido o Petê ou Ipetê, um de seus pratos preferidos feito de inhame com camarão cozido no dendê. Vemos uma cena em que o ritual é feito no “barco da Oxum”, uma construção em alvenaria na forma de um barco localizada na entrada do terreiro. Esta cena é significativa, pois se sabe que na África muitos dos capturados que embarcavam para serem vendidos no Brasil como escravos eram obrigados a dar voltas na “árvore do esquecimento” para que perdessem (à força de alguma suposta feitiçaria) seus elos com o passado<sup>39</sup>. Nesta festa e na aquarela que a retrata, vemos, porém, que as memórias foram aqui reconstruídas ao redor de uma “outra árvore sagrada” (a da lembrança?) plantada dentro do barco. É inevitável, portanto, não comparar esta “embarcação” de Oxum com o navio negreiro do qual parece ser uma antítese. O barco de Oxum, divindade das águas, está “preso” à terra, porém reconstituiu o que foi trazido na mente dos africanos em sua travessia pelas águas do Atlântico. Na proa vemos as quartinhas dos orixás como que sinalizando que com os homens no barco vieram seus deuses. A força do sagrado aqui surge como forma de resistir à experiência dispersiva do desterro e estabelecer novos diálogos com presente.



- 73 Por fim, fechando o xirê, são apresentadas as aquarelas em homenagem a Oxalá, senhor da criação que pode se manifestar como orixá jovem e guerreiro, chamado de Oxaguiã, ou orixá velho e respeitado como criador dos homens, chamado de Oxalufã. A aquarela dedicada a este deus, Festa de Oxalufan, (p. 239), abaixo, mostra uma procissão que sintetiza a cosmogonia dos deuses cultuados no xirê. O velho deus arqueado e apoiado em seu cajado da criação, o opaxorô, dança sob o alá (pano branco) estendido pelos orixás Ogum e Xangô que vão à frente, seguidos por dois Obaluaiê e, por fim, uma Oxum e outro orixá não identificado.

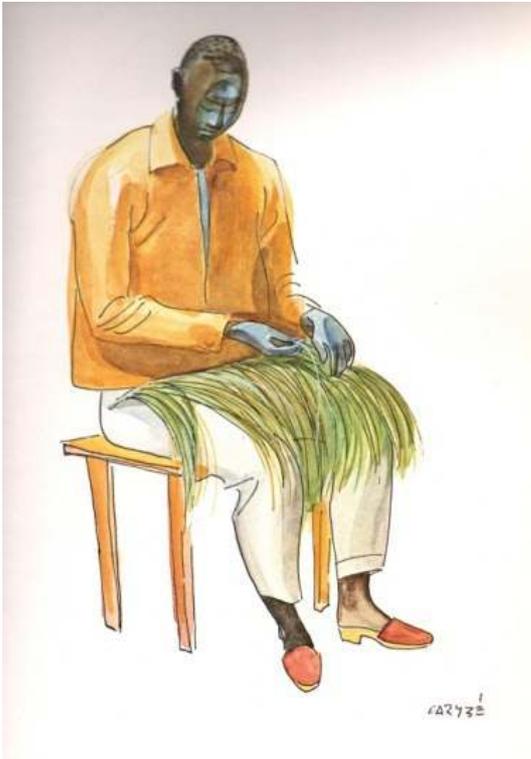


- 74 Findo o xirê é preciso fechar o ciclo anual das festas dos orixás, o que ocorre geralmente no início da quaresma quando os sacrifícios de animais e as festas são suspensas. Este ritual, conhecido por Olorogun, foi retarado por Carybé na aquarela de mesmo nome:

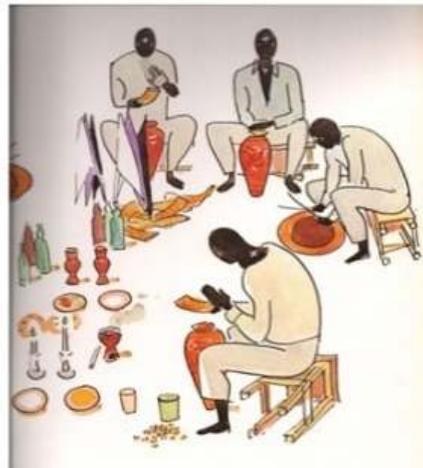
“Olorogun - Ritual de encerramento das festas por um período” (p. 242), reproduzida abaixo:



- 75 Na terceira secção do livro, os temas da morte (axexê) e do culto aos antepassados aparecem nas dez últimas aquarelas. No candomblé acredita-se que após a morte de um iniciado é preciso separar aquilo que a iniciação uniu, ou seja, “libertar” o orixá do ori, agora sem vida, no qual ele foi assentado. O rito fúnebre, chamado axexê, consiste então em promover este desligamento por meio de sacrifícios, cânticos, danças e rezas para que também o espírito do morto (egum) não atrapalhe mais os vivos. No caso de mortos ilustres é possível que eles sejam cultuados como egunguns, sobre o qual comentamos acima por ocasião do mural dedicado a Baba Aboulá.
- 76 Esta seção do livro se inicia com a aquarela “Fazendo Mariô” (p. 248), abaixo. O mariô é o nome dado à folha de dendezeiro desidratada e desfiada formando uma espécie de cortina de tiras. Geralmente é colocado sobre os batentes das portas e janelas do terreiro protegendo os espaços da influência de energias negativas e perturbadoras. É consagrado a Ogum que muitas vezes se veste com tiras de mariô<sup>40</sup>. É também muito utilizado no culto aos mortos e antepassados. No livro, a presença desta aquarela exatamente no fim da seção do xirê e início da dos ritos fúnebres parece indicar a mudança temática como uma passagem da vida para a morte, do “Lesse orixá” para o “Lesse Egum”<sup>41</sup>.



- 77 As aquarelas seguintes retratam as inversões que os ritos fúnebres propiciam. Se a iniciação envolve a utilização de várias cores aplicadas na pintura dos iaôs e no colorido das suas roupas de saídas, agora todos recebem apenas a pintura efum (de cor branca) sobre a cabeça e se vestem de branco (“Cerimonial fúnebre”, p.251). No candomblé a cor do luto é o branco e não o preto, como no catolicismo romano<sup>42</sup>. E no axexê os atabaques usados para louvar os orixás são substituídos por jarros percutidos com abanos de palha pelos alabês. (“Axexê no Candomblé de Ciríaco”, p.253).



- 78 Tudo o que for usado neste rito deve ser coberto e ao final do ciclo, que pode durar vários dias, despachado juntamente com os assentamentos e insígnias do orixá do falecido (“Axexê – cerimonial fúnebre”, p. 255).



- 79 Por fim, as aquarelas sobre os egunguns desenhados com suas roupas coloridas feitas de tiras de pano bordadas com miçangas, espelhos e búzios retomam o ciclo da vida pós-morte tal como se acredita no candomblé. A possibilidade de os cultuadores ilustres de orixás se tornarem eles próprios objeto de culto e poderem voltar ao mundo dos vivos, como fazem os orixás, para poder dançar e estar entre os seus descendentes, mostra o caráter cíclico desta religião onde o importante é estar aqui e desfrutar das cores, danças, música, gestos, comidas, bebidas e muita festa (Amaral, 2002).
- 80 Nesse sentido, Iconografia convida-nos a acompanhar o processo de inserção e desligamento dos adeptos da religião utilizando o xirê como princípio organizador e também os matizes das cores do candomblé em sua dimensão simbólica. Os orixás da criação, que vestem branco, como Oxalá, por exemplo, são apresentados ao final do livro, ao lado dos ritos fúnebres, pois, afinal, no candomblé a cor da morte é branca, a mesma da criação. A paleta de cores das aquarelas exibidas ao longo das páginas do livro desemboca assim no branco predominante das penúltimas páginas, antes de voltar ao colorido das roupas estampadas dos egunguns (antepassados divinizados) das páginas finais.
- 81 Vale lembrar ainda que o livro, fechando com os antepassados ilustres, de certo modo também volta à sua abertura, pois a primeira aquarela nele apresentada é dedicada por Carybé à memória de Bibiana Maria do Espírito Santo, ou “Senhora, mãe de santo do candomblé do Axé Opô Afonjá” (p. 3). Como vimos, Carybé pertencia ao quadro dos obás de Xangô neste terreiro e conviveu com a ialorixá até a morte desta ocorrida em 1967. O santo de cabeça de Senhora era Oxum, associada a Nossa Senhora da Conceição por ambas regerem a fertilidade e a maternidade. Esta associação e o próprio apelido (“Senhora”) com que a ialorixá era conhecida levaram Carybé a representá-la comparando sua posição de liderança e carisma com a da Nossa Senhora católica, como se vê nas duas aquarelas abaixo:



- 82 Sentada em seu trono, a ialorixá é representada como uma grande mãe. Na gravura da esquerda veste uma ampla saia amarela, cor de Oxum, e um pano da costa vermelho, cor de Xangô, padroeiro do Opô Afonjá e juntó (segundo santo) de Senhora. Por trás, a porta azul protegida por um mariô indica que ali é um espaço sagrado do candomblé zelado por ela<sup>43</sup>. A gravura da direita, “Homenagem a Mãe Senhora - Iya Nassô (1968-71)”, reproduz a ialorixá na mesma posição da anterior. Porém, a forma triangular das vestes alude à imagem consagrada de Nossa Senhora Aparecida (também considerada negra) com seu manto azul. Na parte superior da tela, pairam, como se fossem anjos da guarda, os orixás Xangô (com roupas de listras vermelhas) e Oxum (tendo o corpo em forma de sereia). No primeiro plano, uma cabeça de animal (ainda com as folhas rituais na boca) e quatro metades de obi (um fruto também conhecido por noz de cola, Cola acuminata) indicam “alafia”, ou seja, confirmam que o sacrifício foi aceito. No contexto da religiosidade popular católica e do candomblé essas duas veneradas mães parecem compor duas versões que se fundem em traços e cores significando, por meio delas, o triângulo: maternidade, amor e sacrifício.
- 83 Sendo o ser humano um intermediário para a vinda dos orixás à terra, Carybé foi muito sensível ao papel dos homens e mulheres na manutenção do candomblé, sobretudo ao legado dos grandes sacerdotes e sacerdotisas retratados em suas atividades cotidianas no terreiro e em momentos de transe em que suas figuras mitificas se impõem unindo o carisma da pessoa ao de seu orixá. Abaixo, uma aquarela de Pai Cosme (“Sacrifício para Oxaguian – Candomblé de Pai Cosme”, p. 231) e da “Iansã de Olga de Alaketu” (p. 173).



- 84 Por fim, gostaria de retomar a questão mencionada anteriormente sobre as imagens produzidas por Carybé a partir da mitologia dos orixás e sua relação com a produção fotográfica de Pierre Verger.
- 85 Sendo o candomblé uma religião originariamente de tradição oral, a fixação dos mitos por meio de publicações escritas trouxe uma nova forma de preservação, organização e reprodução daquilo que se conhecia sobre os deuses, seus domínios, suas histórias, seus gostos, personalidades e formas de culto. O registro de mitos dos orixás data das primeiras etnografias feitas em Salvador na virada do século XIX e desde então pode ser encontrado na maioria das publicações de pesquisadores acadêmicos e dos próprios religiosos. Pierre Verger foi, a partir da segunda metade do século XX, o pesquisador que mais organizou fontes e publicou os mitos recolhidos por ele no Brasil e na África Ocidental ou traduzidos da literatura etnológica africanista inglesa e francesa. Carybé, chamado a ilustrar inúmeras destas publicações de Verger e de outros autores, acabou dando uma “visualidade” para a narrativa desses mitos que se difundiu entre adeptos e o público mais amplo. Para muitos leitores familiarizados com esta “parceria”, o traço de Carybé é indissociável das narrativas míticas ou das fotografias de Pierre Verger. E vice-versa<sup>44</sup>. Muitos desenhos de Carybé parecem ter sido feitos a partir das fotos de Verger, como a aquarela de Exu, mostrada na página 44. Em duas recentes publicações, Carybé & Verger – Gente da Bahia (2008) e Carybé, Verger e Caymmi – Mar da Bahia. (2009), as fotografias de Verger e os desenhos de Carybé foram mesclados comprovando as afinidades entre os projetos artísticos dos dois autores, não só pelo tema comum, mas também pela forma de abordá-lo. Reproduzo, abaixo, duas destas imagens mescladas presentes nas capas desses dois livros, respectivamente:

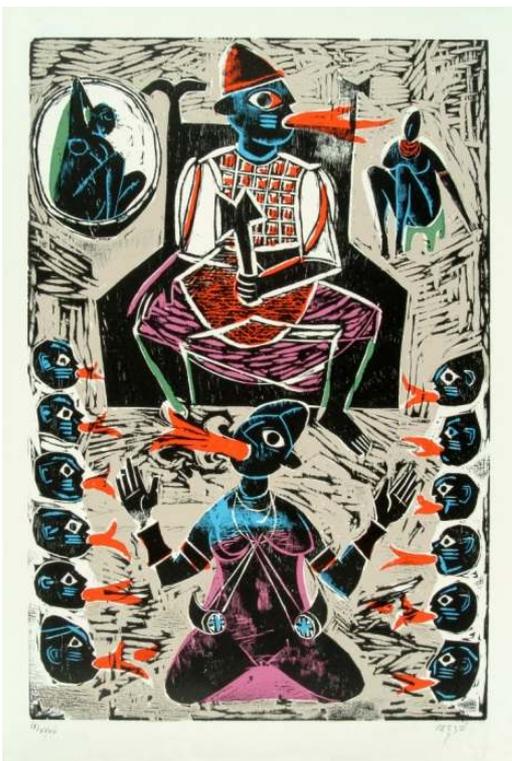


- 86 A força da ilustração feita por Carybé parece residir no modo pelo qual buscou sintetizar numa única imagem, ou em poucas, aquilo que lhe parecia ser a mensagem central dos mitos dos orixás.
- 87 No livro *As Sete Lendas Africanas da Bahia* (1979), baseado em relatos orais registrados pelo etnólogo Waldeloir Rego, Carybé publicou um conjunto de serigrafias, comentadas por Jorge Amado, na qual as xilogravuras reproduzem num sistema visual uma síntese dos motivos míticos. Em “Foi Deus quem criou a primeira orixá”, abaixo, vê-se num primeiro plano uma iaô catulada (com a cabeça raspada) e pintada representando a própria galinha d’angola, associada ao rito de iniciação (Vogel; Mello e Barros, 2005). Narram os mitos que o mundo era feito de água e Oxalá para criar terra firme derramou um punhado de terra sobre a água e pediu para uma galinha ciscar e espalhar o material criando os continentes habitados pelos homens e pelos orixás. E para espantar a Morte (Iku) desse mundo criado, Oxalá pintou uma galinha preta com tintas brancas e a soltou no mercado. A Morte assustada com esse animal que ela nunca tinha visto antes saiu correndo (Vogel et alii, 1993:63). A posição da iaô (não vemos, por exemplo, suas mãos) lembra a ave e sua cor preta com galinhas faz menção à galinha do mito. No chão um obi sobre um prato anuncia “alafia” (sinal de que os deuses estão satisfeitos). Ao fundo, vemos Oxalá, divindade da criação, um bode e uma galinha d’angola, animais votivos típicos dos sacrifícios das iniciações.



- 88 Em “As Iyabás de Xangô”, abaixo, vemos o orixá sentado em seu trono de rei, segurando o machado bifacial e soltando fogo pela boca. Ao seu redor estão suas três mulheres (iyabás). Na parte superior da tela aparecem Oba, à esquerda, que esconde a orelha com a mão, e Oxum, à direita. Na parte inferior, Iansã solta fogo pela boca, numa clara alusão ao mito em que ela rouba o fogo de Xangô, e porta os chifres de búfalo aludindo ao seu segredo de ser uma mulher-búfalo. Doze cabeças soltando fogo pela boca aparecem abaixo do trono, seis à esquerda e seis à direita. O número 12 está associado a Xangô em vários

mitos: são 12 os seus avatares e são 12 os seus ministros, os Obás de Xangô, seis da esquerda e seis da direita.



- 89 Outra aquarela significativa desta “mitologia pintada” de Carybé é “Xangô carregando Oxalá”, abaixo, publicada em *Iconografia* (p.225). Segundo o mito, Oxalá teria sido preso injustamente nas terras de Xangô que por conta disso entrou num período de infortúnios: seca, fome, guerra etc. Consultado o babalaô, Xangô, senhor da justiça, descobre a injustiça cometida e manda soltar o velho orixá. Como desagravo, pede que as mulheres de seu reino vistam-se de branco e em procissão levem jarros de água para lavar o deus da cor branca. Essa procissão conhecida como águas de Oxalá é rememorada nos terreiros e sempre que um Xangô em transe encontra um Oxalá em transe durante as festas ajuda-o a caminhar.



- 90 As afinidades eletivas entre Carybé e Verger são evidenciadas quando comparamos *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* com *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, de Pierre Verger, lançado em 1981, que reúne fotografias tiradas no mesmo período em que Carybé pintava cenas do candomblé. Os dois livros, lançados com apenas um ano de diferença, são fundamentais para a compreensão do processo de valorização e canonização nacional (e internacional) das imagens do candomblé baiano do rito jeje-nagô.
- 91 Organizando os temas dos capítulos de *Orixás* por partes é possível notar que sua estrutura é semelhante a de *Iconografia* com exceção da terceira parte (axexê e egungun) ausente no livro de Verger<sup>45</sup>. A primeira parte identificada englobaria os três primeiros capítulos (“Orixás”, “Iniciação” e “Cerimônias”) nos quais há uma apresentação das características gerais dos orixás e de suas cerimônias de iniciação na África (Nigéria e Daomé) e no Novo Mundo (Brasil, mais especificamente Bahia, Cuba e Haiti). Na segunda parte, cada um dos quinze capítulos apresenta um orixá tal como é seu culto nas regiões mencionadas. A sequência dos capítulos, cujos títulos são os nomes dos orixás enfocados, segue a ordem do xirê: “Exu”, “Ogum”, “Oxóssi”, “Ossain”, “Orunmilá”, “Oranian”, “Xangô”, “Ojá-Iansã”, “Oxum”, “Obá”, “Iemanjá”, “Oxumaré”, “Obaluaê-Omolu-Xapanã”, “Naná Buruku”, “Orixalá-Obatalá-Oxalá”. Em *Orixás*, Verger está interessado em demonstrar mais as permanências entre esses cultos nas duas costas do Atlântico do que suas rupturas. Para Carybé, embora as influências africanas fossem importantes, seu foco foi muito mais o perfil do candomblé tal como era vivido na Bahia. E muitas imagens do fotógrafo francês sobre este candomblé acabaram servindo de modelo para os quadros do pintor argentino, e ambas as imagens acabaram circulando e estabelecendo um modelo visual seguido por muitos terreiros fora da Bahia.



*Uma iaô de Exu na Bahia*  
Foto: Pierre Verger, 1981:84, Fotografia 38



Exu  
(Carybé, 1980:47)



Exu, Terreiro de Pai Toninho. São Paulo.  
Foto: Vagner Gonçalves da Silva. 2009

- 92 Iconografias, se comparado com o Mural dos Orixás, retrata o candomblé de uma forma “mais” documental ou realista. Não há na obra “licenças poéticas” ou um uso da imaginação artística para construir formas concretas que expressem conceitos míticos abstratos, como nas pranchas de Ogum ou Ossaim, já mencionadas. As aquarelas parecem pleitear o status de “fotografias pintadas”, de registro do que foi visto tal como foi visto, ainda que reelaborado artisticamente. A técnica utilizada por Carybé é diferente, sem dúvida, daquela utilizada por Rugendas, apenas para retomar a comparação entre os dois artistas feita anteriormente de forma pontual. Mas em ambos há o desejo premente de expressar a realidade vista para justificar o seu retrato. Para o artista viajante do século XIX tratava-se de, por meio dos seus desenhos estilo bico-de-pena, apresentar um país pitoresco aos olhos europeus. Para o artista do século XX, também um viajante estrangeiro, porém muito mais envolvido com o mundo que serviu de tema para a sua pintura, tratava-se de expressar os valores construídos no âmbito dos terreiros, também pitorescos se vistos sob o ângulo de sua dinâmica religiosa singular, para uma comunidade mais ampla. Este aspecto é destacado na introdução de Jorge Amado ao afirmar que o livro de Carybé tem duas dimensões: uma de documento preciso e fruto de longa pesquisa e, outra, de recriação artística. Mas, continua o escritor, a pesquisa na obra de Carybé não deveria ser vista como algo frio ou distante, porém fruto da convivência íntima do artista com o candomblé baiano.

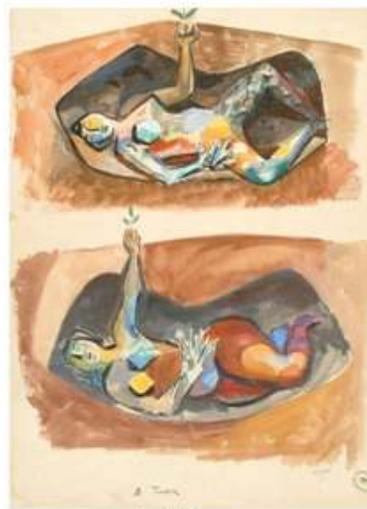
### 3. Sínteses

- 93 Na obra de Carybé vemos que os orixás podem ser expressões de princípios universais, mas também contextuais. No primeiro aspecto, os orixás aparecerem como elementos da própria natureza humana e divina. No segundo, eles ajudam a pensar os contextos sociais como a própria formação da sociedade brasileira e sua suposta propensão ao encontro de diferentes contribuições étnicas e culturais.

- 94 Vejamos o primeiro item. Nas religiões afro-brasileiras, costuma-se dizer que os orixás estão relacionados aos quatro elementos básicos da natureza: água, associada às divindades femininas (como Iemanjá, senhora do mar, e Oxum, deusa dos rios); terra, associada às divindades protetoras ou fitolátricas (como Obaluaiê, senhor das doenças e da cura; Oxossi, deus da caça, e Ossaim, senhor das ervas e das folhas); fogo, associado aos orixás do dinamismo (como Exu, o grande deus mensageiro; Ogum, o ferreiro e guerreiro; e Iansã, deusa dos raios) e ar, associado aos orixás da criação, como Oxalá.
- 95 Carybé procurou expressar esta cosmovisão por meio de quatro gravuras nas quais retratou estes quatro elementos, segundo a idéia corrente no candomblé de que os deuses e seus filhos são feitos de uma mesma “matéria mítica”, ou seja, se o ori (cabeça) de um homem é feito de água é porque nele foi colocado esse elemento que também é constitutivo do orixá ao qual pertence, ou, como se diz no candomblé, de quem é filho<sup>46</sup>. Assim, uma pessoa é filha de um determinado orixá não porque ela tenha herdado deste orixá suas características, mas porque ela própria traz em si as marcas daquele elemento do orixá com o qual compartilha. Pessoa e orixá são versões destes elementos ou princípios que se sobrepõem numa inter-relação mediada pelo culto da pessoa ao seu orixá e ao seu próprio ori. Nessas gravuras, vemos como estes elementos (suas cores e formas) se fundem com as formas do corpo humano rompendo as possíveis fronteiras entre o plano da natureza (dos elementos) e o plano da cultura (onde os homens se reelaboram como seres entre a natureza e a cultura<sup>47</sup>). Nesse sentido, o elemento “natural” é divino e humano (ou “cultural”) simultaneamente, conforme se vê nas quatro telas abaixo.



A Água



A Terra

- 96 Em A Água predomina a cor azul e as curvas das ondas formam as curvas de um corpo feminino que por sua vez delineiam um peixe. Nesse caso, alude-se a relação do mar com Iemanjá e com seu animal votivo, o peixe. Essa afinidade Carybé também explorou na prancha dedicada a Iemanjá no Mural dos Orixás.
- 97 Na aquarela A Terra predomina a cor ocre e vemos duas versões de uma mulher deitada numa espécie de gruta. Os órgãos de seu corpo foram pintados como se fossem formações rochosas: os dedos de uma das mãos são estalagmites, porém os da outra mão perfuram a superfície e oferecem um fruto. Os olhos fechados e a cabeça pendente destas mulheres parecem indicar, entretanto, que dormem ou que estão mortas (“enterradas”). Tal como

os brotos de plantas ou as sementes são enterradas para germinar, os primeiros sepultamentos humanos - que ocorreram no mesmo período da domesticação das plantas e dos animais-, provavelmente sinalizavam a possibilidade de os enterrados renascem em outros planos da vida, seja fisicamente ou em forma de alma ou espírito dos antepassados. Para muitos analistas as flores com que os mortos são enterrados simbolizam este renascimento. Aqui a terra é vista como a “mãe”, um símbolo da fertilidade reforçado pela posição destas mulheres com suas pernas entreabertas ou das mãos sobre o ventre. Mas também espaço da morte ou da transformação. A tela parece reafirmar o imaginário da vida e da morte, da saúde e da doença, da riqueza da fertilidade, assim como os orixás associados à terra tem esses atributos como Obaluaiê, Oxóssi e Ossaim.



O Fogo

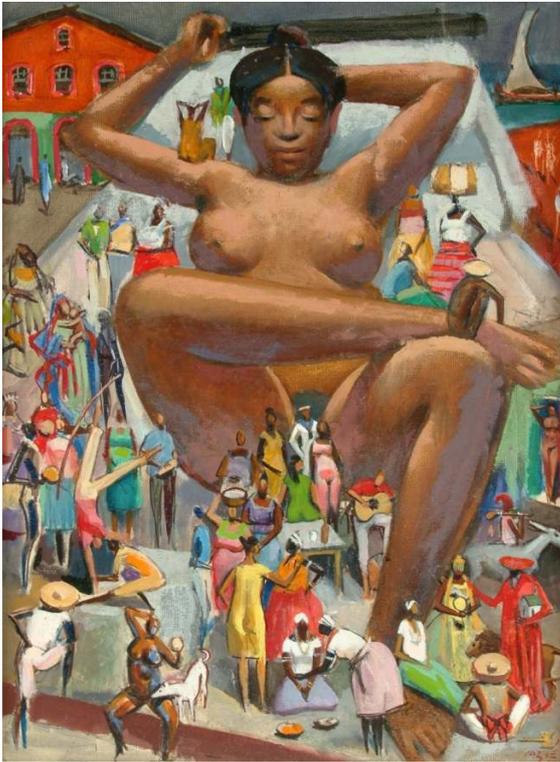


O Ar

- 98 Na tela O Fogo predominam os tons avermelhados e o preto. Dois corpos humanos são delineados com as formas sinuosas de labaredas. A posição dos braços abertos para o alto e do tronco nos remete à forma do tridente de Exu, orixá do fogo, dos movimentos, da comunicação e da transformação, cujas cores são o vermelho e o preto. Vemos, inclusive, que na cabeça das figuras aparecem adereços em forma de chifre ou obé (faca), símbolos do poder, tal como esta entidade tem sido representada no Brasil e na África.
- 99 Por fim, na tela O Ar predominam as cores claras ou esmaecidas numa aproximação dos orixás da criação que se vestem de branco. Aqui corpos humanos em movimento ascendente tornam-se esvoaçantes, aéreos, como se feitos do próprio elemento que representam.
- 100 Com relação ao segundo item, os orixás como expressões de princípios sociais formadores da cultura brasileira, a obra de Carybé pode ser vista como parte do projeto de valorização da identidade nacional que tem como centro as ideias de miscigenação e sincretismo. Nesse sentido, dialoga com a obra de autores como Gilberto Freire e Jorge Amado.
- 101 Para abordar este tema, comparo dois quadros que, a meu ver, sintetizam esse aspecto da visão de mundo presente na obra de Carybé que tem o candomblé como influência central.



- 102 Bahia, acima, que bem poderia se chamar Brasil, apresenta os vários planos e convergências que caracterizam a cultura brasileira. Numa espécie de alpendre ou sobrado, visto desde dentro, temos ao centro a imagem de uma Nossa Senhora Negra que leva ao colo o seu menino Jesus igualmente negro. Seu lenço amarelo faz dela também uma Oxum, orixá da fertilidade e da maternidade. À direita São Lázaro, exibindo as feridas na pele e vestindo os colares de Omolu, conversa abraçado com Oxossi. Este orixá da fartura parece prover a comunidade com a carne dos animais caçados que segura diante de Nossa Senhora-Oxum. Uma iaô pintada, à direita, quase escapa da cena. Do lado esquerdo, Santo Onofre, vestido de folhas e portando uma cabaça é também Ossaim, orixá das folhas. Ambos eremitas, seres das matas e dos segredos das curas. Ainda deste lado, um Obaluaia, com seu manto de palha da costa, tem diante de si uma quituteira de acarajé. Talvez seja a própria Iansã, cuja comida votiva preferida é o acarajé e com quem Obaluaia, o deus da varíola, em vários mitos se enamorou. Sob o caixote da quituteira, uma miniatura de mulher descansa (mistérios de Carybé!). No andar de cima, a cena se concentra numa oferenda ritual realizada por duas iniciadas (a da esquerda assume a posição mencionada anteriormente de galinha d'angola). Um bode preto indica o sacrifício ritual e devido à cor do animal, Exu será o homenageado. Capoeirista, prostituta olhando de uma janela com veneziana vazada por um coração (um prostíbulo?), casal namorando, a torre de uma igreja (em frente ao prostíbulo?), saveiros no mar azul, homem dormindo, outro carregando jaca e outro ainda chupando cana, cachorro, mulheres vestidas à moda dos trajes rituais dos candomblés baianos, tudo isso compõe o cotidiano em que tudo se encontra e se esbarra. Cada ser entretido em sua vida, mas compondo com sua atitude a vida do outro. Orixás, santos e homens de chapéus de palha – todos fazem parte de um contínuo.



- 103 No quadro acima, intitulado *A grande Mulata III*, vê-se uma composição semelhante com a do quadro anterior, do ponto de vista dos temas que o compõem. No primeiro plano, a oferta de farofa para Exu esta sendo preparada. À direita, abaixo, Oxum paramentada de amarelo e com seu leque à mão, conversa com um provável São Jerônimo devido ao leão que o circunda. Mas ele também é Xangô, que gosta de se vestir de vermelho e tem o leão como símbolo de sua realeza africana. Seu machado bifacial encontra-se aos seus pés. Acima de Xangô, aparece Exu com seu ogô (porrete fálico) sobre os ombros e chapéu em forma de gorro pendido para trás. À esquerda uma mulher nua de seios grandes (Iemanjá ou Oxum?) se mira no espelho. No último plano, um saveiro e o mercado vermelho de Santa Bárbara–Iansã se destacam. Capoeiristas, marinheiros, mulheres conversando, cenas de boemia num bar, entre outros motivos, preenchem os demais planos da tela. Mas desta vez Nossa Senhora foi deslocada para a esquerda. Em seu lugar, central na outra tela, uma negra (ou “mulata”, segundo o título de Carybé) de proporções gigantes aparece nua deitada numa cama com as pernas entreabertas. Sua vagina ocupa o centro da tela de onde parecem ter saído todas as pessoas e coisas que com ela compartilham a cama. Aqui parece que as supostas dualidades entre Natureza e Cultura, Carne e Alma se dissipam. Sabemos que no mistério da Imaculada Conceição, a virgem Maria<sup>48</sup> escutou com a Alma (Cultura) o anjo do Senhor e concebeu, não pela via do sexo (Natureza), seu filho, homem-deus<sup>49</sup>, que veio para salvar os outros homens da barbárie do pecado original. O milagre desta *Mulata Grande*, entretanto, é inverter essa cosmologia cristã em favor de paganismo festivo e sexualizado, no qual o mundo (a cultura) é concebido pelo canal do sexo (da natureza). É isso o que, aliás, nos conta o mito em que Iemanjá, violentada por seu filho, Ogum, corre e, ao cair, faz sair de seu ventre toda a legião de orixás existentes. Na cultura africana e afro-brasileira o sagrado vem da terra e do baixo corpo, por isso tudo o que diz respeito a estes é sagrado. Os sentidos do corpo são todos acionados na religião (a visão das cores vivas e formas naturais, a audição das músicas e rezas, o gosto e o olfato das comidas votivas bem temperadas, o êxtase da possessão). Esse princípio, que une o

sagrado ao profano, o extraordinário ao cotidiano, o católico ao africano, enfim o corpo como mediação entre a natureza e a cultura parece ter cativado os olhos de Carybé e o fez escolher viver junto ao povo da Bahia.

## Conclusão

- 104 Vimos, por meio de algumas obras aqui selecionadas, que Carybé retratou os orixás segundo a estética das indumentárias e insígnias usadas nas festas cíclicas dos terreiros, quando os santos (orixás) se apresentam em transe no corpo de seus filhos. Indumentárias e insígnias, ou “as coisas do santo”, são bastante valorizadas para os adeptos e se destacam também para aqueles que se aproximam desta religião. Afinal, trata-se do deus vestido e o que ele veste se reveste de uma áurea de magia e poder. Um santo tem de apresentar “bonito”, ainda que possamos encontrar entre os adeptos diferentes percepções do que é a beleza ou o belo. Beleza pode ser a simplicidade de suas vestes, mas também o luxo delas, seu apego à tradição ou a forma como ela é reelaborada sem perder de vista o preceito ritual. Das roupas dos orixás emana o caráter sagrado da presença deles na terra. Assim, os aparatos do orixá são produzidos pelos artesãos, artistas ou especialistas existentes nas comunidades religiosas por meio de uma arte que envolve técnicas e preceitos, ou seja, por meio do que poderíamos chamar de uma “arte do axé” (Silva, 2008). A beleza desta produção, para os adeptos, resulta de sua função estética e sagrada que é dinâmica e contextual.
- 105 Carybé procurou “traduzir” para a sua representação artística dos orixás esta estética não por meio de uma menção incidental, mas mantendo-se o mais fiel possível aos elementos originais que o inspiravam. Sua arte procura capturar, mas refazendo em outro plano, o axé que possui essa arte existente nos terreiros. Seu trabalho é, por isso, farto de preciosismos ao reproduzir em detalhes os trajes feitos de panos variados, desde o simples chitão até as rendas e brocados mais finos, os panos da costa estampados, os torços presos à cabeça com uma técnica sofisticada de amarração, as saias rodadas para as deusas femininas, os camisas (batas) bordados em richelieu, os grandes laços pendentes sobre as amplas saias, os colares feitos de guias e jóias, balangandãs, leques espelhados, cetros, insígnias, braceletes, pulseiras, enfim a “roupa do santo” com a qual os deuses se mostram em termos de forma e movimento. Neste sentido, o artista buscou recriar a imagem dos orixás também capturando “momentos” especiais no cotidiano dos terreiros em que as funções estética e sagrada se sobrepõem e se expressam exemplarmente, como nas danças rituais realizadas nos barracões dos terreiros. Para isso, selecionou posições e ângulos dos orixás que destacassem seus atributos míticos e aquilo que julgava ser o foco dos rituais retratados. Afinal, um santo é considerado “bonito” não apenas em função da sua indumentária, mas também quando sua dança e seus gestos atendem a expectativa da comunidade religiosa que espera ver neles a rememoração de seus atributos míticos: orixás guerreiros com suas danças agitadas e cheias de rodopios e simulações de ataque, orixás femininos com suas danças sensuais e cheias de gestos leves e acolhedores, orixás da saúde exibindo suas fístulas e garantindo a cura, enfim expressões ou emanações do axé que se acredita poder compartilhar naquele momento de sua presença na terra. E talvez o axé da arte de Carybé venha desse esforço para compreender a exuberância dessa arte do terreiro que faz do sentido religioso o epicentro de seus movimentos, cores e formas. Ou seja, captar a vivacidade e a energia desta arte religiosa deslocando-a de seu

centro principal de produção e concedendo a ela um tom simultaneamente nacional e universal.

- 106 Do ponto de vista artístico, as pinturas Bahia e A Grande Mulata III, parecem nutridas pela “tradição” nacionalista da arte brasileira. É impossível ver o segundo quadro, por exemplo, e não ter em mente o tema das mulatas de Di Cavalcanti. Mulheres sensuais e homens altivos, cenas de samba e festas populares, o elogio da mestiçagem, enfim, “temas brasileiros” que Carybé retoma agora por meio da religião que se torna o grande apanágio de um Brasil onde terreiros, igrejas, prostíbulos, bares, ruas, portos, pessoas de diferentes etnias e classes sociais convivem lado a lado.
- 107 Pelas mãos de Carybé, o candomblé e os orixás, além de expressões religiosas particulares, se tornaram expressões artísticas alçadas à categoria de ícones nacionais e de arte pública. Isso porque a obra de Carybé, desde sua origem, já mostrava essa potencialidade ao fazer um elogio às celebrações do povo e sua mestiçagem. Assim percebida, foi então patrocinada por governos e empresas privadas, ajudando a promover um diálogo entre o espaço comunitário e reservado (muitas vezes secreto) dos terreiros e os espaços públicos, nos quais as representações seletivas de certos terreiros nagôs passaram a representar hegemonicamente a herança negro-africana. Não é sem motivo que o Mural dos Orixás foi realizado sob encomenda de um banco baiano e Iconografias dos deuses africanos no candomblé da Bahia foi publicado com o apoio do Governo do Estado da Bahia, Instituto Nacional do Livro e Universidade Federal da Bahia. A apresentação do livro coube a Antonio Carlos Magalhães, político conservador e governador da Bahia por três vezes, que foi um dos maiores responsáveis pela “patrimonialização” da cultura afro-baiana com vistas a criação de uma base popular de apoio político. Trafegando neste circuito, a obra de Carybé fez convergir, independentemente da vontade de seu criador, méritos intrínsecos e demandas socio-políticas extrínsecas a ela. E, assim, ganhou galerias, salas de exposição, mostras, catálogos e conseqüentemente uma grande visibilidade.
- 108 Carybé é assim o estrangeiro que, seguindo as pegadas de outros dois também estrangeiros, Pierre Verger e Roger Bastide, promoveu uma imagem do candomblé que acabou consagrada por outros olhares: governo, terreiros, artistas, academia, críticos de arte etc. E ainda que esta imagem não tenha sido identificada como "de candomblé", propriamente dita, pelo público em geral, compôs com outras imagens de formas coloridas e alegres (como as dos painéis do aeroporto de Miami) uma visão de mundo exuberante e em certo sentido idílica<sup>50</sup>.
- 109 Enfim, o candomblé como espaço habitado por deuses e heróis, por gente de toda parte e cor, pobres e ricos, talvez tenha sido o lugar encontrado por Carybé para a realização de seu mito pessoal de junção da arte com a religião, assim como o de muitos artistas e intelectuais de sua geração na Bahia: Jorge Amado, Pierre Verger, Roger Bastide, Dorival Caymmi, entre outros. Um mito pessoal que se nutriu de uma mitologia nacional que continua viva e poderosa na construção da identidade do “Brasil mestiço”, gigante pela própria natureza, deitado em berço esplêndido, como a mulata grande da tela...

Anexo 1 – Iconografia dos Deuses africanos no Candomblé da Bahia

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>DESENVOLVIMENTO</u>	<u>CONCLUSÃO</u>
Nascimento Iniciação	– Vida – Xirê	Morte - Axexê

<p>- Atabaques - Instrumentos musicais do candomblé - p. 18</p> <p>- Agogô e xekerê - Instrumentos musicais do candomblé - p. 20</p> <p>- Alabês - Tocadores do instrumental do candomblé - p. 22</p>			
<p>- Primeira manifestação de que o orixá quer ser feito - p. 24</p> <p>- Cabeças de pessoas que se iniciam no candomblé: Xangô, Iansã, Oxalá, Nanã, Ogum - p. 26</p> <p>- Cabeças de pessoas que se iniciam no candomblé - p. 28</p> <p>- Iawô - Pessoa que se inicia no candomblé - p. 30</p> <p>- Iawô - Candomblé de Rufino - p. 32</p> <p>- Primeira saída da pessoa que se inicia - p. 34</p> <p>- Segunda saída da pessoa que se inicia - p. 36</p> <p>- Terceira saída da pessoa que se inicia - p. 38</p> <p>- Nome de iawô - p. 40</p> <p>- Quitanda de iawô - p. 42</p>			
	<b>Orixás</b>	<b>Ferramentas</b>	<b>Cerimônias aos Orixás</b>

- Exu - p. 46	- Ferramentas de Exu - p. 48	- Padê - Ritual que se faz antes de inicia a festa - p. 50 - Casa de Exu - p.52
- Ogum - Deus da guerra e do ferro - p. 54 - Ogum - Candomblé Axé Opô Afonjá (Aninha) - p. 56	- Ferramentas de Ogum - p.58	- Ritual para Ogum [Mariô] - p.60 - Feijoada de Ogum, no candomblé de Procópio - p. 62
- Oxóssi - deus da caça - p. 64 - Logun Edé - divindade da caça - p.66 - Ibulama - Casa Branca de Eugênia do Engenho Velho - p. 68 - Otin - divindade da caça - p. 70	- Ferramentas de Oxossi - p. 72	Sacrifício para Oxossi [Porco flexado] - p. 74 Ritual para Oxossi, no Candomblé do Gantois [Quartinhas] - p. 76
	- Assento de Iyami Oxorongá Olga - p. 78	
- Omolu - Candomblé do Bate Folha - p. 80 - Omolú no Gantois - p. 82	- Ferramentas de Omolu - p. 84 - Xaxará de Omolu, no Candomblé do Bate Folha - p. 86	- Ritual de Omolu, deus da peste - p. 88 - Ritual de Omolu - p. 90 - Ritual de Omolu - p. 92 - Olubajé de Omolu no Axé Opô afonjá - p. 94 - Olobajé de Omolu - Candomblé do Engenho Velho - p. 96

<p>- Ossaim dançando - p. 98</p>	<p>- Ferramenta de Ossaim - p. 100 - Ferramentas de Ossaim, deus das ervas - p. 102</p>	<p>- Cantando folhas, no Candomblé de Pai Cosme - p. 104</p>
<p>- Rocô de Olga de Alaketu - p. 106</p>	<p>- Ferramenta de Rocô de Olga de Alaketu - p. 108</p>	<p>- Festa de Rôco no Candomblé de Olga de Alaketu - p.110 - Candomblé do Bate Folha - p. 112</p>
<p>Tempo - Divindade dos povos de Angola - p. 114</p>	<p>- Ferramentas de Tempo - p. 116</p>	
<p>- Oxumarê - O arco-iris - p.118 - Oxumarê - O arco-iris - p. 120 - Oxumarê - p.122</p>	<p>- Ferramentas de Oxumarê - p. 124</p>	<p>- Dança de Oxumarê - Candomblé de Rafael Boca Torta - p. 126 - Festa de Oxumarê no Candomblé do Bogun - p. 128</p>
<p>- Xangô - Deus do fogo e do Trovão - p. 130 - Idem - p.132 - Idem - p. 134 - Idem - p. 136 - Idem - p. 138 - Axobó - p. 140</p>	<p>- Xeres - p. 142 - Oxés, insígnias de Xangô - p. 144</p>	<p>- Fogueira de Airá, deus do fogo - p. 146 - Ajerê, ritual para Xangô - p. 148 - Ritual para Xangô - p. 150 - Idem - p. 152 - Festa de Iamassê, mãe de Xangô - p. 154 - Idem - p. 156 - Adê Bayánni - p. 158</p>

- Nanã - Mãe de Omolu - p. 160 - Idem - p. 162	- Ibiri, insígnia de Nanã - p. 164	- Festa de Nanã, no Candomblé do Gantois - p. 166
- Ibeji - p. 168		
- Iansã, deusa dos ventos e das tempestades no Candomblé do Paisinho - p. 170 - Iansã - Olga do Alaketu - p. 172 - Idem - p. 174 - Iansã - Deusa dos ventos e das tempestades - p. 176 - Iansã - p. 178	- Ferramentas de Iansã - p. 180	- Acarajé de Iansã, no Candomblé do Engenho Velho - p. 182 - Acarajé de Iansã, no Ilê Oxumarê - p. 184
- Oxum - p. 186 - Oxum - Deusa do rio Oxum - p. 188	- Ferramentas de Oxum - p. 190	- Peté de Oxum, no Axé Opô Afonjá - p. 192 - Peté de Oxum, no Candomblé Casa Branca - p. 194
- Obá - Deusa do Rio Obá - p. 196	- Ferramenta de Obá - p. 198	
- Ewá - Deusa do rio Ewá - p. 200 - Ewá - p. 202 - Ewá - Candomblé do Gantois - p. 204	- Ferramentas de Ewá - p. 206	

<p>- Iemanjá - p. 208 - Idem - p. 210</p>	<p>- Abebé de Iemanjá - p. 212</p>	<p>- Festa de Iemanjá, no bairro do Rio Vermelho - p. 214 - Festa de Iemanjá, no bairro de Arembepe - p. 216</p>
<p>- Ifá - p. 218</p>	<p>- Ferramentas de Ifá - Candomblé de Olga de Alaketu - p. 220</p>	
<p>- Oxalá - Oxaguiã de tia Massi - p. 226</p>	<p>- Ferramentas de Oxaguiã - p. 228</p>	<p>- Água de Oxalá - p. 222 - Xangô carregando Oxalá - p. 224 - Sacrifício para Oxaguiã - Candomblé de Pai Cosme - p. 230</p>
<p>- Festa de Pilão de Oxalá - p. 232 - Oxalufã, deus da criação - p. 234</p>	<p>- Ferramentas de Oxalufã - p. 236</p>	<p>- Festa de Oxalufã - p. 238 - Ritual do Alá de Oxalá - p. 240</p>
<p>- Olorogum - Ritual de encerramento das festas por um período - p. 242</p>		
<p>- Erê - Candomblé de Rufino - p. 244 - Erês - Candomblé do Bate Folhas - p. 246 - Fazendo mariô - p. 248</p>		

	- Axexê - Cerimonial fúnebre - p. 250
	- Axexê - no Candomblé de Ciriaco - p. 252
	- Axexe - cerimonial fúnebre - p. 254
	- Egún de frente - Culto dos ancestrais - p. 256
	- Egun - p. 258
	- Egún - p. 260
	- Egún - p.262
	- Egún - p. 264
	- Egún - p. 266

---

## BIBLIOGRAPHY

AGUILAR, Nelson – Mostra do Descobrimento: Arte afro-brasileira. São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Fundação Bienal de São Paulo. 2000.

AMADO, Jorge – Bahia de Todos os santos: Guia das ruas e dos mistérios da cidade. São Paulo, Martins, 1971.

AMARAL, Rita – Xirê o modo de crer e de viver no candomblé. Rio de Janeiro, Educ/ Pallas, 2002.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da - “Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”. In: Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, ISER, v. 16, n.1/2, 1992.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da - “Fatumbi: o Destino de Verger”. In VERGER, Pierre – Saída de Iaô. São Paulo, Axis Mundi e Fundação Pierre Verger, pp. 29-48.

AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da - “Foi conta pra todo canto. Música popular e cultura religiosa afro-brasileira”. In: TOLEDO, Marleine Paula (org.) – Cultura Brasileira: O jeito de ser e viver de um povo. São Paulo, Nankin Editorial, 2004.

- AMARAL, Rita & SILVA, Vagner Gonçalves da - "Símbolos da herança africana. Por que candomblé" In: SCHWARCZ, Lilia M. e REIS, Letícia Vidor (orgs.)- Negras Imagens. Ensaios sobre escravidão e cultura. EDUSP/Estação Ciência, 1996.
- AMARAL, Rita. "Coisas de Orixás – notas sobre o processo transformativo da cultura material dos cultos afro-brasileiros". In: TAE - Trabalhos de Antropologia e Etnologia – Revista inter e intradisciplinar de Ciências Sociais. Sociedade Portuguesa de Antropologia, vol. 41, 3-4, Porto, 2001.
- ARAUJO, Emanuel & MOURA, Carlos Eugênio - Arte e religiosidade afro-brasileira. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) - A Mão Afro-brasileira – significados da contribuição artística e histórica. São Paulo, Tenenge, 1988.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) - Negro de Corpo e Alma. Mostra do Redescobrimento. MINC/ Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ARAÚJO, Emanuel (org.) - O universo mítico de Hector Julio Paride Bernabó, o baiano Carybé. Museu Afro Brasil, 2006.
- BARRETTI, Aulo: "Iiê-Ifé : o berço religioso dos yorubas , de Odùduwà a Sàngó". In : Revista Ébano, São Paulo ,nº 23 : 33 , Junho de 1984
- BASTIDE, Roger - As Religiões Africanas no Brasil. São Paulo. Pioneira. 1985.
- BRAGA, Julio – O jogo de búzios – São Paulo, Brasiliense, 1988.
- CABRERA, Lydia – El Monte, La Havana, 1954.
- CARYBÉ - "Painel dos Orixás". Textos de Jorge Amado e Waldeloir Rego. Fotografias de Voltaire Fraga. Programação visual de Emanuel Araujo. Salvador. Banco da Bahia, 1971(1 ed. preto e branco) e 1979 (2 ed. colorida).
- CARYBÉ - Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. Aquarelas de Carybé. Textos de Carybé, Jorge Amado, Pierre Verger e Waldeloir Rego, edição de Emanuel Araujo – Salvador, Editora Raízes Artes Gráficas, Fundação Cultural da Bahia, Instituto Nacional do Livro e Universidade Federal da Bahia. 1980.
- CARYBÉ & REGO, Waldeloir & AMADO, Jorge - Sete Lendas Africanas da Bahia, Editora Onile. 1979.
- Carybé & Verger – Gente da Bahia. Texto de José de Jesus Barreto. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2008.
- Carybé, Verger e Caymmi – Mar da Bahia. Texto de José de Jesus Barreto. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2009.
- CHAVES, Marcelo Mendes - "Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano". Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. USP, 2012.
- CONDURU, Roberto – Awon olodé, os senhores da caça (Catálogo da Exposição de Wueyton Ferreiro). Rio de Janeiro, IPHAN, CNFCP, 2004
- CUNHA, Mariano Carneiro da - "Arte afro-brasileira". In: ZANINI, Walter (org.) Historia geral da arte no Brasil. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 1983.
- FONTELES, Bené & BARJA, Wagner – Rubem Valentim, Artista da Luz. São Paulo, Edições Pinacoteca, 2001.
- LEACH, Edmund. Coleção grandes cientistas sociais. São Paulo, Ática, 1983.

- LIMA, Vivaldo da Costa – Lessé Orixá. Nos pés do santo. Salvador, Corrupio, 2010.
- LODY, Raul - Dicionário de Arte Sacra e Técnica Afro Brasileira. Rio de Janeiro, Pallas, 2003
- LODY, Raul – Jóias de Axé. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001.
- MONTES, Maria Lucia – “Figuras do Sagrado: Entre o público e o privado”. In: História da vida privada no Brasil. Vol 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- MONTES, Maria Lucia – “O erudito e o que é popular”. In: Revista da USP, São Paulo, USP, n 32, 1996/7.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de – As senhoras do pássaro da noite. São Paulo. Axis Mundi, 1994.
- OLIVEIRA, Paulo – Rego e o imaginário da umbanda. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995.
- RAMOS, Arthur - O Negro Brasileiro. São Paulo. Nacional. 1940
- RODRIGUES, Raimundo Nina - Os africanos no Brasil. São Paulo, Ed. Nacional. 1977
- RUGENDAS, Johann Moritz - Viagem Pitoresca através do Brasil. São Paulo, Círculo do Livro. s/d
- SANSI, Roger - Fetishes & Monuments – Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century. New York. Berghahn Books. 2007.
- SANTOS, Jocélio Teles – O poder da cultura e a cultura no poder. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador, Edfuba, 2005
- SILVA, Dilma de Melo e & CALAÇA, Maria Cecília Felix - Arte Africana & Afro-Brasileira. São Paulo, Terceira Margem, 2006.
- SILVA, Vagner Gonçalves da - O antropólogo e sua magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras. São Paulo, EDUSP.
- SILVA, Vagner Gonçalves da - “Arte religiosa afro-brasileira - As múltiplas estéticas da devoção brasileira”. In: A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos (Catálogo), São Paulo, Museu Afro Brasil, 2008. pp 118-205.
- SILVA, Vagner Gonçalves da - “Sagrados e Profanos: religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional”. In: Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva. (Catálogo). São Paulo, Museu Afro Brasil, 2007, pp. 149 – 157.
- SILVA, Vagner Gonçalves da (org.) - Artes do Corpo. Coleção Memória afro-brasileira, Vol 2. São Paulo. Summus/Selo Negro, 2004.
- VERGER, Pierre – Orixás. Salvador, Corrupio, 1981
- VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antonio da Silva ; BARROS, José Flávio Pessoa de – Galinha D’Angola. Rio de Janeiro, Pallas, 2005.

## NOTES

1. Mãe Senhora retomou o projeto iniciado pela fundadora do terreiro Eugênia Anna dos Santos, ou mãe Aninha, que instituiu no Opô Afonjá os obás de Xangô, cargos honoríficos que permitiram a promoção do terreiro para além da comunidade religiosa. Nos final dos anos de 1930, o terreiro já desfrutava grande prestígio nos meios religioso e intelectual baiano.
2. Este trabalho resulta inicialmente da apresentação que fiz na abertura desta exposição, numa mesa redonda realizada em 29/4/2006. A análise das pranchas dos orixás foi realizada a partir de

trabalho de campo realizado em Salvador junto ao Museu Afro-Brasileiro, em 2000, para o projeto Religiões Afro-Brasileiras e Cultura Nacional, coordenado por mim e Rita Amaral. Observações posteriores foram feitas por ocasião da exposição Deuses d'África – Visualidades brasileiras, ocorrida no Museu Afro Brasil em 2011, com curadoria de Emanuel Araujo, na qual foram expostos 19 painéis do Mural dos Orixás com seus esboços.

3. Atualmente Banco do Brasil BBM S/A

4. O Museu Afro-Brasileiro, localizado no Terreiro de Jesus, pertence à Universidade Federal da Bahia e o Mural esta sob os cuidados desta instituição em regime de comodato.

5. Imagem reproduzida de Carybé, 1979: 22. Existem dois catálogos que reproduzem estas pranchas.

6. Carybé, 1979: 52 e 67, respectivamente.

7. Carybé, 1979: 56

8. Carybé, 1979: 28

9. Os animais e os alimentos que são ofertados aos orixás estabelecem uma identidade mítica em vários planos: de gênero, domínio na natureza etc. Aos orixás masculinos, por exemplo, são ofertados os animais machos e aos femininos, as fêmeas. “Animais de caça” vão para os orixás caçadores. Peixes para as divindades das águas.

10. Carybé, 1979: 38. Segundo Verger (1981:122), “Ossaim vive na floresta, em companhia de Aroni, um anãozinho, comparável ao saci-pererê, que tem uma única perna (...) Por causa dessa união com Aroni, Ossaim é saudado com a seguinte frase: ‘Holá! Proprietário-de-uma-única-perna-que-come-o-proprietário-de-duas-pernas!’, alusão às oferendas de galos e pombos que possuem duas patas, feitas a Ossaim Aroni, que possui apenas uma perna”.

11. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Carybé, 1979: 22, 30, 32, 28, 76, 21, 34, 42, 54, respectivamente.

12. Carybé, 1979: 28

13. Carybé, 1979: 48

14. Carybé, 1979: 45

15. Baiyánni, no Opô Afonjá é orixá feminino. Em outros terreiros, Baiyánni é visto como orixá masculino e meio-irmão mais velho de Xangô, o qual lhe teria usurpado o trono. Exilado e envergonhado, ele passou a usar uma coroa de búzios enquanto não recuperasse a coroa de seu reino. Nesta condição, seu nome é Dadá ou Ajaka e a coroa que ele usa é chamada de adé bayánni. (Barretti, 1984)

16. Carybé, 1979: 46

17. Conta-se que Ossaim era o dono absoluto de todas as folhas, mas vivia assediado pelo ciúme dos outros orixás que queriam roubar-lhe o poder sobre elas. Para evitar isso, decidiu dividir um pouco do seu reinado dando uma folha para cada orixá, que satisfeitos não o incomodaram mais. (Cabrera,1954:100)

18. Carybé, 1979: 24.

19. Carybé, 1979: 70 e 54, respectivamente.

20. Carybé, 1979: 54

21. Carybé, 1979: 32.

22. Carybé, 1979: 20.

23. Carybé, 1979: 74.

24. Esta informação consta no texto escrito por Waldeloir Rego para o livro de aquarelas de Carybé Iconografias dos deuses africanos no candomblé da Bahia (1980:273). Oxóssi era o orixá de Carybé.

25. Esta é uma expressão utilizada para se referir aos animais que cada orixá recebe em sacrifício.

26. Nas páginas iniciais do Catálogo (1971), entretanto, a lista fornecida das pessoas consultadas é ligeiramente diferente: “Menininha do Gantois, Dona Olga de Alaketu, Pierre Fatumbi Verger, Eduardo Ijexa, Agenor Miranda e Nézinho da Muritiba”.

27. Os estudos escolhidos para serem confeccionados em alguns casos estão assinalados por um contorno de tinta vermelha.
28. Carybé 1979:76.
29. Esta característica é recorrente no tipo de envolvimento das pessoas com esta religião. Mesmo os acadêmicos que pesquisam este universo não estão imunes à utilização das categorias religiosas como forma de linguagem ou mesmo de expressão de algum tipo de conversão (Silva, 2000).
30. A técnica do volume, tanto na pintura como na escultura, tem sido consagrada como um meio de expressão de narrativas míticas nas quais se enaltecem heróis e deuses. Veja, como exemplo, o Atirador de Arco (1925), de Vicente do Rego Monteiro.
31. [http://www.sebodomessias.com.br/loja/imagens/produtos/produtos/193746\\_108.jpg](http://www.sebodomessias.com.br/loja/imagens/produtos/produtos/193746_108.jpg)
32. Vale dizer que estas seções são supostas para efeito de análise, mas não são indicadas no livro que não apresenta capítulos ou índice. As aquarelas estão reproduzidas individualmente e de forma sequencial nas páginas da direita e seus títulos constam no topo e na base das páginas em branco da esquerda. As páginas medem 32 cm X 42 cm. Ao final do livro, os textos escritos por Waldeloir Rego e Pierre Verger também seguem esta estrutura temática apresentando as cerimônias do culto (da iniciação aos ritos fúnebres) e descrevendo os orixás segundo a ordem do xirê.
33. São elas: “Primeira manifestação de que o orixá quer ser feito”, “Cabeças de pessoas que se iniciam no candomblé” (duas aquarelas); “Iawô - Pessoa que se inicia no candomblé”; “Iawô - Candomblé de Rufino”, “Primeira saída da pessoa que se inicia”; “Segunda saída da pessoa que se inicia”; “Terceira saída da pessoa que se inicia”; “Nome de iawô’ e “Quitanda de iawô” (duas aquarelas).
34. Certamente há variações nestas saídas. Em alguns terreiros, por exemplo, nem todas são públicas.
35. Os iniciados dançam com as costas bem curvadas para o chão fazendo gestos de abrir e fecha os braços numa dança chamada “quebrar muzenza”.
36. Rugendas, s/d, p. 103
37. Ritual em que os recém-iniciados vendem objetos às pessoas como forma de custear parte de suas iniciações.
38. No Anexo 1, forneço a relação dos títulos das aquarelas, os quais fazem referência aos nomes das festas, organizadas segundo os princípios aqui apresentados.
39. Conta-se que esta prática teria sido instituída no Porto de Uidá (atual República do Benin).
40. Carybé retratou este orixá vestido com mariô na aquarela “Ritual para Ogun” (p. 60).
41. “Lesse orixá” é uma expressão que designa o conjunto de ritos dedicados aos orixás ou a sociedade que os realiza. Da mesma forma, “Lesse Egun” designa os ritos dedicados aos mortos ou seus praticantes. No candomblé se diz que estes ritos não podem se misturar , inclusive devendo ser feitos em lugares separados.
42. Vale lembrar que a cor preta, adotada no catolicismo romano para os ritos fúnebres, caiu em desuso no final do século XIX, prevalecendo o roxo. E após o Concílio Vaticano II, recomenda-se a utilização do branco para dar ênfase à ressurreição. Na África e na Ásia esta recomendação acabou por convergir com práticas locais que utilizam a cor branca nos ritos fúnebres. Agradeço a Rosenilton Oliveira esta informação.
43. A gravura acima é de 1950. A que está no livro Iconografias é uma reprodução desta não apresentando, porém, no plano do fundo, a imagem da porta.
44. Esta indissociabilidade também se expandiu para outros autores como Jorge Amado para quem Carybé ilustrou boa parte de sua publicação.
45. O procedimento que adoto para esta organização é o mesmo utilizado anteriormente para Iconografia...
46. Sobre a concepção de ori, veja Abimbola

47. Assumo aqui as definições levistraussianas para estes termos.

48. Sobre o nascimento virgem, veja Leach, 1983: 116.

49. Trata-se da dupla natureza de Jesus, que foi concebido humano pelo ventre de Maria e divino pelo poder do Espírito Santo.

50. Ainda que índios e negros tenham assumido o primeiro plano em suas obras, não parece haver em Carybé uma vocação semelhante àquela identificável nos murais de Diego Rivera ou mesmo em obras de modernistas, como Di Cavacanti, que ao focar o cotidiano do “povo”, não evitou as cenas sobre a condição de abandono social vivida pelos retratados.

---

AUTHOR

VAGNER GONÇALVES DA SILVA

Universidade de São Paulo