

CEPG  
SR-2

**CAZÉ** e a construção da brasilidade:  
arte e etnografia para uma análise além das representações.

**Marcelo Campos**

EBA/UFRJ - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Helio Vianna

Doutor em Antropologia Social - PPGAS/ UFRJ

Rio de Janeiro  
2001

**CARYBÉ E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE:** arte e etnografia para uma análise além das representações.

Marcelo Campos

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:



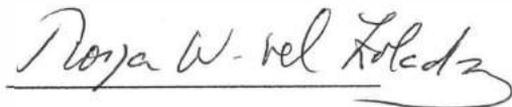
Prof. Dr. Helio Vianna - Orientador

Doutor em Antropologia Social, PPGAS – UFRJ.



Prof. Dr. Rogério Medeiros

Doutor em Sociologia, Université Paris VII - Sorbonne



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosza W. Vel Zoladz

Doutora em Sociologia, Université François Rabelais.

Rio de Janeiro

2001

Campos, Marcelo G. L.

**CARYBÉ E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: arte**  
e etnografia para uma análise além das representações. Rio de  
Janeiro: UFRJ/ EBA, *il.*, 224 p., 2001.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA.

1. Arte brasileira
2. Antropologia da Arte
3. Brasilidade
4. Bahia
5. Candomblé
6. Dissertação (Mestrado UFRJ/EBA.)



## RESUMO

CAMPOS, Marcelo. **CARYBÉ E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: arte e etnografia para uma análise além das representações.**

Orientador: Prof. Dr. Helio Vianna. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001. Diss.

Esta dissertação investiga o conceito de brasilidade na obra do artista argentino Carybé. Através de bibliografia, entrevistas e observações em campo prioritariamente sobre arte e etnografia, procura-se entender a arte como uma categoria inseparável do contexto social. Partindo de temas como feiras, candomblé e mitos da cultura popular, localiza-se a arte de Carybé junto a produções da arte européia e latino-americana. Através desta abordagem, são apresentados assuntos que estiveram em voga no século XX, principalmente a partir da década de 50. Nesta época, Carybé vem morar definitivamente na Bahia e firmar-se como um dos agentes culturais, através das representações, entre as camadas populares e eruditas. A partir de entrevistas e observações de campo em rituais no Rio de Janeiro e em Salvador, a investigação conclui sobre a importância do artista em institucionalizar aspectos religiosos indicadores de um estilo de vida nacional, uma vez que representativos de uma das correntes culturais mais marcantes na composição da identidade brasileira. O reconhecimento dado ao artista, em contrapartida, é rebatido pela sua adoção, por grande parte dos indivíduos envolvidos no universo do candomblé, como uma das fontes e autoridades do que seria a tradição afro-brasileira. Assim, a brasilidade é apresentada como uma decorrência da temática das pinturas de Carybé, uma vez analisada através de contextos sociais, materiais e simbólicos.

## ABSTRACT

CAMPOS, Marcelo. **CARYBÉ and the building of Brasilidade: art and ethnology for an analysis beyond representation**

Adviser: Dr. Helio Vianna. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001. Diss.

This dissertation examines the concept known as "brasilidade" into the work of the Argentine artist named Carybé. Through bibliography, interviews and direct observation, mainly in artistic and ethnographic fields, arts and the social context are understood as linked categories. From themes like street marketing, "candomblé" to myths of the popular culture, Carybé's art is placed side by side with European and Latin American art production. Through this approach, themes that have been popular during the 20th century (mainly from the fifties on) are presented. By that time, Carybé moves to Bahia, establishing himself as one of the cultural agents, through representations among popular and learned cultures. From interviews and local observations to rituals at Rio de Janeiro and Salvador, the investigation concludes that the artist was committed with the establishment of religious aspects that pointed towards the Brazilian way of life, once they were represented from one of the most prominent cultural groups that took part of the Brazilian identity. The recognition of the people, given to the artist, can be verified through the way that the great majority of the people involved with the candomblé tradition, sees Carybe as one of the greatest celebrities of the Afro-Brazilian tradition. Therefore, "brasilidade" is presented as a result of the themes used in Carybé's paintings, once analyzed through social, material and symbolic contexts.

## DEDICATÓRIA

Antes de quaisquer palavras preciso *pronunciar*. Clara e Carlos Alberto de Lima. Ela me fez, do jeito que sou, amando-a desde sempre; e ele determinou minha escolha pelo Carybé como objeto/sujeito deste estudo. Quando criança me encantava pelas ilustrações contidas no livro *Candomblés da Bahia* de Edson Carneiro, particularmente por uma que representava Iansã. Tanto que insistia em copiá-la várias vezes em folhas de caderno escolar. Carybé conseguiu traduzir com poucos traços o vendaval desta deusa a qual eu me acostumara a ver nos candomblés do subúrbio do Rio de Janeiro na década de 70. Este e outros livros na estante pertenciam a ele, que, além disso, me contava lendas sobre os deuses afro-brasileiros e fatos ocorridos dentro dos terreiros de candomblé. Assim, esta imagem de Iansã é a minha memória mais remota, a porta de entrada na arte de Carybé.



## AGRADECIMENTOS

Num trabalho com duração tão extensa, materiais colhidos em duas cidades - Rio e Salvador – e acessos a arquivos de algumas instituições, os agradecimentos são numerosos. Primeiramente, agradeço ao meu orientador pela dedicação, me indicando os caminhos do texto e dos contextos da vida acadêmica. Numa fase embrionária da pesquisa, o professor Ivan Proença foi presença marcante. Aos professores Rosza Vel Zoladz e Rogério Medeiros pelo interesse, carinho e indicações bibliográficas. À Escola de Belas Artes que acolheu o projeto e à CAPES que financiou parte da pesquisa.

No Rio de Janeiro: Cal, Karla, Bia e Heitor que acompanharam todos os momentos, ao André, por percorrer comigo os caminhos da vida e das viagens, algumas entrevistas e fotografias. Às amigas de todas as horas, Regina, Márcia, Bárbara e Jaci. Ao Marco Antônio Figueiredo que me injetou ânimo e coragem numa fase decisiva. À professora Maria Augusta, pela entrevista. Ao Museu Nacional, pelo acesso às coleções. Aos terreiros Ilê Omiojuarô, Ilê Fí Oro Sakapata, Ilê Babá Efun e à casa de Iwin Lola em nome dos seus respectivos zeladores, Mãe Beata, Joaquim Motta (in memorian), Carlos Alberto de Lima e Mãe Marta que me concederam entrevistas, informações e acesso às cerimônias.

Em Salvador: ao Carybé (in memorian) que aceitou a pesquisa e concedeu-me algumas horas de entrevista e convivência. À Sr<sup>a</sup> Nancy e à Solange que sempre se mostrou disposta a ajudar, dando-me acesso a vários materiais, marcando entrevistas e indicando-me lugares para pesquisa. Ao Mário Cravo pela entrevista e boa receptividade na minha visita a seu ateliê. Ao crítico de arte Aldo Tripodi. Ao terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em nome de sua zeladora, Mãe Stella, pela entrevista e autorização

para fotografar as partes externas do terreiro. Também devo agradecer a hospitalidade de Ronaldo e Silvio que foram meus primeiros anfitriões na cidade, e Dulce por disponibilizar tão amavelmente sua casa para realização de entrevista. Às instituições: Oxum Casa de Arte, Fundação Casa de Jorge Amado, Núcleo de Arte do DESENBANCO, IRDEB, TVE da Bahia, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO).

## SUMÁRIO

### 1 – APRESENTAÇÃO

#### Primeira Parte

---

#### Questões de Identidade e de Representação

### 2 - Carybé e a construção da brasilidade

### 3 - A representação como questão de identidade

3.1 - Trajetórias de vanguarda e estilos de época

3.2 - O primitivismo na arte como apropriação culturalista

3.3 - A simplificação do traço e as pinturas rupestres

### 4 – Para uma identidade latino-americana

#### Segunda Parte

---

#### Visões de Arte e Etnografia na Construção da Brasilidade

### 5 – Sobre a brasilidade

5.1 – A identidade do outro: uma visão do “artista como etnógrafo”

5.2 – Construindo um Brasil baiano

### 6 – Metáforas do moderno: a narrativa de Macunaíma na arte de Carybé

### 7 – As feiras, em Carybé, como construção de identidades

7.1 - As personagens e as trocas numa rede de relações sociais

7.2. - O desempenho dos vendedores numa galeria de tipos

7.3 - Identidade religiosa: do mercado nagô à invenção do “novo mundo”

7.4 - A feira como mosaico de construção coletiva

## **Terceira Parte**

---

### **Carybé e o Universo Mítico Afro-brasileiro**

#### **8 – Carybé e o universo mítico afro-brasileiro**

8.1 - O tema afro-brasileiro na construção de uma realidade plástica

8.2 - Os objetos como significantes puros

8.3 - O acontecimento e o significante imaginário

#### **9 - Construindo o ritual: representações, processos e polissemias na arte de Carybé**

9.1 - A polissemia como álibi para a manutenção do ritual.

9.2 - O sentido liminar no Padê

9.3 - A comunhão através do alimento

9.4 - A fogueira de Airá

9.5 - O Pilão de Oxaguiã

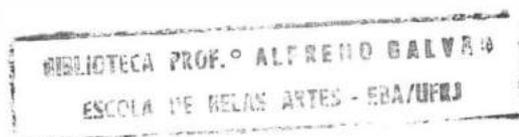
#### **10 - O traço de Carybé como documento histórico: imagens e auto-imagens**

#### **Considerações Finais**

#### **Referências Bibliográficas**

“... janelas, quintais, cacimbas ou barrocas de terra rubra onde a vida corria a pleno sol ou à luz dos fífós e da lua. O céu vestido de arraias de dia e de noite de foguetes anunciando a chegada dos Orixás”.

Carybé, **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**, Salvador: Bigraf, 1993, p.15.



## 1

---

**APRESENTAÇÃO**

Ao analisar objetos artísticos encontra-se uma rede intrincada de conceitos, atribuições simbólicas, relações mercantis, ideologias, fazendo-nos chegar aproximadamente aos fatos geradores daquela visão de mundo. Se na obra de arte o tempo está suspenso com o congelamento de uma mensagem, de todo modo os códigos lançados pelo artista, ao construir o objeto estético, poderão refletir o fluxo ou a ação da sociedade de onde surgiram<sup>1</sup>. Esta suspensão temporal faz da obra uma representação e, assim sendo, uma realidade construída. Tentar furar as aparências da arte é uma das formas de entender o lugar de determinados sujeitos enquanto produtores (artistas/autores) e seus produtos (obra/representação) na construção de uma realidade que só se tornou possível pela visão do artista/construtor.

Este trabalho tem como objetivo furar as aparências de determinadas representações de Carybé, especificamente das que construíram um conceito de *brasilidade* para a arte brasileira na segunda metade do século XX. Dividida em três partes, esta dissertação apresenta primeiramente o artista e a questão da brasilidade como problemas centrais. Analisando as questões das representações como fatos sociais, procura-se partir do geral

---

<sup>1</sup> Os conceitos de fluxo e ação baseiam-se em algumas correntes da Antropologia, na segunda metade do século XX. Particularmente das que tratam a cultura com dinamismo, tentando analisar os elementos componentes em “processo”, e não mais em “estrutura” estática. Estes dados marcaram a passagem entre o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Ver: Turner, Vitor **O Processo Ritual**, Petrópolis: Vozes, 1974; Marcus, George, “Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial” IN: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, n. 34, 1991, pp. 204s; Barth, Fredrik, “The Analysis of Culture in Complex Societies” IN: **Ethnos**, vol. 54: III-IV, Stockholm: The Museum of the Peoples, 1989, pp. 134s; Feldmann-Bianco, Bela (org.) “Introdução”. In: **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**, São Paulo: Global, 1987, pp. 7-38.

para o particular, destacando informações, sempre que possível, que façam ligações entre o contexto sócio-cultural e o pensamento artístico.

Ao contextualizar a produção artística de Carybé em seu tempo, segui o caminho aberto por Geertz para quem a arte, tanto quanto outros saberes, só faz sentido à luz de um dado sistema cultural: “Assim como a navegação, a jardinagem e a poesia, o direito e a etnografia são artesanatos locais: funcionam à luz do saber local”<sup>2</sup>. De fato, o projeto artístico de Carybé investiga o cotidiano misturando a visão do artista com uma pretendida visão documental. Como propõe Geertz, destacam-se sistemas simbólicos que só fazem sentido pleno num dado contexto social, já que o artista, voluntária e conscientemente, vai encaminhando duas vertentes (arte e etnografia) de um mesmo objetivo: a construção de uma identidade local, de um estilo de vida fixado, por ele, nas obras de arte. Falar do contexto amplia, portanto, as possibilidades de entendimento, pois uma das dificuldades de análise dos objetos artísticos reside no fato de que estes parecem “existir em um mundo próprio”<sup>3</sup>. Trazendo-os de novo para a sociedade e a cultura, o discurso tentará ampliar o entendimento da arte, e não substituí-la.

Na primeira parte, destacam-se: aspectos biográficos do artista e considerações acerca da representação nas análises antropológicas e de arte; questões concernentes ao primitivismo nas artes e à construção de identidades para a arte latino-americana. Esta introdução mais geral considerando a arte internacional tornou-se necessária, uma vez que Carybé se insere na arte brasileira depois da revolução estética da Semana de Arte Moderna

---

<sup>2</sup> Geertz, Clifford. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 249.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.142.

de 1922, quando os enfoques sobre o primitivismo são de inegável relevância para as vanguardas artísticas surgidas na primeira metade do século XX. O momento foi preparado por um intenso desgaste do modelo clássico da representação, numa sociedade que já conseguia guardar seus acontecimentos através da fotografia. A questão da representação, do tema e da ascensão dos saberes *autóctones*, *naïfs* e primitivos estava colocada no centro das atenções.

A segunda parte ressalta o que nos interessa mais de perto, a entrada do artista na cena baiana a partir dos anos de 1950. Enfocam-se basicamente os conceitos de brasilidade e do olhar etnográfico característico da arte de Carybé, que se tornaria representante de um “realismo político-social”, como o definiu um dicionário de artistas argentinos <sup>4</sup>. Nesta dissertação aponto que o eixo principal de influência, para a abordagem etnográfica de Carybé, inspirou-se nas chamadas viagens folclóricas organizadas por Mário de Andrade, em 1938. Em entrevistas, o artista sempre elogiava a grandeza de Mário, ressaltando a importância de *Macunaíma* para a sua formação estética. Como veremos, Carybé ilustra o livro antes de vir morar definitivamente no Brasil. Por outro lado, as tais viagens folclóricas registrariam manifestações populares no interior do Brasil que se tornarão temas frequentes na obra deste artista, como as danças populares, as festas religiosas afro-brasileiras, as populações ribeirinhas e outras.

No outro capítulo desta parte, investigo a presença das feiras como tema para o artista. São traçadas considerações a respeito desta prática cultural na sociedade brasileira,

---

<sup>4</sup> No verbete VII, intitulado “El Realismo”, aparece a seguinte informação: “Pintores realistas de intención político-social: Carlos Giambiaggi (n. em Salto, Uruguay, en 1885), Antonio Berni (n. en Salto, Rosario, S. Fé, em 1905), Juan Carlos Castagnino (Mar del Plata, prov. de Bs. As., 1908-1972), Enrique Policastro (Bs. As., 1898-1971), Demetrio Urruchua (n. em Pehuajó, prov. de Bs. As, em 1902), Carybé (Hector Bernabó),

tendo como observação de campo as feiras de Salvador, principalmente a de São Joaquim. Através das feiras pude perceber a relação entre papéis sociais e práticas religiosas, observando uma rede de relações como trocas simbólicas.

Na terceira parte, analisa-se a conexão entre a arte de Carybé e o universo mítico afro-brasileiro. Destacam-se aqui as obras que tratam dos rituais de candomblé, reconstruindo através de observações em campo e bibliografia complementar os processos nos quais estes rituais acontecem<sup>5</sup>. A partir daí, cria-se um jogo de referências e significações, partindo ora das pinturas e ora do fluxo das práticas ritualizadas, dando mobilidade aos signos usados por este artista. Tratei inicialmente de conceitos gerais, depois dos processos rituais e por último da relação de auto-imagem criada pelos sacerdotes e adeptos do candomblé que assumem a arte de Carybé como documento histórico e como auto-imagem, conferindo ao artista um papel peculiar junto às manifestações afro-religiosas.

Para esta etapa do texto acompanhei, em campo, a festa de Oxossi no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador; O Pilão de Oxaguiã na Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador, e na casa de Iwin Lolá em Mariópolis, subúrbio do Rio de Janeiro; nesta casa também observei a festa da Fogueira de Xangô; foram feitas algumas anotações no Terreiro de Oxumarê, em Salvador, nas festas de Iroko e Ossayin. No capítulo que trata da auto-

---

(n. em Lanús, prov. de Bs. As., em 1911)...”. Ver: Iturburo, Córdova, **80 Anos de Pintura Argentina**. Buenos Aires: Edit. Libreria la Ciudad Buenos Aires, 1978, p. 215.

<sup>5</sup> O conceito de processo refere-se a Turner, Victor, **O Processo...**, *op. cit.* Nesta obra, Turner, ao investigar rituais *ndembo*, percebe que aspectos considerados estruturais muitas vezes perdiam esta característica ao longo do ritual. Os atores ao repetirem uma prática tradicionalizada adaptavam formas novas e, até mesmo, trocavam a função dos elementos. Nesta dissertação, procuro entender através do “processo” os rituais representados nas pinturas e desenhos de Carybé.

imagem, entrevistei Mãe Stella de Oxossi, Joaquim de Omolu e Mãe Beata de Iyemanjá. Várias observações sobre ritos propiciatórios (o *padê*) e o sacrifício de animais realizaram-se no Ilê Babá Efun, no subúrbio de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Por questões de afinidade familiar, foram autorizados, nesta última casa, acessos a rituais que, a princípio, seriam proibidos aos visitantes. Ali, esclareci dúvidas e tive contato com arquivos pessoais do pai-de-santo responsável durante um tempo mais longo de convivência.

A pesquisa se desenvolveu a partir de 1993 como projeto final de graduação no curso de Comunicação Social para as Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro, orientada pelo Prof. Doutor Ivan Cavalcanti Proença. Nesta época começaram o levantamento bibliográfico e o trabalho de campo, realizando-se as entrevistas com: Carybé; Solange, filha de Carybé; o escultor baiano Mário Cravo; a Iyalorixá Stella de Oxossi; a professora Maria Augusta; o crítico de arte Aldo Tripodi.

As entrevistas de Carybé e Mário Cravo encontram-se depositadas, em cópias, no acervo da Biblioteca da FUNARTE, Rio de Janeiro. As entrevistas com Mãe Stella, Joaquim, Mãe Beata e Maria Augusta estão disponíveis na biblioteca Amadeu Amaral do Museu do Folclore no Rio de Janeiro.

As observações iniciais de campo também foram de grande relevância, pois houve duas viagens a Salvador, em 1994, que possibilitaram o acesso direto às obras do artista, tanto quanto a fruição visual da cidade. Assim, houve o contato com as ruas, becos, cores, festas de candomblé e principalmente com as personagens em suas redes de relações sociais.

A pesquisa em arquivos foi elaborada na Fundação Casa de Jorge Amado, através de um levantamento bibliográfico a respeito das ilustrações de Carybé para os livros de

Jorge Amado; no Núcleo de Arte do DESENBANCO, encontrei extenso material fotocopiado de reportagens em jornais nacionais e estrangeiros e alguns textos manuscritos sobre o artista desde 1950. Neste arquivo há uma ressalva a ser feita: nem sempre as reportagens são paginadas ou apresentam os elementos bibliográficos essenciais. Mas, como todas estão datadas e têm considerável importância para a trajetória biográfica de Carybé, decidi, ao citá-las, esclarecer que as mesmas se encontram disponíveis no DESENBANCO. Outro lugar em Salvador onde tive acesso a fontes primárias, obras de Carybé propriamente, foi a Oxum Casa de Arte, um antiquário mantido pela família do artista no qual Solange, sua filha, assume as responsabilidades principais. Ali, fotografei gravuras, desenhos, pinturas e entalhes de Carybé publicados e inéditos.

Nesta dissertação, para as referências às obras de arte de Carybé ou outros artistas, bem como fotografias ou interfaces de sites da Internet, utiliza-se o termo “prancha”, abreviado em “*pr*”. Assim, quer-se destacar que o texto não é meramente ilustrado, já que a construção da pesquisa é realizada em grande parte através da análise das obras de arte, fotografias, etc. Em consulta às normas da ABNT e do *Manual para Elaboração e Normalização de Dissertações e Teses*, documento CEPG/UFRJ, observa-se que não há restrições quanto ao termo dado para figuras ou ilustrações. O que se aconselha é indicar o texto ilustrado com a abreviação: “*il*”. Foi escolhida, então, a palavra prancha como mais adequada ao intento deste trabalho, de partir das imagens de Carybé para um determinado sistema cultural e retornar a elas com uma compreensão ampliada.

Estas pranchas serão colocadas como anexos, portanto sem numeração de página, ao final de cada capítulo para facilitar a consulta e não distanciar as obras de arte do texto analítico. Para cada referência de imagem, utiliza-se o número correspondente ao capítulo e

uma numeração seqüencial nas figuras que recomeça a cada novo capítulo. Assim, a segunda figura do capítulo três é apresentada como: “*pr. 3: 2*”.

Com o ingresso no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ, em 1997, a pesquisa foi enriquecida com referências bibliográficas e discussões em salas de aula, principalmente nas disciplinas: Teoria e Técnica de Pesquisa, Cultura Brasileira e Questões de Arte e Religiosidade Popular, ministradas pelo professor Helio Vianna, orientador desta dissertação. Duas outras disciplinas ampliaram a elaboração desta pesquisa, a saber, Semiótica das Produções Culturais, ministrada pelo professor Rogério Medeiros e Antropologia da Arte, oferecida pela professora Rosza Vel Zoladz.

No ano de 1997, houve a pesquisa junto às Coleções Etnográficas do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Neste acervo, tive contato direto com objetos rituais africanos e afro-brasileiros, como ferramentas de adoração (os “assentamentos”) e artefatos relativos aos modos de apresentar o corpo nas cerimônias do “barracão” (colares, panos-da-costa), além de arte indígena e arte popular. Com o acesso ao Museu Nacional, foram realizadas algumas comparações com os objetos e fotografias da Coleção e as aquarelas do livro *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Neste, Carybé reúne um material ilustrativo resultante do contato pessoal e de informações de antigos sacerdotes do culto, por vários anos, sobre os candomblés da Bahia.

A entrevista com Carybé aconteceu em 1994, num anoitecer, em sua casa no bairro de Brotas, Salvador. O contato foi travado por telefone e ele próprio me ensinou como se chegava ao local, indicando onde saltar, o melhor ônibus... Com Nancy, sua esposa, me recebeu gentilmente e a entrevista contou com aproximadamente uma hora e meia de

gravação. Dois dias depois, dia claro, voltei à casa para realizar fotografias e conversarmos por mais alguns minutos.

Finalizando a entrevista, perguntei sobre seus planos futuros e sua satisfação com a vida até então. Ele se revelou realizado e, cético, disse: “agora só estou esperando a estação chegar”. E assim aconteceu, a estação chegou no primeiro dia de outubro de 1997 quando o pintor falece vitimado por problemas respiratórios.

Esta informação foi dada no início deste trabalho para que as páginas que se seguem sejam páginas de vida e renascimento.

Que venha Carybé!

**PRIMEIRA PARTE**

---

**QUESTÕES DE IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO**

---

## CARYBÉ E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE

Héctor Julio Páride Bernabó (Carybé<sup>6</sup>), nasceu em Lanus, subúrbio de Buenos Aires, em 1911, filho de um italiano, Sr Enea Bernabó, da região da Toscana, com uma brasileira, Sr<sup>a</sup> Constantina, de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Desde a infância Carybé, com seis meses de vida, já acostumara a viajar: sua família se mudou da Argentina para a Itália e lá permaneceu até 1919, quando voltaram para a América por causa da Primeira Guerra Mundial. Vieram todos para o Brasil. Morando no Rio de Janeiro dos oito aos dezoito anos, Carybé tomou conhecimento visual e imaginário de nossas lendas, do candomblé, que viu pela primeira vez morando em Bonsucesso, das brincadeiras de rua quando morava no Catete e estudava no Ateneu São Luiz, das peladas nas Laranjeiras (*pr* 2: 1). A chegada ao Rio de Janeiro é lembrada de forma poética pelo próprio artista “Chegamos ao Rio no final de uma aurora. Tudo amarelo, tudo de ouro, as montanhas, em contraluz, cortavam o céu e afundavam nas águas da baía verde-azul, móvel, cortada de espadas de prata”<sup>7</sup>. É também no Rio que Carybé passa a ter seus primeiros contatos com as tintas. Seus irmãos Arnaldo e Roberto já pintavam e, quando a família muda-se do Catete para Laranjeiras, Arnaldo, seu irmão mais velho, inaugura em casa um ateliê de cerâmica:

---

<sup>6</sup> O apelido “Carybé” vem, segundo ele próprio explicava, da época em que era escoteiro no Rio de Janeiro, e cada um deveria assumir o nome de um peixe. O cronista Rubem Braga, grande amigo de Carybé, ironizou dizendo que este era o nome de um mingau oferecido às mulheres que acabavam de ter filhos.

<sup>7</sup> Carybé, In: Furrer, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989, p. 16.

“Quando meu irmão Arnaldo inaugurou o ateliê de cerâmica em casa, comecei a lidar com cores, tintas, pincéis, pigmentos e terebentina. Ajudava enchendo fundos, desenhando letras, preparando essência gorda, mas minha função principal era a de forneiro...”<sup>8</sup>.

Esta convivência com as atividades de criação faz com que o jovem Carybé ingresse na Escola de Belas Artes, em 1928. Indagado sobre os motivos que o levaram às artes, ele respondeu: “Todo mundo trabalhava com isso em casa. Quando fui rapazote, virei forneiro. Você vai aprendendo, trabalhando e vivendo. Quando tinha dez ou onze anos, diziam: - Enche aqui de tinta, e eu gostava pra burro...”<sup>9</sup>.

É na época destas atividades que Roberto fica encarregado das decorações dos hotéis Palace, Glória e Copacabana para o carnaval de 1929. Este acontecimento rende uma ótima quantia em dinheiro aos três irmãos, que reúnem os pais e voltam para a Argentina, em cuja capital, um palco de irradiação cultural, Carybé permaneceria até 1949. Mas, em contrapartida ao texto lírico construído para a chegada no Rio, ele relata desolado seu retorno à terra natal: “Nem uma ladeira, nem uma rua torta, nem um pé de manga-rosa...”<sup>10</sup>. Com todas as esperanças depositadas nas promessas de sucesso em Buenos Aires, a família, no entanto, escolhera um ano de crise mundial para voltar à cidade e instalar-se no subúrbio de Lanus: “Começava a recessão, a crise mundial retorcia o planeta, coisa que em nosso entusiasmo não havíamos previsto; reinavam o desemprego, os suicídios, as falências no mundo todo. Voltamos à estaca zero”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>9</sup> Todas as declarações de Carybé apresentadas, no texto, sem referência foram fornecidas durante entrevista em setembro de 1994.

<sup>10</sup> Carybé, In: Furrer, B. *op.cit.*, pp. 20 s.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 22.

Mesmo com toda essa adversidade, algo já tinha sido definido: Carybé era desenhista, assim como seus irmãos Roberto e Arnaldo. Para vencer a crise desenhavam cartazes de publicidade, painéis de estrada, vitrines, charges em jornais. Este contato com as charges fez com que os três irmãos se tornassem jornalistas. Carybé particularmente fazia além de “calungas cômicos” para jornais e revistas, crônicas, ou seja, jornalismo escrito e também cenografia em teatros (*pr. 2: 2; 2: 3; 2: 4*). Melhorando o orçamento doméstico, saem do subúrbio e vão todos para a cidade.

Nas charges de jornal (*pr. 2: 2; 2: 3*) percebe-se a característica do traço agudo que será extremamente simplificado no decorrer da trajetória artística de Carybé. Em aguada de nanquim, estes desenhos compõem, com traços humorísticos, uma crônica de costumes. Sabemos que a crônica é um gênero literário surgido em fins do século XIX e início do século XX, junto à ascensão do jornalismo, como uma possibilidade de noticiar de forma mais direta, mas não menos criativa, os fatos do cotidiano. Estas antigas charges de Carybé encaminham uma visualidade que aglutina humor, cotidiano e fantasia.

Com as atividades artísticas já incorporadas em seu cotidiano e em seu projeto de vida, Carybé aluga com cinco amigos um quarto numa localidade chamada Salta para servir como ateliê onde pintavam e se reuniam. O grupo era composto por Gertrudi Chale, Raul Brié, Luis Petri, Carlos Lugo e Carybé, sendo denominado “Grupo de Salta” (*pr. 2: 5; 2: 6*). Como o próprio artista definiu, “todos pintores sem *ismo*”. A criação deste grupo ofereceu a Carybé algumas vivências na cena artística de então, a saber, estímulo a uma criação descompromissada com a venda, diferente da publicidade; contato e discussão sobre os rumos das artes plásticas modernistas; busca pela americanidade própria a todos os integrantes; leitura de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, que

Carybé traduziu posteriormente, em 1943, para o espanhol junto com Raul Brié. Sobre estes fatos, Lídia Besouchet observa:

“... o resultado mais profundo que Carybé obteve de sua incorporação ao ‘Grupo de Salta’ foi de, com elementos reduzidos, chegar a conclusões supremas. Por exemplo, abandonar definitivamente o caminho fácil da mercantilização de sua pintura, frente às ofertas que lhe surgiam da grande metrópole e embrenhar-se selva adentro pelos territórios quase inexplorados e plasticamente virgens do coração da América, somente para pintar”<sup>12</sup>.

A literatura brasileira na formação de Carybé foi primordial, já tendo lido *Jubiabá*, romance de Jorge Amado, antes de conhecer a Bahia e *Macunaíma* antes de vir morar no Brasil. Mário de Andrade também influenciou alguns grupos de artistas argentinos desta época, que dividiam ateliê e que eram classificados como pintores do realismo social, incluindo Carybé<sup>13</sup>. Como latino-americano, o pintor também experimentava a convivência com os mitos, as representações ameríndias, as manifestações de arte popular e as dificuldades para criação de uma identidade para a arte latino-americana.

Esta busca pela identidade latino-americana sofreria durante o século XX profundas crises. O modernismo nas artes, com todas as vanguardas européias buscando a inovação, correlacionou-se, na América Latina, enviesadamente com a modernização das instituições e políticas intermediárias entre o público e os artistas. Portanto, os mitos pré-colombianos e a cultura popular continuaram a servir como temas para alguns artistas – como Carybé e Diego Rivera - enquanto a cultura de massa avançava para a tecnologização dos meios de

---

<sup>12</sup> Besouchet, Lídia. In: Furrer, B. (org), *op. cit.*, p. 47.

<sup>13</sup> Ver nota 4.

comunicação<sup>14</sup>. Tais acontecimentos caracterizam, até hoje, o que Canclini analisou como a “modernidade depois da pós-modernidade”, onde “são transformadas as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização econômica”<sup>15</sup>. Carybé, assim, se firmou como representante da cultura popular e serviu de intermediário entre esta e os governos, bancos e meios de comunicação, aliando sua arte a publicações destinadas ao turismo e vinhetas em canal de televisão estatal<sup>16</sup>.

Por ter passado boa parte da infância no Brasil, aumentava em Carybé esta dualidade entre representar algo mais abrangente, a *americanidade*, ou buscar as particularidades da terra natal de sua mãe, construindo através das artes a *brasilidade*. Contudo, em termos de representação, este artista tem, no início da carreira, muitos elementos pictóricos de referência ao contexto das vanguardas artísticas mundiais. O abandono definitivo da Argentina, em 1950, marca a divisão temática na obra de Carybé que vem instalar-se de vez na Bahia, e se tornar um porta-voz de uma identidade nacional brasileira.

A incursão pela busca da brasilidade começou a se intensificar na trajetória artística de Carybé a partir de sua primeira viagem a Salvador. Exercendo atividades jornalísticas como desenhista, trabalhou primeiramente no jornal Notícias Gráficas, em 1930; depois em

---

<sup>14</sup> Canclini analisa como estas categorias a princípio contemporâneas, como representações artísticas e políticas da cultura de massa, se intercambiavam com os elementos da tradição popular. “A transnacionalização da cultura efetuada pelas tecnologias comunicacionais, seu alcance e eficácia, são mais bem apreciados como parte da recomposição das culturas urbanas, ao lado das migrações e do turismo de massa que enfraquecem as fronteiras nacionais e redefinem os conceitos de nação, povo e identidade”. Ver: Canclini, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 30.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>16</sup> Como exemplo temos os cadernos da **Coleção Recôncavo**, em 1951; a publicação **Bahia Colorida**, de 1970, com ilustrações de Carybé e textos de Jorge Amado; e as **Vinhetas da TVE Bahia**, de 1996, que utilizavam um conjunto de desenhos feitos exclusivamente por Carybé com animação de computador. Tal

El Diário, em 1935; e em 1938 no Preg n. Este último jornal o contrata para viajar pelo mundo e enviar desenhos e reportagens sobre os lugares visitados, como num diário de viagens. Carybé partiu de Buenos Aires de navio e foi percorrendo Montevidéo, Paranaguá, Santos, Rio de Janeiro, Vitória e Salvador, onde aportou e foi avisado pelos irmãos que o jornal havia falido. Assim, o pintor teve a árdua tarefa de passar seis meses na capital baiana para conseguir o dinheiro da passagem de retorno. Carybé nos explica:

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

Depois desta viagem, as referências temáticas para a arte de Carybé recheavam-se de temas baianos: o cotidiano da capital, as ruas, becos, ladeiras e o candomblé. Com este material, o artista prepara sua primeira exposi o em 1939 no Museu Municipal de Belas Artes de Buenos Aires, junto com o artista Clement Moureau. A Bahia, além de oferecer um estilo de vida característico, deu ao artista um material peculiar junto às vanguardas artísticas daquela época. O pintor, em contrapartida, começa aqui sua contribui o a certo tipo de registro do ambiente geográfico que privilegia, nos cenários, nos tipos e indivíduos, um exotismo que definiria a Bahia enquanto paisagem e, ao mesmo tempo, as idéias

---

conjunto mostra os acontecimentos ditos “tradicionais” e outros mais recentes da Bahia, como o candomblé, o grupo de música olodum e a capoeira.

dominantes num momento de revalorização da cultura popular <sup>17</sup>. Se seu olhar busca dignificar as camadas populares enquanto portadoras de uma organização original, sua obra reduplica esta perspectiva junto ao público, influenciando no modo como celebrações e artefatos podem ser percebidos pela sociedade abrangente.

Podemos classificar Carybé, nestes anos de 38 a 50, como um “artista cronista”, com base na definição de Dawn Ades sobre os pintores viajantes que, na época colonial, freqüentavam as terras da América Latina <sup>18</sup>. Viajar e registrar os fatos do cotidiano, ou melhor, recriar, reinventar o cotidiano. A reinvenção é para esta dissertação o grande paradigma da arte de Carybé.

O artista, então, ia se interessando pelo cotidiano de personagens anônimas, ressaltando cada vez mais o caráter popular da cultura. O corriqueiro das atividades humanas era guardado por Carybé nas suas pinturas, que funcionavam, por isso, como meios de divulgação e até de denominação sobre o que era de fato popular, já que sua arte participava das instâncias eruditas, e a “cultura popular é uma categoria erudita” <sup>19</sup>. Carybé vai gradativamente promovendo uma autonomia do cotidiano das camadas populares frente às formas de vida das elites, omitindo elementos de interrelação entre as duas<sup>20</sup>. Elegendo esta autonomia, o artista ia construindo um determinado sistema cultural, apartado das

---

<sup>17</sup> Sobre o estudo da iconografia como via para o entendimento do caráter construído de atributos locais e regionais no registro material em perspectiva histórica, ver: Martins, Luciana de Lima **O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 9-38.

<sup>18</sup> Ver: Ades, Dawn. O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência. In: \_\_\_\_\_ **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**, São Paulo: Cosac & Naify, 1987, pp. 41 – 63.

<sup>19</sup> Chartier, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179.

<sup>20</sup> Chartier aponta dois modelos principais definidores da cultura popular: um promove a autonomia e a coerência simbólica do popular frente à cultura letrada e outro coloca a dependência e as relações de dominação do letrado sobre o popular. Ver: *Ibid.*, pp. 179s.

invenções tecnológicas, para as localidades sul-americanas visitadas em suas viagens. Algo que se aproximaria da definição de Geertz sobre o “senso comum”: uma busca pelas “respostas para os mistérios mais profundos da existência na estrutura do pensamento corriqueiro, pé-na-terra, trivial”<sup>21</sup>. Aqui ressalto que este senso comum é uma construção relativa a cada contexto local, inexistindo como definição universal. Mas houve, principalmente no século XX, uma valorização destas categorias tanto nas artes quanto nas ciências<sup>22</sup>.

Assim, se Carybé imprimia em sua arte um caráter documental sobre o cotidiano, também promovia uma suposta investigação etnográfica. Mas a etnografia, por tradição, deve-se distanciar da fantasia e a arte tem nesta um incansável estímulo criativo. Desta forma, Carybé como artista participa da ordem dos agentes históricos, e não da dos cientistas sociais. Mas, através das representações artísticas ele pôde influenciar um número considerável de pessoas e até mesmo construir fatos históricos, tradições e novas visualidades sobre os acontecimentos do dia-a-dia.

Com as viagens, o artista vai descortinando uma pluralidade de costumes e visões de mundo, já que visita várias localidades, sempre escolhendo características próprias das camadas populares. Esta multiplicidade está representada tanto nas atividades simbólicas como danças, atividades religiosas e lendas, quanto em práticas mais simplificadas, como a

---

<sup>21</sup> Ver: Geertz, C. O senso comum como sistema cultural. In \_\_\_\_\_ **Saber local...**, *op. cit.*, p. 117.

<sup>22</sup> Nas artes, os pintores fovistas ressaltavam uma maneira de compor o quadro próxima aos desenhos infantis, ressaltando cenas corriqueiras e modos anti-acadêmicos de pintar, o que possibilitou, por exemplo, o reconhecimento das produções de doentes mentais como arte, a chamada “arte do inconsciente”. Nas ciências, categorias antes desvalorizadas - como a medicina alternativa, a homeopatia - disputam, hoje, o lugar com as tradicionais. Particularmente em Antropologia vê-se no pós-modernismo o reconhecimento dos discursos do “nativo” como fontes mais próximas à interpretação dos fatos do que, muitas vezes, a dos cientistas sociais. Desta forma, são lançados livros, na maioria das vezes com histórias autobiográficas, que reconstróem o ambiente social ao qual o narrador pertence.

pesca, a venda de produtos locais, e até mesmo a prostituição. Porém, Carybé era um partícipe das sociedades ditas “complexas”<sup>23</sup>, e assim seu projeto de carreira artística o transformará num intermediário entre estes mundos intercambiantes.

Nas pinturas realizadas durante estas viagens, já percebemos a abordagem exploratória e documental do cotidiano, dos saberes locais. Como afirmou Mário Cravo, “Carybé se interessa pela paisagem humana”<sup>24</sup> e, com exceção de *Ouro Preto* (pr. 2: 7), em todas as obras de viagem relacionadas a seguir, vemos o outro representado em suas particularidades.

À passagem pela Bahia em 38 seguiram-se mais duas antes de o artista vir definitivamente morar em Salvador. Em 1941, Carybé realiza uma longa viagem já em busca de material para suas pinturas. Vai de navio fluvial pelo Rio da Prata, Rio Paraná, Rio Paraguai, Rio Cuiabá, até Mato Grosso, onde aporta e, de caminhão, chega até os garimpos de Poxaréu, Lageado e Cassununga. Nesta longa viagem visita Minas Gerais, fazendo todo curso do Rio São Francisco, na esperança, segundo ele, de encontrar Lampião; trava contato com índios e populações ribeirinhas. Chegando em Juazeiro, vai de caminhão para Salvador, onde encontra amigos e continua seguindo pelo Norte e Nordeste até voltar para Argentina em 1942.

Em 1944, Carybé aproveita o pagamento do 3º Calendário Esso, no qual ele era responsável pelas ilustrações, e vai novamente à Bahia, permanecendo por pouco tempo,

---

<sup>23</sup> Gilberto Velho ao investigar as características identitárias das sociedades complexas ressalta: “... uma das características das sociedades complexas – a coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo”. Velho, Gilberto. *Unidade e fragmentação em sociedades complexas* In: \_\_\_\_\_ **Projeto e Metamorfose, Antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp. 11-30.

<sup>24</sup> Todas as declarações do escultor baiano Mário Cravo foram colhidas em entrevista realizada em Junho de 1994. Portanto as próximas citações referentes ao escultor aparecerão sem notas de rodapé.

freqüentando capoeiras e pintando candomblés, desta vez particularmente o do Pai-de-Santo Joãozinho da Goméia. Passava temporadas nestes candomblés, antes de instalar-se na cidade: “Passei com João da Goméia; depois aqui com Cotinha [*do terreiro*] de Oxumarê”. E nessas viagens, o artista vai se aproximando cada vez mais do cotidiano das ruas, transformando em personagens os homens comuns: “Eu não conhecia ninguém. Conhecia capoeiristas, mestre de saveiro, vendedor de laranja... mas, gente importante pra arranjar emprego, ninguém”.

Em *Garimpo de Pirapora, Rio São Francisco e Seringueiros* (pr. 2: 8; 2: 9; 2: 10), obras realizadas nas viagens, observamos a influência de temas que ressaltavam o trabalho, tão característicos do realismo social. O trabalho funciona para as temáticas nacionalistas como uma tentativa de mostrar que, numa América Latina pós-colonial, havia o “povo” reconstruindo a nação com suas próprias mãos, sob a força de seu suor. Como exemplos comprobatórios desta afirmação, temos, no Brasil, os romances iniciais de Jorge Amado, destacando as disputas pelas terras do cacau, como em *Suor e Cacau*. As obras de Portinari, beneficiário, na pintura, das políticas do Estado Novo de Getúlio Vargas<sup>25</sup>, também mostravam o nordestino sofredor em grandes paisagens desérticas, misturando a seca e a labuta sobre a terra, como no famoso painel *Café*, de 1934. Posteriormente, Ary Barroso partilharia estes mesmos conceitos, ressaltando a força do negro no trabalho em *Terra Seca*, canção de 1943: “*O nêgo tá moiado de suó/ Trabáia, trabáia nêgo/ As mãos do nêgo tá que é calo só*”.

---

<sup>25</sup> Ponzio, Ana Francisca, “A Arte de Decorar”, In: *Bravo*, ano 1, N° 2, São Paulo: Dávila Comunicações, Novembro 1997, pp. 40-43.

Portanto, Carybé participa, neste início, de um espírito de época dos anos 30 caracterizado pela busca de um nacionalismo ressaltado pelo trabalho. A reconstrução de um território com adversidades e a luta por uma sobrevivência através de atividades como o garimpo e a extração do látex para produção de borracha, presentes nas telas do artista, exemplificam tais adesões. O nacionalismo desta época tentava retirar os atributos evolucionistas das teorias raciais, vigentes no início do século, que conferiam às raças formadoras do Brasil características como a indolência. Nas políticas do Estado Novo de Vargas, nos escritos de Gilberto Freyre e em outros fatos que veremos mais à frente, o mestiço é assumido positivamente. As artes em geral tentaram acompanhar esta ideologia de desenvolvimento para o país incluindo o mestiço, considerado o autêntico homem brasileiro. Como alega Ortiz: “o que era mestiço torna-se nacional”<sup>26</sup>.

Mas também já se pode destacar o lirismo presente em três dos quadros de Carybé selecionados para a presente discussão: aparece, por exemplo, nos violeiros misturados aos outros personagens, ou na família de seringueiros, onde um menino descansa na rede enquanto uma senhora coze. Na tela *Seringueiros*, especificamente, vemos uma arma pendurada na parede, marcando uma dramaticidade paralela ao tal lirismo. Na época, e podemos arriscar a dizer que isto permanece, os trabalhos nos seringais pressupunham um contato agressivo e clandestino com chefes e donos de terra. Destas três telas, *Rio São Francisco* é a que mais se aproxima do estilo das composições que Carybé manteve em sua carreira artística. As atividades de feira e mercados, o movimento das personagens e a cor intensa foram repetidos em muitas outras obras que examinaremos ao longo deste trabalho.

---

<sup>26</sup> Ver: Ortiz, Renato, Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional. In: \_\_\_\_\_ **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 41.

*Selva Amazônica* e *Tapetes* (pr. 2: 11; 2: 12) referem-se a populações indígenas, identificadas através dos traços e da nudez das personagens e, em *Tapetes*, das habitações ao fundo. O traço de Carybé e o uso das cores ainda estão muito relacionados ao pintor Paul Gauguin. Observamos, em *Tapetes*, a valorização das artes étnicas, como se o artista procurasse nos informar sobre a cultura do local. A divisão e diversidade do trabalho estão bem exaltadas na cena, a propósito das atividades de pesca, das personagens pilando alimentos, além da tapeçaria.

No guache *Ouro Preto*, temos uma rara paisagem de montanhas e um vilarejo com pequenos personagens na parte inferior da tela. Carybé desenhou poucas vezes obras com esta característica, pois se recusava a desenhar casarios. Mas, neste caso, vemos um típico desenho de viagem, com traços mais soltos e pouco acabamento. Uma obra composta muito mais como registro do que como exercício de estilo.

Em *Corumbá* (pr. 2: 13), a aquarela recria, com traços rápidos, a pose de uma prostituta se lavando. Este tema foi muito explorado durante toda a trajetória do artista, mas aqui surge ainda como um momento de viagem, uma diversão passageira. Na história da arte ocidental há momentos relevantes onde as prostitutas figuram como tema: Toulouse Lautrec já as registrava ao pintar cartazes em Paris, em fins do século XIX; Picasso, em *Les Femmes d'Alger (O J) - Verso*, de 1907, também as utiliza como modelos. Em Carybé, este tema, retratado em *Corumbá*, torna-se embrionário para a erotização das personagens femininas, que será ressaltada principalmente em Salvador. Na capital baiana, o artista foi freqüentador do Maciel, prostíbulo famoso na cidade, e dos sobrados do Pelourinho, que antes da recente reforma urbanística abrigavam muitas alcovas e bordéis. O próprio Carybé ressalta, ao falar do largo do Pelourinho, em *As Sete Portas da Bahia*, que naquela praça

central “desembocam as ruas do amor, Maciel de Baixo, Maciel de Cima, Laranjeiras, Taboão e descendo um pouco mais o Julião do amor último”<sup>27</sup>.

O desenho *Candomblé em Recife* (pr. 2: 14) é outro raro momento, não pelo tema, mas pela localidade a que se refere o mesmo. Esta prática afro-religiosa também é encontrada em Pernambuco e, neste desenho a nanquim, o traço expressionista ainda é dominante, imprimindo à cena um aspecto um tanto fantasmagórico. O olhar de Carybé sobre este tema ainda é o de uma experiência distante, ou de uma perspectiva ética<sup>28</sup>, ou seja, temos a visão investigatória de um leigo, o que não acontecerá nos candomblés da Bahia. Carybé, neste primeiro momento, teria um olhar distanciado – e por isto, o estilo fantasmagórico. Depois, conforme vai-se integrando ao culto afro-brasileiro, muda o enfoque para uma perspectiva êmica, vista de dentro. Até porque o artista tornar-se-ia um adepto do candomblé, um “filho-de-santo”<sup>29</sup>.

Na obra em questão, podemos identificar uma figura feminina, em primeiro plano, deitada no chão, repleto de folhas, com alguns galhos de plantas circundando-a. Encontrase registrado em vídeo um ritual anterior à iniciação nos candomblés denominados da “nação” Angola onde o noviço, ao chão, é coberto de folhas e galhos. Representa-se, assim, a morte da vida anterior, cujo renascimento será simbolizado pela adoção de um

---

<sup>27</sup> Carybé. *As Sete Portas da Bahia*. Rio de Janeiro: Record, 1976, p. 73.

<sup>28</sup> Geertz, C. *Saber...*, *op. cit.*, p. 87. Esta dupla consideração entre “observação distanciada” e “observação participante”, abordagem “ética” ou “êmica”, marcou a passagem de uma visão mapeada dos objetos de estudos, com enfoques estáticos, quase sem interação entre os envolvidos na pesquisa e uma Antropologia valorizada por dar “voz ao nativo”, entendendo-o em sua auto-definição.

<sup>29</sup> As obras desta época de viagens referentes a Salvador serão analisadas em “Construindo um Brasil Baiano”, no capítulo 5.



**2: 1 - Carybé como escoteiro do Flamengo e como aluno do Ateneu São Luiz, RJ. . S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Furrer, Bruno (org.), Carybé, Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989, p. 18**



**2:2 - Charge de Jornal, Argentina. S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Idem, p. 23.**



2: 3 - Charge de Jornal, Argentina. S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Idem, p. 23.



2: 4 - Cenografia, Argentina.  
S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Idem, p.  
23.



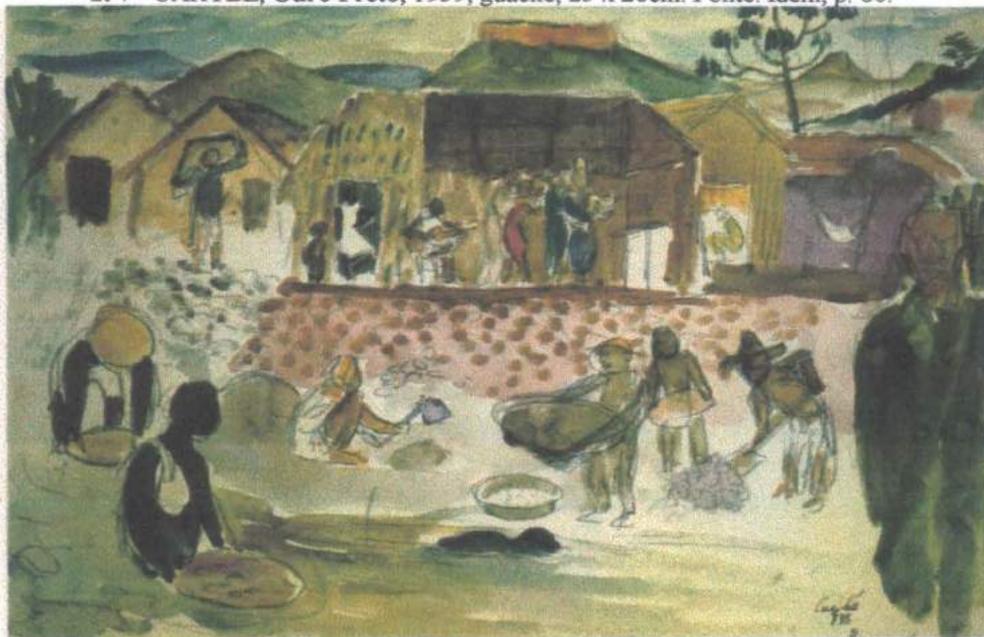
**2: 5 – O Atelier do “Grupo de Salta” em Chocoana. S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Idem, p. 47**



**2: 6 – O Grupo de Salta. S/d. 1 fot. P/b. Fonte: Idem, p. 22.**



2: 7 - CARYBÉ, Ouro Preto, 1939, guache, 23 x 26cm. Fonte: Idem, p. 80.



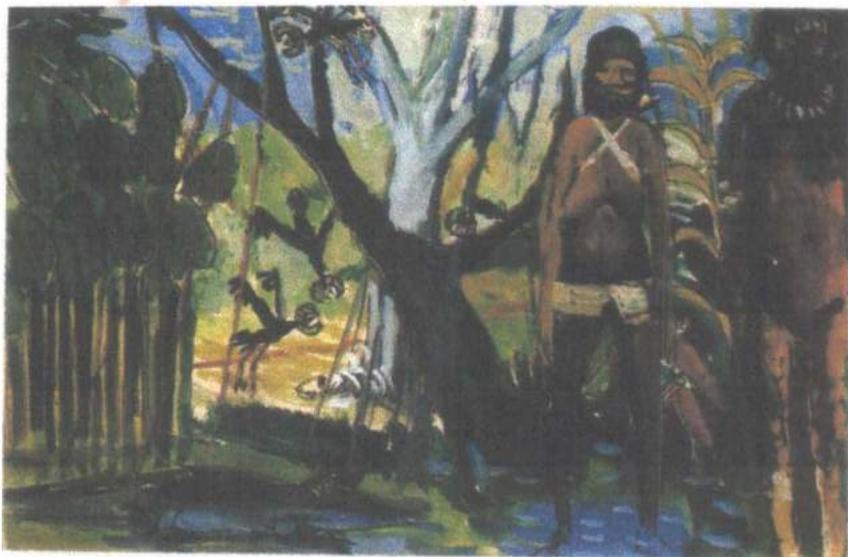
2: 8 - CARYBÉ, Garimpo de Pirapora, 1938, guache, 22 x 33cm. Fonte: Idem, p. 74.



2: 9 - CARYBÉ, Rio São Francisco, 1939, óleo s/ tela, 60 x 83cm. Fonte: Idem, p. 77.



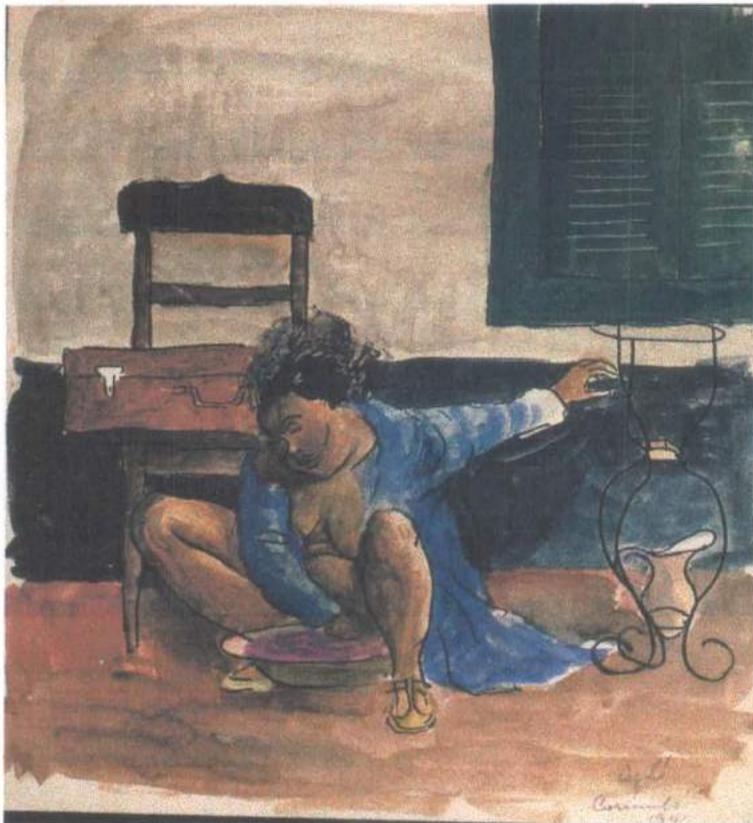
2: 10: CARYBÉ, Seringueiros, 1941, óleo s/ tela, 64 x 87cm. Fonte: Idem, p. 88.



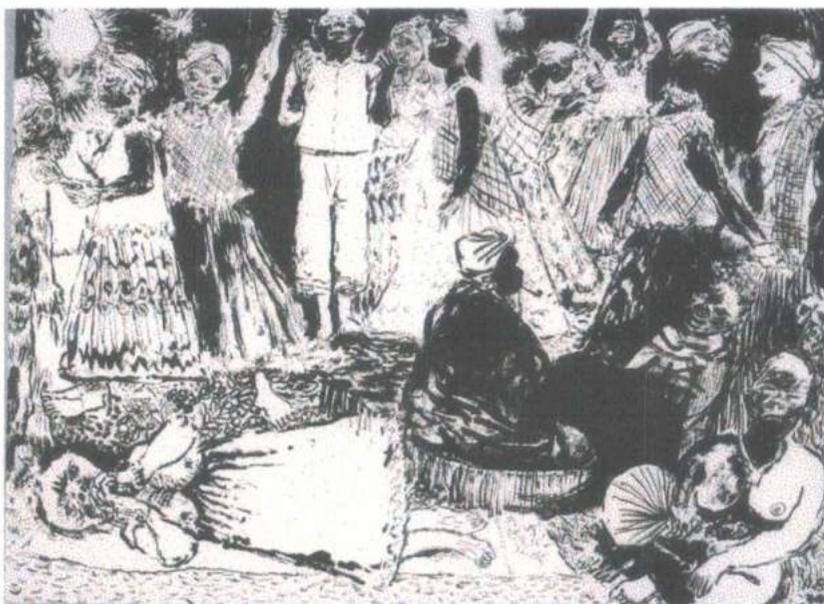
2: 11 - CARYBÉ, Selva Amazônica, 1941, guache, 23 x 25cm. Fonte: Idem, p. 88.



2: 12 - CARYBÉ, Tapetes, 1941, óleo s/ tela, 80 x 110cm. Fonte: Idem, p. 103.



2: 13 - CARYBÉ, Corumbá, 1941, nanquim e aquarela, 20 x 22cm. Fonte: Idem, p. 90.



2: 14 - CARYBÉ, Candomblé em Recife, 1939, nanquim, 22 x 28cm. Fonte: Idem, p. 84.

sobrenatural (a “feitura do orixá”)<sup>30</sup>. Tal analogia nos sugere o quanto seria antiga, em Carybé, a preocupação em documentar aspectos esotéricos dos cultos.

Neste conjunto de trabalhos mais antigos, notamos que os temas que construíram a *brasilidade* na obra do artista começam a ser apresentados como visões exploratórias realizadas nas viagens. Estas telas ainda apresentam uma diversidade de estilo no traço *carybeano*, a representação parece valorizar mais os referentes do que identificar as características peculiares a Carybé.

Ao falar em representações e realidades diversas, torna-se necessário entender o enfoque sobre estes conceitos com os quais trabalharei durante a dissertação. Analisando as *representações* deve-se, antes, pensar na *realidade como construção*, ou seja, o real deixa de ser dado para ser construído<sup>31</sup>. Carybé, então, além de fixar certos aspectos da realidade, reconstruía, através de suas pinturas, uma sociedade que se aproximava mais ou menos de seu cotidiano. As políticas nacionalistas influenciavam suas escolhas quanto ao que seria representante do nacional; a particularidade da mestiçagem era ressaltada na religiosidade afro-brasileira; a vida boêmia levava-o aos bordéis e, por consequência, as prostitutas se transformavam em personagens das telas; o modernismo ampliava as formas de utilização das cores, luz e sombra e do desenho; o contato com artistas, intelectuais e escritores, como no tocante aos escritos de Jorge Amado e às fotografias de Pierre Verger, trazia à sua produção artística novas dimensões. Portanto, este jogo entre a realidade vivida e a realidade representada gerou uma singularidade para as obras de Carybé.

---

<sup>30</sup> Ver: “Iniciação”, vídeo, acervo Museu do Folclore, RJ.

<sup>31</sup> A idéia de construção da realidade foi baseada em: Berger, P., Luckman, T. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 1997, *passim*.

## 3

---

**A REPRESENTAÇÃO COMO QUESTÃO DE IDENTIDADE**

O antropólogo Paul Rabinow considera que “representações são fatos sociais”, sendo assim devem ser entendidas de acordo com a época na qual surgiram, de modo a evitar-se um evolucionismo que muitas vezes marca as análises da arte <sup>32</sup>. Ao mesmo tempo relativiza-se a análise formalista, onde as obras - excluindo-se o contexto social - são consideradas linguagens exclusivamente auto-referenciais. Por isso podemos nos aprofundar no modernismo como exemplo de microanálise do pluralismo nos modos representacionais. Ao pensarmos em pluralismo, precisa-se investigar até que ponto as representações das artes plásticas, no caso de Carybé, são influenciadas pelos estilos de época. A partir do estabelecido por Barth, compreende-se que não basta entender as relações e reproduções das categorias sociais (estilos de época); precisamos observar as condições (fatos sociais) de permanência nas quais estas “tradições culturais” foram reconfiguradas numa trajetória de vida <sup>33</sup>.

Carybé, ao buscar seu estilo artístico e os temas para sua pintura figurativa, seleciona fatos que ressaltam, a princípio, uma identidade latino-americana e, posteriormente, a brasilidade sob uma ótica baiana. Mesmo assim, este artista traça relações de estilo com o ambiente de época no qual realiza suas pinturas. A representação, neste

---

<sup>32</sup> Ver: Rabinow, Paul. “Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”, In: Clifford, J., Marcus, G. **Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography**, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 234.

<sup>33</sup> Barth, Fredrik “Problems in Conceptualizing Cultural Pluralism, with Illustrations from Somar, Oman”. In: Plattner, Stuart & Maybury-Lewis, David (eds.) **The Prospects for Plural Societies** (Proceedings of the American Ethnological Society), Washington, Am. Ethnol. Soc., 1982 p. 77.

caso, servirá para localizar Carybé em um dado período e a ideologia, ou o projeto individual do artista, irá deflagrar suas adesões a determinadas visões de mundo<sup>34</sup>. Nestas adesões, o artista Carybé pode ser posicionado junto a um *sincretismo* de valores e estilos. Sem adesão acirrada a nenhum *ismo*, Carybé foi trazendo referências amplas e irrestritas. Ele mesmo se posicionava contra o patrulhamento dos amigos que insistiam para que visitasse os artistas em voga na França. Alegando não se ter entusiasmado por nenhuma escola de arte específica, Carybé relatou que procurava apenas fazer algumas investigações: “Eu queria fazer da minha vida o que eu gostasse. E eu gostava era de viajar pela América”.

A soma destas duas categorias - a representação e o projeto individual do artista - configura a busca pelas dimensões da identidade. Conforme Carybé vai representando a América Latina, através de viagens e narrativas mitológicas, também vai se relacionando com os acontecimentos históricos mais gerais. Gilberto Velho chama estes fatos gerais de “unidades englobantes” ou “encompassadoras”, já que determinam as formas de sociabilidade. Nestes fatos gerais estão incluídas as políticas, os mitos, o país, a religião, determinando as trajetórias e relações entre tradição e inovação<sup>35</sup>.

Carybé, então, vai criando laços de interesse e afetividade com políticos influentes, artistas, escritores, pais e mães-de-santo, as variadas camadas da sociedade. Confirma-se, deste modo, a afirmação de que toda arte deve ser entendida num dado contexto social. O estilo do artista e sua trajetória individual iam-se formando como “construções culturais

---

<sup>34</sup> Gilberto Velho analisa a relação entre *memória e projeto*, atribuindo à memória uma característica mais ampla, englobante e ao projeto traços de individualização. O *projeto* seria a escolha entre várias possibilidades de sociabilidade. Uma trajetória de vida, artística ou social, dependeria desta correlação. Velho afirma: “A consciência e valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória que dá consistência à biografia, é o que possibilita a formulação e condução de projetos”. Ver: Velho, Gilberto, *Memória, Identidade e Projeto*. In: \_\_\_\_\_ *Projeto...*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 98.

multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico e o simbólico”<sup>36</sup>. Os fatos sociais vão influenciando a arte, mas ao mesmo tempo determinam a permanência de certas categorias e o abandono de outras. Quando Carybé expõe na Argentina e faz sucesso com o material recolhido na Bahia, seu projeto individual visava a tentativa de permanência neste estado brasileiro. Mas o que sentimos no início da trajetória deste artista é que as questões das vanguardas modernistas ainda estavam determinando uma certa inconstância para a criação de seu estilo.

Destacar saberes locais através das artes visuais faz de Carybé um agenciador de conteúdos simbólicos. Tais conteúdos, ao fazerem parte das culturas, aliam vários sistemas de representação. Sistemas simbólicos são entendidos, aqui, como Geertz ao relatar que a cultura compõe-se destes sistemas, pelos quais “os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida”<sup>37</sup>. Nas representações figurativas podem-se inventar tradições, perpetuar sentidos de passado, embelezar locais específicos em detrimento de outros, formando com tudo isso uma identidade através de uma “memória socialmente significativa”<sup>38</sup>. Carybé seleciona e materializa os fatos da memória e da invenção, comunicando-os aos espectadores através da arte, um sistema cultural.

Esta tarefa pode ser percebida ao considerarmos que a identidade apresenta-se de várias formas e o sentido de passado, de memória e de tradição deve, antes de tudo, afirmar as permanências. Num ambiente culturalmente pluralista e com tantas possibilidades

---

<sup>36</sup> Canclini, N. *Culturas...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>37</sup> Geertz, C. A religião como sistema cultural In: \_\_\_\_\_ *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 103.

<sup>38</sup> Velho, G. *Projeto...*, *op. cit.*, p. 99.

estéticas, como o das vanguardas modernistas, faz-se necessário localizar as escolhas feitas por Carybé para desenvolver seu estilo identitário. O estilo de época e a ideologia individual do artista deixam de ser bipolares para se integrarem como projeto unitário e pessoal. Aqui se pensa neste processo de forma inseparável, sem distinção, entre o sentimento do artista e os meios de expressão das artes <sup>39</sup>.

Este jogo de afirmação das diferenças entre processos individuais e subjetivos e pluralidades culturais tornou-se freqüente, principalmente nas linguagens das artes visuais do modernismo. As valorizações da memória - ou melhor, construções de memória - através de nacionalismos foram muito aprofundadas. Carybé, em suas investidas exploratórias sobre o cotidiano, buscava registrar estas memórias nacionais, mas gradativamente tornava-se um representante e agenciador das tradições. Na perspectiva das artes de Carybé, ninguém precisa percorrer as populações do Rio São Francisco para conhecer suas particularidades, temos as pinturas. Assim como não precisamos ter visto orixás raros, como Gangatolu <sup>40</sup>, já que o artista - por contato ou informações de terceiros - os pintou, desenhou, tradicionalizou.

Carybé transformou suas vivências e fragmentos de histórias passadas, obtidas muitas vezes através de informantes, em registros materiais e paupáveis. Por mais que não sejam retratos (e mesmos estes deflagram muita subjetividade), o conceito de catalogação do cotidiano foi o mais ressaltado pelo artista. Tanto que, quando Carybé muda-se para

---

<sup>39</sup> Ver: Geertz, C. *Saber...*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>40</sup> Este orixá, considerado uma "qualidade" de Oxossi, foi desenhado por Carybé num antigo candomblé do Bogum, da nação Jeje, em Salvador. Com o passar do tempo tornou-se raro vê-lo nos candomblés, assim como acontece a vários outros deuses. Ver: Carybé, *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Salvador: Bigraf, 1993, p. 54.

Salvador, Rubem Braga tenta pleitear sua contratação pelo governo do Estado para desenvolver documentação e estudos folclóricos.

### 3. 1 - Trajetórias de vanguarda e estilos de época.

O modernismo foi muito marcado por representações subjetivas (o Expressionismo, a pintura metafísica, o Surrealismo), assim como pela lógica simbólica estruturalista e pela busca do nacional para a arte latino-americana (Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo, Muralismo Mexicano). Rabinow, neste sentido, analisa que a lógica epistemológica moderna volta ao “juízo de representações subjetivas”: “Saber (conhecer) é representar precisamente o que é exterior à mente. Assim entender a possibilidade e natureza do conhecimento é entender o caminho no qual a mente é capaz de construir semelhantes representações”<sup>41</sup>.

Esta consideração refere-se ainda a um conceito platônico de uma representação única, ideal, que seria copiada em simulacros. Talvez por isso o modernismo tenha rompido com a forma figurativa, pois se o ideal é único, a natureza não poderá ser copiada. Há considerações de que os artistas modernistas enveredaram por ideais neoplatônicos para justificar o fim da figuração nas representações das artes plásticas<sup>42</sup>.

Mesmo que Carybé insistisse em se considerar um pintor sem *ismo*, quando investigados os conceitos de sua representação, encontram-se várias referências de estilo ligando-o aos cânones internacionais da pintura modernista. O Fovismo e o Expressionismo

---

<sup>41</sup> Rabinow, P. *op. cit.*, p. 235.

<sup>42</sup> Ver: Harrison, Charles. Abstração. In: Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**, São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 198s.

são estilos precursores dos movimentos da vanguarda artística do século XX. A produção de Carybé, desde seu início, parece aderir às categorias artísticas impressas por estas duas vanguardas. No Fovismo temos o uso das cores primárias e grandes contrastes de tom, assim como a planificação do quadro produzida pela pouca presença da perspectiva linear. Do Expressionismo nota-se a deformação das figuras e o uso do tema como forte expressão do sentimento nas pinceladas, caso de artistas expoentes destas duas vanguardas: Heckel, Kirchner, Kandinsky e Modigliani, no Expressionismo e Matisse ou Klee, no Fovismo. Sabemos também que os “pais diretos”, como esclarece Micheli <sup>43</sup>, do Expressionismo são Van Gogh, Ensor, Munch e Gauguin.

O estilo de Carybé, sendo um partícipe do século XX, integra-se, sobretudo até meados dos anos 50, a vários destes artistas. O próprio Carybé assumiu sua admiração por Gauguin, Van Gogh, Modigliani e Grozs no depoimento concedido a esta pesquisa, e destacou pontos de influência em cada um: em Van Gogh, o sistema, a maneira de pintar, como se fosse momentâneo; em Gauguin, o exótico; em Grozs, o dramático; em Modigliani, o lírico.

A tela de 1932, *Maria, La Buena*, de Carybé (pr. 3: 1), se assemelha às mulheres características de Modigliani, com os pescoços alongados. Ao compararmos *Maria La Buena*, de Carybé com *Jeanne Hébuterne numa cadeira*, de Modigliani (pr. 3: 2), encontramos as semelhanças na organização da pose, no alongamento do rosto e na simplicidade do fundo. Argan caracteriza Modigliani ressaltando: “... os contornos fortemente marcados unem numa mesma superfície compacta planos de profundidades

---

<sup>43</sup> Micheli, Mario *As Vanguardas artísticas no século XX*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 60.

diversas, as várias partes da figura e os vários planos de fundo”<sup>44</sup>. Em *La Buena*, vemos um Carybé ainda experimentando este estilo, com preocupações estéticas sob influência das vanguardas européias. Nota-se que se trata de um retrato e que poucas vezes o artista compôs nesta modalidade na pintura. Esta ausência pode ser atribuída ao fato de que o retrato individualiza demais a personagem. Carybé preferia as cenas de planos amplos, assim conseguia mostrar a sociedade acontecendo de forma mais coletiva.

Em *Enigma das Nuvens* (pr. 3: 3), percebemos a exaltação ao corpo nu feminino, bem como o tom moreno na pele das personagens. Como se sabe, Gauguin, exemplificado em *O dia dos Deuses* (pr. 3: 4), ficou famoso como pintor das morenas. Exaltar a cor da pele era dar entrada ao exótico, ao não-ocidental. Carybé, em *Enigma das Nuvens*, configura o quadro com forte toque de Gauguin e emparelha-se a outro artista brasileiro, Di Cavalcanti, denominado “o pintor das mulatas”. A pose das personagens, bem como os corpos perfilados e a estilização dos traços faciais unem estes três pintores<sup>45</sup>. Certamente Carybé buscava nesta época a exaltação de uma espécie de vida *ao natural*. O artista informou, também, que a própria vida de Gauguin era referência direta para seus intuítos no início de carreira, ressaltando o exótico e a vida do Pacífico: “Todo rapaz sonhava ir pro Pacífico, eu ficava com uma certa inveja”. Longe de heróis engalanados, estas personagens anônimas, se banhando com um certo ar mitológico, aparecerão ainda outras vezes nas obras de Carybé.

---

<sup>44</sup> Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 466.

<sup>45</sup> Sobre Gauguin, Gill Perry considera que o “outro” feminino associa-se ao “primitivo” contra a cultura falocêntrica ocidental: “a noção de ‘primitivo’ como ‘outro’ da cultura ocidental às vezes carregava um conjunto de oposições de gênero, de Natureza ‘feminina’ contra Cultura ‘masculina’”. Ver: Perry, Gill, “O Primitivismo e o Moderno”. In: Harrison, C., Frascina, F., Perry *Primitivismo, Cubismo e Abstração*, op. cit. p. 24.

No título *Enigma das Nuvens* percebe-se uma conotação relacionada à pintura metafísica. Em expoentes como o artista De Chirico, este estilo pictórico foi caracterizado por ambientes desérticos, temas extremamente subjetivos, oníricos e a colocação das personagens englobadas pela paisagem ao redor.

Na tela *O Dia das Estátuas, Homenagem a Giorgio de Chirico* (pr. 3: 5), composta posteriormente aos outros exemplos citados, Carybé assume sua admiração pelo pintor. Uma tela com as construções arquitetônicas metamorfoseadas em simplificações geométricas. A ambientação remete-nos a uma praça misturando características das cidades italianas e da Bahia. Vemos um tótem centralizado, cuja dramaticidade é ressaltada pela grande sombra projetada no solo. Carybé, nesta obra, transforma as personagens em estátuas através do uso da cor branca. Quando representava as cidades, principalmente Salvador, o artista escolhia este estilo onde a paisagem ao redor englobava as personagens e a arquitetura aparecia geometrizada<sup>46</sup>. Estes componentes estéticos da pintura metafísica foram apropriados por Carybé em sentido formal, sem o aprofundamento filosófico tão peculiar aos estudos desta tendência.

Da série *Conquista*, composta por vários desenhos e que abrange os anos de 1947, 1948 e 1949, selecionei *A Briga* (pr. 3: 6) para exemplificar a relação estilística com Picasso. Em *Guernica* (pr. 3: 7) são apresentados os mesmos tipos de desconstrução da figura, ressaltada através dos grafismos sobrepostos aos personagens<sup>47</sup>. Em *A Briga*, Carybé novamente aproveita as revoluções estilísticas sem seguir a orientação política de Picasso.

---

<sup>46</sup> Cf. Pranchas 5:1; 5:2; 5:6.

<sup>47</sup> Sabemos que Picasso pinta este painel como protesto à Guerra Civil espanhola que destrói a cidade de Guernica. Notamos que o artista mostra uma cena de destruição onde morrem homens e mitos. É como se, ao dizimar a localidade, desaparecessem os homens, as lendas, os sonhos.

A pintura é construída com várias sobreposições de traços geométricos, característicos do cubismo, e a figura do cachorro vai-se desconstruindo através dos grafismos arranhados por cima da representação. Este estilo desaparecerá completamente das futuras investigações de Carybé. A metamorfose de animais, dos traços mais figurativos aos traços mais abstratos ou simplificados, foi recorrente nos estudos de Picasso. Como em *Metamorfose de um touro*, onde Picasso simplifica ao máximo a figura deste animal, restando por último um simples traço sinuoso que resume a silhueta por completo.

Mas além destas relações, temos outra não tão óbvia ou aparente, a saber, a ligação entre os estudos de planificação em Carybé e Mondrian (*pr.* 3: 8), o principal representante do abstracionismo geométrico, construtor de uma teoria particular para as cores, formas e planos, que criava equilíbrios e relações de sintonia. Charles Harrison observa que o que está exaltado em Piet Mondrian é a experiência “puramente plástica”, “não era para ser um quadro de outra coisa”<sup>48</sup>. A figuração, desta forma, deixa espaço para a discussão interna da própria estrutura da pintura.

Carybé aproveita estes elementos para a divisão das cenas figurativas que lhe são características, organizando também o estudo sobre as cores primárias, como vemos em *As Portas*, de 1950 (*pr.* 3: 9). O quadro coloca em vários planos geométricos uma organização que nos remete a arquiteturas de janelas e portas. Em muitas obras, Carybé irá seccionar estes planos vazados para nos revelar o lado de dentro das casas, o que acontece na intimidade das personagens, como veremos em capítulo posterior<sup>49</sup>. Se Mondrian

---

<sup>48</sup> Harrison, C. *op. cit.*, p. 257.

<sup>49</sup> Cf. Pranchas 5: 1 a 5: 3.

simplificava o fundo dos quadros até planificá-los totalmente, Carybé incluirá em cada plano um acontecimento social através de cenas que nos revelam o cotidiano.

### 3. 2 - O Primitivismo na arte como apropriação culturalista.

As representações de Carybé aderem, portanto, a determinados estilos do modernismo internacional, e lembremos que estas vanguardas foram intensamente influenciadas pelo movimento primitivista. Nas investigações sobre a obra deste artista, percebe-se claramente que ele se autoriza a buscar referenciais estéticos nos objetos, pinturas, entalhes africanos e afro-brasileiros. Esta atitude encontra um paralelo com as investidas de artistas como Picasso, Matisse, Modigliani, que colecionavam e transformavam objetos africanos em temas para inovações de estilo nas suas respectivas pinturas. Canclini coloca que este fascínio pelo primitivo e o popular, evidente em Carybé, configura uma tentativa de escapar aos cânones do “olhar culto”, alcançando de certa forma uma salvação frente às representações históricas européias<sup>50</sup>.

Em 1951, Carybé ilustra o livro *Bahia: Imagens da Terra e do Povo*, de Odorico Tavares, uma apresentação da Bahia privilegiando os fatos da cultura popular, festas religiosas, paisagens naturais e as artes. No capítulo “A Escultura dos Candomblés”<sup>51</sup>, Tavares começa ressaltando as pesquisas do início do século XX, feita pelos primitivistas europeus sobre objetos africanos. Durante a explanação, lança-se um dado relevante: o autor incita que, na Bahia, o candomblé guardava várias daquelas esculturas africanas e

---

<sup>50</sup> Canclini, N. G., *Culturas...*, op. cit., p. 56.

<sup>51</sup> Tavares, Odorico. A Escultura dos Candomblés, In: \_\_\_\_\_ *Bahia, Imagens da Terra e do Povo*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, pp. 195-205.

afro-brasileiras, que tanto fascinaram os europeus: “E nas coleções e nos recessos dos terreiros estão figuras das mais sugestivas das artes plásticas negras, de origem africana ou baiana”<sup>52</sup>. Percebemos, então, que no contexto dos anos 50, quando Carybé vai morar em Salvador, esta pesquisa formadora do modernismo é apresentada como justificativa, pela cultura letrada, para uma possível investigação enfocando os candomblés. Assim, registra-se a peculiaridade: enquanto a Europa tinha-se influenciado pelas esculturas africanas desde o início do século, nos candomblés da Bahia podiam ser vistas esculturas africanas e afro-brasileiras sob uma nova ótica por volta da metade do século.

Nas ilustrações de Carybé para este capítulo de Tavares, constróem-se imagens bastante esquemáticas e exploratórias. Em bico de pena e com contornos bem definidos, vemos, nas figuras de abertura (*pr.* 3: 10), estatuetas e ferramentas de “assentamentos” de orixás do candomblé<sup>53</sup>. Na figura à direita percebemos uma haste, geralmente feita de metal encimada por um pássaro, dedicada ao orixá patrono das folhas, Ossain. Posteriormente, um abano (abebé) da deusa Oxum (*pr.* 3: 11), senhora dos rios, distintivo de feminilidade, vaidade e poder deste orixá. Carybé repetirá, colorida, esta representação do abebé, identificando seu material - o metal amarelo<sup>54</sup>. Em outra ilustração, um pilão (odô), de Xangô, divindade patrona dos iorubas, feito em madeira e com esculturas em alto relevo, utilizado para guardar os símbolos característicos deste deus (*pr.* 3: 12).

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 205. Além de Tavares, Nina Rodrigues documentou, fotograficamente, alguns destes objetos, enfatizando o exercício das “belas-artes nos colonos pretos”. O livro póstumo teria sua primeira edição lançada em 1933. Ver: Rodrigues, R. N. *Sobrevivências Africanas, as línguas e as belas-artes nos colonos pretos*. In: **Os Africanos no Brasil**, São Paulo: Cia Editora Nacional, 1988, pp. 160-171.

<sup>53</sup> São chamados de “assentos” ou “assentamentos”, os conjuntos de objetos rituais como louças, pequenas esculturas em ferro, pedras, búzios etc. Este conjunto faz parte do culto individual e coletivo dos candomblés. Tais símbolos sagrados são “alimentados” através de sacrifícios de animais e oferecimento de comidas específicas.

<sup>54</sup> Ver: *pr.* 8: 6.

Na foto de Pierre Verger (*pr.* 3: 13), vemos Carybé realizando estudos sobre os objetos africanos ou afro-brasileiros, de madeira, semelhantes aos das ilustrações. Aliás, o fotógrafo era responsável pela vinda destes objetos para Salvador quando retornava de suas viagens à África<sup>55</sup>. Estes estudos coincidem com a época de lançamento do livro de Tavares, mostrando-nos, assim, que o artista realizava pesquisas comparáveis àquelas realizadas pelos modernistas no início do século XX<sup>56</sup>. O pilão ilustrado por Carybé, referido acima, assemelha-se ao encontrado no livro *Orixás* (*pr.* 3: 14), de Verger, na parte dedicada a Xangô, que reforça a ligação Bahia-África com base em “estilos muito semelhantes aos da África”<sup>57</sup>. No ateliê (*pr.* 3: 15) e na sala de estar de Carybé, assim como no ateliê de Picasso (*pr.* 3: 16), as paredes eram decoradas com alguns destes objetos, principalmente machados e detalhes esculpidos de portas africanas. É neste contexto ampliado por um ressurgimento dos estudos de folclore, que o “primitivismo afro-brasileiro” é retomado por componentes da intelectualidade baiana, como Carybé e Odorico Tavares, cinqüenta anos após o advento das vanguardas européias.

A produção considerada primitivista na arte veio ganhando força no final do século XIX com artistas como Gauguin, que transformava nativos em temas das suas pinturas. Ressaltava-se com isto um certo desencantamento com o *status quo* ao final daquele século

<sup>55</sup> Patrocinado pelo Instituto Francês de África Negra (IFAN), Verger chega a Salvador em 1946. Como Carybé, já havia lido *Jubiabá* de Jorge Amado e procurava fotografar o cotidiano da cidade. A amizade entre os dois foi caracterizada por grandes trocas de informações, até mesmo em termos de estilo. Podem-se comparar claramente alguns desenhos de Carybé com as fotografias de Verger, como o conjunto referente à pesca de xaréu, por exemplo.

<sup>56</sup> O livro de Odorico Tavares é de 1951. Carybé, na foto, aparece ao lado de seu filho Ramiro, que nasceu em 1947, e aparenta estar com aproximadamente 5 anos de idade.

<sup>57</sup> Verger, Pierre. *Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, Salvador: Corrupio, 1981, pp. 164; 167. Várias coleções de museu dispunham deste tipo de materiais: em Salvador, o Museu Estácio de Lima e a coleção Nina Rodrigues; em Recife, desde 1940, o Museu do Estado de Pernambuco; em Maceió, Coleção Perseverança e no Rio de Janeiro, Museu da Polícia, acervos reunidos a partir de atuações policiais em inícios

por parte dos artistas que se interessavam, contrariamente ao estabelecido, por expressões não-ocidentais <sup>58</sup>. Havia, assim, um gosto pelo selvagem, como na declaração do poeta Rimbaud que, numa tentativa de abandono da poesia e da Europa dizia querer embrutecer-se <sup>59</sup>. Mas esta perspectiva coloca o autóctone na posição de presa, mesmo que parecesse benevolente para eles. Há uma mistura de agressividade e transgressão que serve cada vez mais para distanciar o diferente, já que ser primitivo e experimentar o gosto de se dizer primitivo são duas coisas distintas. É o que parece acontecer com Rimbaud e Picasso e influenciar posteriormente artistas como Carybé.

As investidas de apropriação da cultura dita primitiva para as artes plásticas foram, como aponta Hal Foster, muito influenciadas por *Les Demoiselles d'Avignon* (pr. 3: 17), que figura como uma das principais obras do MOMA (Museum of Modern Art) em Nova York. Como aquele é um museu voltado para arte moderna e contemporânea, classifica-se *Les Demoiselles* como o grande marco de formação do modernismo, um salto que rompe com antigas tradições de representação. De fato, o projeto cubista muito se referenciou nesta pintura, mas o que ficou mais conhecido foi sua influência como um passo para o *primitivismo* na arte. Picasso, para compor o rosto das prostitutas, se inspirou nas máscaras africanas vistas por ele no Museu do Homem (*Musée d'Éthnographie du Trocadéro*) (pr. 3: 18; 3: 19), e isso ficou marcado como um elogio ou valorização da cultura dita primitiva. Mas, como em Rimbaud, houve uma apropriação e não uma inserção do nativo na cultura

---

do século. A década de 40 marcou ainda a formação de coleções particulares como as de Gilberto Freyre, no Recife, e Arthur Ramos, no Rio de Janeiro.

<sup>58</sup> Ver: Micheli, M. *op. cit.*, pp. 39-59.

<sup>59</sup> “Retomarei, membros de ferro, pele queimada, olhar em fúria: a julgar pela máscara, dirão que sou de alguma raça forte. Terei ouro: serei indolente e brutal... Estarei envolvido nas questões políticas. Salvo”. Ver: Rimbaud, A. Uma Estadia no Inferno, IN: \_\_\_\_\_ *Prosa Poética*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 139.

Ocidental. O próprio Picasso se referiu às máscaras não como uma referência formal, mas como forças mágicas contra o estabelecido <sup>60</sup>.

No caso do artista argentino, as viagens do início da carreira o fizeram um estrangeiro diante de várias culturas, buscando traços da cultura do outro. Carybé, por isso, alia-se ao suposto caráter documental nas suas pinturas. Porém, quando se fixa na Bahia o candomblé e, principalmente, a intelectualidade que estava se interessando por esta religião o transformam num pesquisador incessante dos ritos afro-brasileiros e seus objetos. Diferente de Picasso, Carybé assumia gradativamente o discurso êmico, mostrando conhecimento e respeito para ter acesso às práticas secretas aos não-iniciados. Pierre Verger contribui para esta passagem colocando objetos artísticos de Carybé, relacionados aos orixás, como representantes da produção material baiana que se assemelhava à África. No livro *Orixás*, um desenho de Xangô, feito por Carybé para um estacionamento de Salvador, é mostrado sem identificação de autoria junto a objetos e cerimônias africanas e baianas, demonstrando como o culto àquele deus atravessou o Atlântico <sup>61</sup>. Ser nativo para Carybé era ser baiano.

Usar o outro como tema é apropriar-se apenas superficialmente daquilo que é a complexidade da cultura dos africanos. Appadurai diz que há uma idéia fixa na tentativa de ver os nativos sempre “encarcerados” a seu território enquanto os “forasteiros e

---

<sup>60</sup> “Eles eram contra tudo – contra espíritos desconhecidos e ameaçadores... Eu também sou contra tudo. Eu também acredito que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo... mulheres, crianças... tudo! *Les Demoiselles d’Avignon* deve ter nascido... não por causa das formas; porque era minha primeira pintura de exorcismo – sim absolutamente!”. Ver: Foster, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**, São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 238.

<sup>61</sup> Verger, P. *Orixás...*, *op. cit.*, p. 163.

observadores” são vistos como móveis, detendo a sabedoria<sup>62</sup>. O fato de ver máscaras não quer dizer ver africanos ou descendentes em geral; assim reconhecer por “traços” étnicos, nomear indivíduos, ou usar sua imagem pode ser comparado às práticas das Missões Artísticas e formas colonialistas.

Nas produções estéticas de Verger e Carybé sempre houve a preocupação em mostrar os afro-descendentes. Verger assumia a recusa em direcionar sua máquina fotográfica para pessoas de cores “mais anêmicas”<sup>63</sup>. Carybé transformava mães-de-santo, pescadores, vendedoras de acarajé em personagens principais das telas, inserindo-os nas obras e oferecendo-lhes notoriedade. Como o pintor era figurativo, não havia a intenção em criar alegorias nos traços exóticos, colocando no máximo uma estilização que aumentava a impressão de dinamismo das figuras. Quanto às personalidades do candomblé, o artista ainda identificava muitas vezes nas legendas o terreiro representado e o nome de alguns sacerdotes, como: Iansã de Olga, candomblé de Procópio. Neste caso, Carybé, dando um salto na tentativa de pesquisar o exótico, insistia em inseri-lo demonstrando a pacífica convivência entre a religião e o cotidiano de Salvador, como veremos na tela *Bahia*, de 1971<sup>64</sup>.

Representar a alteridade pode ser estratégia para não se confrontar com ela. Isto nos remete à definição clássica de grupos étnicos segundo a qual os mecanismos de apropriação do “selvagem” puderam acontecer<sup>65</sup>. Ao ressaltar aspectos tidos como importantes para

---

<sup>62</sup> Ver: Appadurai, Arjun, “Putting Hierarchy in its Place”, IN: Marcus, George E. (org), **Rereading Cultural Anthropology**. London: Duke University Press, 1992, p. 53.

<sup>63</sup> Declaração de Pierre Verger no filme VERGER – O mensageiro entre dois mundos, de Lula Buarque de Hollanda, 2000.

<sup>64</sup> Ver *pr.* 5: 3.

<sup>65</sup> Cf. Barth, Fredrik, “Les groupes ethniques et leurs frontières”, In: Poutignat, P. e Streiff-fenart, J. **Théories de l’Ethnicité**, Paris: PUF, 1995, p. 206.

esta definição no pensamento ocidental, Fredrik Barth aponta: perpetuação biológica em larga medida; valores culturais em comum; espaço de comunicação e interação; membros que identificam e são identificados pelos outros em categorias. Este autor, contudo, critica a tendência a fazer equivaler “raça = uma cultura = uma língua”, já que não haveria, se levássemos a sério tal definição, dinamismo com relação a atualizações e pluralidades culturais <sup>66</sup>.

Assim, como entender o outro dinamicamente, na vida marcada tanto por trocas capitalistas quanto por interrelações culturais? Que cultura, hoje em dia, é isenta de influências externas, ou mesmo, processos internos que desfazem os tão sonhados traços originais? Neste aspecto o modernismo se apropriou das artes étnicas para distanciar-se do diferente. Na América Latina, Canclini ressalta a convivência entre esferas distintas da cultura, onde “tradições não se foram e a modernidade não terminou de chegar” <sup>67</sup>, diferenciando-se, assim, das trajetórias sucessivas das vanguardas européias.

Hal Foster critica uma exposição no MOMA, em 1984, que tentava encontrar afinidades entre o tribal e o moderno na época das investidas modernistas em direção a este primitivismo. Canclini corrobora a crítica, lamentando o fato de que, além da exposição, o catálogo se ocupava com “interpretações detetivescas”, preocupando-se se Picasso conseguiu os objetos no Congo, por exemplo, e deixava em aberto a análise da arte ocidental frente a estes objetos <sup>68</sup>. Na sua concepção, esta exposição teve o intuito de não

---

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 206. Barth desmonta esta perspectiva em seus estudos ao se enveredar pelas observações das características plurívocas, grupos multilingüísticos, transculturalismos. Cf. também Canclini que critica as definições clássicas de identidade, onde o território e as coleções de museus seriam determinantes. Ver: Canclini, N. G. *Culturas...*, op. cit., 190.

<sup>67</sup> Canclini, N. G. *Culturas...*, op. cit., p. 17.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 54. Canclini destaca outra exposição em Paris, no Museu de Arte Moderna, de 1978, que reunia artistas chamados ingênuos ou populares.

transgredir a intenção modernista em retirar do contexto aquilo que pudesse ser formal, deixando relegado ao segundo plano a própria perspectiva dos criadores e exaltando a pureza das formas tribais: “Os objetos modernos à mostra, a maior parte dos quais se preocupa com uma forma ou “toque” primitivista, representavam apenas como o primitivo é pensado”<sup>69</sup>. Retirar o contexto torna a análise das peças incompleta, já que a arte como sistema cultural não pode ser definida apenas formalmente, como uma categoria “totalmente intra-estética”<sup>70</sup>.

Nesta exterioridade, a força que emerge é simplesmente simbólica, como se pudéssemos selecionar nativos em experiências de laboratório numa sociedade marcada pela mistura. Mesmo quando os artistas afro-descendentes, por exemplo, realizavam obras de arte, a forma permanecia influenciada pela representação ocidental. Como exemplo deste tipo de representação, temos *Les Fetiches*, do artista afro-americano Lois Malois Jones, posterior a *Les Demoiselles*, propício a considerações sobre este culturalismo. A obra justamente se influencia na representação cubista, usando a desconstrução da figura como algo fantasmagórico e ameaçador. Este mesmo tom, como já foi dito, também pode ser sentido em *Candomblé em Recife*, de Carybé (*pr.* 2: 14).

Em *Les Fétiches* (*pr.* 3: 20), o artista, vivendo em Paris, se influencia pelos escritores do movimento *Negritude*, que desenvolviam uma literatura surrealista misturando imagens oníricas de um inconsciente negro. Carybé, em contrapartida, influenciou-se pelos escritos de Jorge Amado, mostrando o negro não pela raça, mas pela cultura do candomblé. Foster aponta dois momentos de extrema relevância para o “paradigma etnográfico” na

---

<sup>69</sup> Foster, H. *Recodificação...*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>70</sup> Geertz, C. *Saber...*, *op. cit.*, p. 146.

arte, e que irão servir como pano de fundo à explanação: “o surrealismo dissidente associado com George Bataille e Michel Leiris no final dos anos 20 e início de 30, e o movimento *Negritude* associado com Léopold Senghor e Aimé Césaire em fins de 40 e início de 50”<sup>71</sup>.

Justamente é a Aimé Césaire que Lois Malois Jones se refere ao pintar *Les Fetiches*, através de passagens de um texto que diz: “mergulho dentro da carne vermelha do sol,... na carne ardente do céu,... (e) cavo um buraco na densa aflição desta paciência ilustre”<sup>72</sup>. Vemos o primitivismo mais uma vez apropriando-se das máscaras da “África mágica”.

Este artista pode ser colocado como apropriado, por ser afro-americano, e apropriador, por usar as mesmas bases representacionais vigentes na cultura “branca”. Tendo estudado na Escola do Museu de Belas Artes de Boston, o pintor americano utiliza a velha apropriação de Picasso em *Demoiselles*, deixando a alteridade estática, assustadora, e sem meios para interagir com o estabelecido. Mantém-se o fantasmagórico e o fetichista. Carybé, sem ser afro-americano, participou da cultura letrada, também estudando Belas Artes, mas se manteve distante dos fetichismos com relação à cultura dos afro-descendentes.

Outro fator relevante é que o título, os fetiches, será também um dos modos para representar o negro sem que isso ameace a supremacia do branco. Através da fetichização da cultura criam-se *souvenirs* modernos numa era de reprodução industrial. A civilização ocidental, desta forma, apresenta-se dinâmica e o continente africano estático como nas coleções etnográficas de máscaras do Trocadéro, apropriadas por Picasso. Diferente do

---

<sup>71</sup> Foster, H. *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*, London: MIT, p. 175.

<sup>72</sup> Powell, Richard J. *Black Art and Culture in the 20<sup>th</sup> Century*, London: Thames and Hudson, 1997 p. 80.

caso brasileiro já que os objetos estavam sendo usados nos candomblés, e não estáticos nas vitrines de museus. Nem mesmo uma transgressão estética pode ser atribuída a esta obra de Jones, já que a desconstrução figurativa há muito tinha sido feita por Picasso, em 1907 e *Les Fetiches* é de 1938.

No segundo exemplo temos Romare Bearden, artista considerado por Robert Hughes como o mais importante representante dos negros afro-americanos, cuja produção se inicia nos anos 60. Hughes analisa a morte de Kennedy como um divisor de águas para a hegemonia dos Estados Unidos, contribuindo para a “fragmentação da sociedade americana”<sup>73</sup>. Ao que parece, este crítico está influenciado pelo turbilhão de imagens superpostas dos artistas daquele período, Raushenberg, por exemplo, mas nesta fissura começam as passeatas pelos direitos civis, os comícios de Martin Luther King, os movimentos feministas, etc. Justamente nesta época, murais de Carybé representando o povo americano, e não a classe dominante, são selecionados para o aeroporto Kennedy, como veremos à frente. Começa a surgir uma arte preocupada com o outro, mas isso não quer dizer que seja na arte que o salto para uma utópica igualdade social aconteça; ao contrário, como vemos em Bearden, a representação desta alteridade continua presa ao *status quo*, sempre ressaltando lábios grossos, cabelos trançados, ou o jazz.

Na tela *Summertime* (pr. 3: 21), Bearden refere-se à musicalidade negra, com colagens, como no dadaísmo, e fatos sociais, como na arte pop de Rauschenberg, traçando uma ode à qualidade negra. Aí a cultura se fixa pela característica da música como produto natural do negro. O surgimento do jazz nos anos 20 e a extensa inserção de negros no

---

<sup>73</sup> Ver: “American Visions” – BBC, Time Inc., Londres / TV Cultura, São Paulo, 1996.

trabalho com os meios de comunicação, o teatro e a dança contribuíram para a entrada dos afro-americanos na cena norte-americana. Mas conviver não quer dizer assimilar a diferença. Para os americanos precisava-se legalizar a igualdade, mas jamais aceitá-la internamente<sup>74</sup>.

Nota-se, neste caso, como se revivem problemas como o primitivismo e o fetichismo, que desde o século XIX marcam as disciplinas das ciências do Homem. Confrontando as duas obras com o conjunto de pinturas de Carybé, nota-se que este artista deixa de se preocupar em detalhar aspectos raciais, como os lábios grossos da tela de Bearden, e assume uma Bahia representada pela cultura dos afro-descendentes. Sem fetichismo, Carybé vivencia a religião procurando colocar os conteúdos simbólicos nos devidos lugares, demonstrando assim uma convivência mais intensa com os objetos do candomblé que poderiam ser encontrados tanto nas festas de rua, nas feiras quanto nas casas de candomblé<sup>75</sup>. Depois de iniciado, não se limita a investigar, mas participa como presidente da sociedade civil do terreiro a que se filiou.

Ao falar de identidade podemos pensar, como Gilberto Velho, na tensão provocada por uma identidade dada e outra adquirida<sup>76</sup>. O negro com suas práticas culturais possui uma identidade étnica, familiar. Porém, quando sua cultura material é exposta em museus, e galerias de arte, *adquire* um novo conjunto de conceitos descontextualizados. A aquisição, assim, pode ser um dos grandes conflitos, sejam étnicos, religiosos ou afins na trajetória do

---

<sup>74</sup> Ver: Matta, Roberto da, **Relativizando, Uma Introdução à Antropologia Social**, Rio de Janeiro: Rocco, 1990, pp. 58-85. Da Matta coloca que a estratégia americana para controlar, ou distanciar-se da diferença racial é igualá-la perante a lei, mesmo permanecendo o preconceito na socialização entre brancos e negros.

<sup>75</sup> Cf. As pinturas, *Bahia* (pr. 5: 3); *Os Santos* (pr. 5:4); *A Mulata Grande III* (pr. 5: 10).

<sup>76</sup> Velho, Gilberto, **Projeto...**, *op. cit.*, p. 97. Na definição, Gilberto Velho ressalta: "... uma básica diferença entre uma identidade, socialmente já dada, seja étnica, familiar etc. e uma adquirida em função de uma trajetória com opções e escolhas mais ou menos dramáticas".

outro. As máscaras africanas, ao serem isoladas em vitrines de museu, perdem o contexto dos rituais, da festa profana ou mesmo do cotidiano mais corriqueiro nos quais poderiam estar inseridas.

Neste aspecto da representação podemos pensar em Carybé, que passou pela crise da arte figurativa quando Picasso se tornava, para muitos, o maior artista do século XX, e encaminhou-se por esta abordagem da cultura afro-brasileira. Tanto quanto Paul Gauguin, como já foi visto, as viagens também se tornaram freqüentes para que Carybé fosse acumulando observações dos fatos sociais que se transformariam em temas para sua arte, encarada como uma investida sobre a cultura negra<sup>77</sup>. No início do século XX, o Brasil da Semana de Arte Moderna de 1922 lançou este olhar sobre as representações das culturas autóctones. Desta forma, questões semelhantes às colocadas na Europa floresceram em solo brasileiro.

Eduardo Jardim de Moraes, em *A Brasilidade Modernista*, observa as diferenças contextuais que marcaram o olhar europeu e o enfoque brasileiro sobre o primitivismo, alertando para os erros de interpretação que podem ser ocasionados por quem tentar fazer a passagem direta entre os dois continentes. Para este autor, o *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, deixa bem definidas estas diferenças, ao realçar os antagonismos vividos na realidade nacional. Moraes conclui que os “fatos estéticos primitivos” foram omitidos durante séculos “pelo saber erudito”. É bem certo que havia fatos estéticos marginalizados pelas classes do poder, mas eram aspectos em formação, não existiam há séculos nem poderiam ser chamados de “primitivos”. Não há, historicamente,

---

<sup>77</sup> Em 1957, um jornal argentino colocará como chamada para uma reportagem sobre Carybé, “Primitivismo y Modernidad em Las Pinturas de Carybe”, Arquivos do DESENBANCO, Salvador.

base para se afirmar que a “favela” e o “carnaval” fossem seculares e primitivos, já que as favelas surgiram no Rio de Janeiro com as reformas urbanas do final do século XIX e o carnaval foi acompanhando a trajetória da cidade <sup>78</sup>. Os desfiles, inclusive, foram se reformulando influenciados pelos Corsos e pelas Grandes Sociedades, característicos das elites <sup>79</sup>.

No Manifesto, Oswald incita os olhares para a “poesia” que existe nas favelas, na riqueza étnica, no carnaval. Logo de início o texto ressalta: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela”. Em nenhum momento Oswald classifica tais fatos sociais como primitivos, muito ao contrário, o texto mescla saberes e belezas eruditas: as universidades, “o lado doutor”, Rui Barbosa; e fatos do cotidiano popular: “A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”. E em todo instante, ratifica-se a poesia que existe nestas variedades, neste pluralismo da cultura nacional. Ao que parece Oswald de Andrade estava levantando a bandeira da miscigenação cultural, pois o Brasil constrói-se através de vários fatos multiculturais - misturas étnicas, crenças e sincretismos diversos,

---

<sup>78</sup> Moraes, Eduardo Jardim, **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 86. Sobre este fato o autor destaca: “Temos, por um lado, fatos estéticos primitivos, durante séculos ocultados pelo saber erudito, ‘os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela’, o ‘azul cabralino’, o carnaval e os cordões de Botafogo, a ‘formação étnica rica’, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, o vatapá, o ouro e a dança e toda uma série de dados culturais bárbaros e nossos. Mas temos também a necessidade de conciliar estes traços numa perspectiva que os integre aos ‘cilindros dos moinhos’, às ‘turbinas elétricas’, às ‘usinas produtoras’, às ‘questões cambiais’. Temos a floresta e a escola. O progresso e o Museu Nacional”.

<sup>79</sup> Os Corsos eram realizados pela alta burguesia, em carros de passeio, e as Grandes Sociedades, pelas elites que aproveitavam o desfile para divulgação das vanguardas políticas, distribuindo panfletos para a população. Sobre o carnaval, Ver: Ferreira, Felipe. **O Carnaval no Brasil: uma festa do século XIX**, In: \_\_\_\_\_ **O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para escolas de samba**, Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, pp. 71ss.

imigrações vindas de diferentes lugares da Europa. O Manifesto propõe, então, a impossibilidade de separação destes fatos, ou melhor, destas ascendências culturais <sup>80</sup>.

O que podemos selecionar dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna, é que se a Europa voltava-se para as explorações primitivistas, o Brasil seguia em direção à cultura popular. Mas, ao mesmo tempo, a intensa urbanização vai ganhando formas e cores nas pinturas dos modernistas, com chaminés de fábricas e estradas de ferro colocadas em telas, como em *Estrada de Ferro Central do Brasil*, de Tarsila do Amaral, composta em 1924.

Vivíamos um paradoxo, buscar o desenvolvimento pela industrialização ou as raízes de nossa cultura. Porém, a formação étnica, a ascendência européia, ameríndia e afro-brasileira, nos colocava em posição privilegiada e ao mesmo tempo nos estimulava a seguir em busca dos nossos mitos de origem. A tentativa de criar um enfoque nacional pós-primitivismo abrange não só o Brasil, mas a América Latina. É a partir desta perspectiva que Carybé envereda pela cultura dos afro-descendentes como tema central para sua obra.

### **3. 3 - A simplificação do traço e as pinturas rupestres.**

Se havia, de início, uma bricolage de estilos nas representações de Carybé, como vimos anteriormente, tem-se que ressaltar o que em etapa posterior tornou-se seu modo característico de desenhar. Carybé teve uma divulgação deste traço amplamente disseminada através das ilustrações para vários autores de renome: Gabriel Garcia Marques, Jorge Amado, Pablo Neruda, Antonio Olinto, Edison Carneiro. Justamente nestas

---

<sup>80</sup> Ver: Andrade, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil, In: \_\_\_\_\_ **Obras Completas**, do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 3-10.

ilustrações, criou-se uma identidade visual extremamente marcante, tanto que muitas pessoas só conhecem Carybé através destes desenhos em preto e branco.

No decorrer da biografia do artista notamos que, principalmente desde os anos 50 e mais intensamente a partir dos anos 60, este traço, agudo e sintético, apresenta-se com mais frequência. Com a utilização do nanquim, tanto em aguada quanto em bico de pena, o artista vai imprimindo em suas personagens a simplificação da figura humana, o movimento ágil, um certo gingado, e a intensa relação entre o fundo e as cenas desenhadas.

Percorrendo as possíveis indicações de influências nas artes para tal estilo de traço, encontramos um paralelo nas pinturas rupestres brasileiras e na pré-história africana<sup>81</sup>. Nestas pinturas há componentes de grande semelhança tanto na forma quanto nos temas apresentados. Também, ao compararmos as datas e os contextos sociais, encontramos Carybé percorrendo ambientes onde a exposição e a divulgação deste material realizava-se em larga escala. Na análise interpretativa da arte rupestre brasileira, Pessis ressalta que muitas cenas do cotidiano são ali reproduzidas, principalmente numa unidade espaço-temporal denominada pelos especialistas como “Tradição Nordeste”<sup>82</sup>. Trata-se de retratar um cotidiano que mistura os mitos sobrenaturais, a sexualidade, e o corriqueiro, o comezinho da vida diária. Temos as divisões de papéis sociais, ressaltando atividades como a pesca e as plantações, assim como símbolos zoomorfos e antropomorfos. Nas cenas, o fantástico, adjetivo obviamente impresso pela nossa visão, permeia todo o tempo a representação.

---

<sup>81</sup> Solange, filha de Carybé, confirmou a presença de livros de arte rupestre no acervo do artista, em comunicação pessoal em dezembro de 2000.

<sup>82</sup> Ver, Pessis, M. “Método de Interpretação da Arte rupestre Pré-histórica: Análise Preliminar da Ação”. In: *Revista de Arqueologia*, Belém, 2(1) jan./jun. 1984, pp. 47-58.

Na pintura pré-histórica africana, destaca-se principalmente a semelhança com o estilo encontrado em Tassili (Argélia) e amplamente divulgado por publicações. O Instituto Francês da África Negra e outras instituições, a partir dos anos cinquenta, patrocinaram viagens de pesquisa e publicaram ensaios sobre a arte e a pré-história africanas que tiveram repercussão internacional <sup>83</sup>. Dentre os estudiosos mais influentes estava Theodore Monod, responsável pelo patrocínio das primeiras viagens de Verger à África e incentivador da pesquisa comparativa no contexto baiano. Portanto, a convivência e intercâmbio destes nomes tornaram disponíveis materiais sobre pintura pré-histórica na capital baiana numa época basilar para a trajetória artística de Carybé. Além disso, a descoberta da arte rupestre não terá escapado a artistas e intelectuais baianos que viajavam para Europa, África e para as Américas, como Mário Cravo, Jorge Amado e Pierre Verger. O próprio Carybé visita a África com Verger duas vezes, uma em 1969, permanecendo por um mês no Benin, e outra em 1987 com uma comitiva da Prefeitura de Salvador.

Segundo Joseph Ki-Zerbo, as pinturas pré-históricas africanas constituem “um filme documentário sobre a infra-estrutura das primeiras sociedades que viveram no continente” <sup>84</sup>. Este fator liga as formas pré-históricas à representação do cotidiano, tão própria de Carybé. Em “Temas de Candomblé”, cadernos da Coleção Recôncavo, selecionei duas

<sup>83</sup> Cf. Mauny R. “Sur la préhistoire de la presquile du Cap Vert”; Esén, pp. 239-251, 1949; \_\_\_\_\_ “Essai sur l’histoire des métaux em Afrique occidentale”; IFAN xiv, 1952, pp. 545-593; \_\_\_\_\_ “Gravures peintures et inscriptions rupestres de l’Ouest africain”; IFAN Initiations africaines xi.1954; Lhote H, “Le cheval et le chameau dans les peintures et gravures rupestres du Sahara”, IFAN xv, 1953, pp. 1138-1228; Gallay A. “Peintures rupestres recents do Bassain du Niger” Safr xxxiv, 1964. pp. 123 – 39. Pelas datas das publicações percebe-se que há produção, circulação e consumo deste conhecimento sobre a pré-história entre os intelectuais. Carybé influenciado por Verger, que possuía amigos como Monod em instituições francesas, teve acesso a estes materiais. Ver: Davies, O. *West África before the Europeans*, Londres: Methuen & Co LTD, pp. 323-327.

<sup>84</sup> Ki-Zerbo, J. “A Arte pré-histórica africana”. In: \_\_\_\_\_ (coord.) *História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*, São Paulo, Ática/Unesco, 1982, 687.

pranchas (pr. 3: 22 e 3: 23) para comparação com as pinturas rupestres. Como semelhanças, a agilidade da figura, o alto contraste entre preto e branco e a sintetização do traço. Carybé, em um de seus primeiros trabalhos depois de fixar-se em Salvador, ressalta a cor do negro brasileiro apenas com traços chapados de nanquim. Deixa-se assim o pincel livre para percorrer de uma só vez a construção da silhueta das personagens. Esta busca pelo traço ágil jamais abandonará o artista até o fim de seus dias, passando por estudos sobre balés, como o que realizou com Nureyev, ou até sobre vaquejadas, como em *Olha o Boi*<sup>85</sup>.

Na figura pré-histórica africana, percebemos a valorização dos quadris, através do alargamento de sua dimensão (pr. 3: 24). Carybé, em *As três Graças Negras* (pr. 3: 25) e em *Duas Mães* (pr. 3: 26), de 1981, para exaltar a sensualidade da mulher também as representava muitas vezes nuas e com estes quadris avantajados. A nudez das personagens impedia que marcadores de épocas recentes presentes na indumentária pudessem interferir, contra o desejo do artista, numa pretendida caracterização para além da dimensão do tempo. A diminuição das cabeças também pode ser percebida como ponto de ligação entre o artista e a pintura rupestre. Em algumas obras, Carybé as diminui de tal forma que chega a destacá-las do corpo da personagem, como vemos na citada *Duas Mães* e na tela *Iyami Oxorongá*<sup>86</sup>.

Já em 1961, a aguada de nanquim *Vaqueiros* (pr. 3: 27) registra um dos primeiros exemplos de simplificação dos traços. Um tema colhido por Carybé no interior do Brasil, com características da indumentária do sertão, os casacos de couro (gibões), os chapéus de

---

<sup>85</sup> Ver, a propósito, as pranchas onde Carybé representa os vaqueiros capturando o animal. Carybé, *Olha o Boi*, São Paulo: Cultrix, 1966, s/p.

<sup>86</sup> Cf. pr. 9: 16.

cangaceiro. Nos aspectos formais, vemos que o artista pinta em alto-contraste de preto e branco as personagens sem detalhamentos faciais. Isso gera para a construção da cena uma valorização da totalidade, e não das especificidades individuais. Carybé, desta forma, mantém as personagens anônimas, ressaltando o sentido dos símbolos coletivos da sociabilidade. O movimento dos vaqueiros é enfatizado pelo estreitamento do traço nas extremidades, como nas patas dos cavalos, tornando as manchas soltas e ágeis no espaço.

Estas personagens funcionam como um exemplo de permanência das tradições interioranas. Um Brasil que na década de 60 valorizava os sertanejos através do teatro, de shows como *Opinião*, da redescoberta da poesia de cordel, da música de João do Valle e Luís Gonzaga. Um sertão que o próprio Carybé ajudou a difundir quando, em 1952, fez 1.600 desenhos para as cenas do filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, lançado no ano seguinte. Estes desenhos funcionavam como uma espécie de *Story Board*, termo usado para os estudos de planos e enquadramentos das cenas no cinema. Carybé também foi responsável pelo figurino e participou como figurante. Pesquisadores situam este longa-metragem como responsável pela primeira grande divulgação, nacional e internacional, do cangaço <sup>87</sup>. *O Cangaceiro* foi vencedor do Prêmio de Melhor Filme de Aventura no Festival de Cinema em Cannes.

---

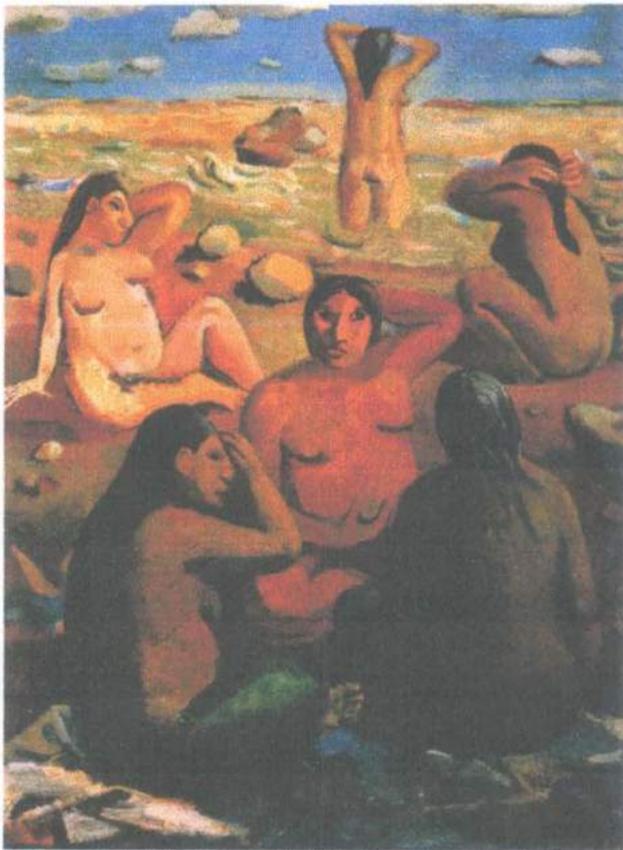
<sup>87</sup> Dados colhidos na Mesa Redonda: O Cangaço Revisitado: centenário do nascimento de Lampião, onde Daniel Soares Lins lançou esta informação. Ver: Resumos da 21ª Reunião Brasileira de Antropologia, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1998, p. 39.



**3: 1 CARYBÉ, Maria, La Buena, 1932, óleo s/ tela, 65 x 49cm. Fonte: Furrer, B., op. cit., p. 68.**



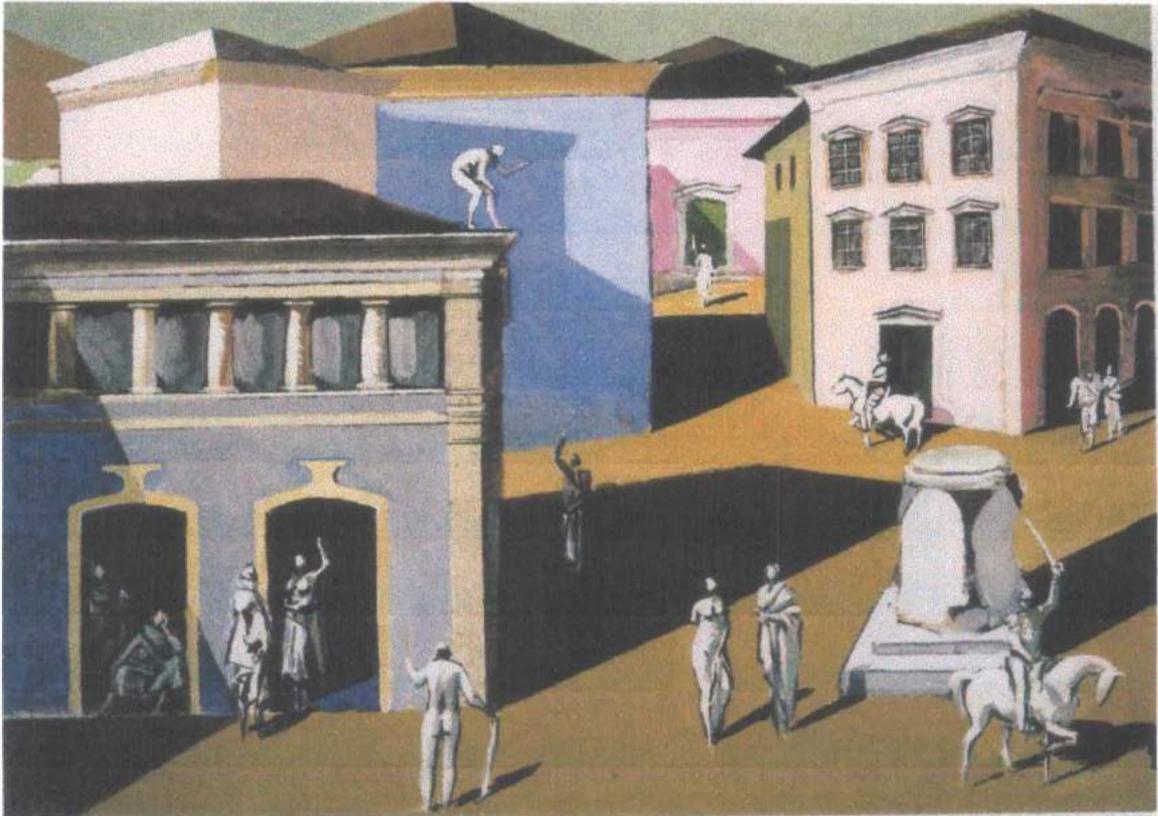
**3: 2 - MODIGLIANI, Amadeo Jeanne Hébuterne numa cadeira, 1918-9, óleo s/ tela, 1 x 0,55 m. Fonte: Argan, G. C., Arte Moderna, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 468**



**3: 3 - CARYBÉ, Enigma das Nuvens, 1941, óleo s/ papelão, 49 x 35cm. Fonte: Furrer, p. 101.**



**3: 4 - GAUGUIN, P, O dia dos deuses, 1894, óleo s/ tela, 66 x 87 cm. Fonte: Walther, Ingo F. Paul Gauguin, quadros de um inconformado, Colônia: Taschen, 1993, p. 64.**



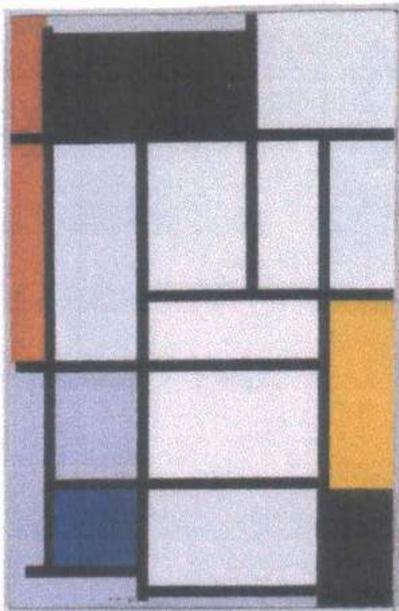
3: 5 - CARYBÉ, O Dia das Estátuas, 1986, óleo s/ tela, 50 x 70cm. Fonte: Furrer, B. op. cit., p. 417.



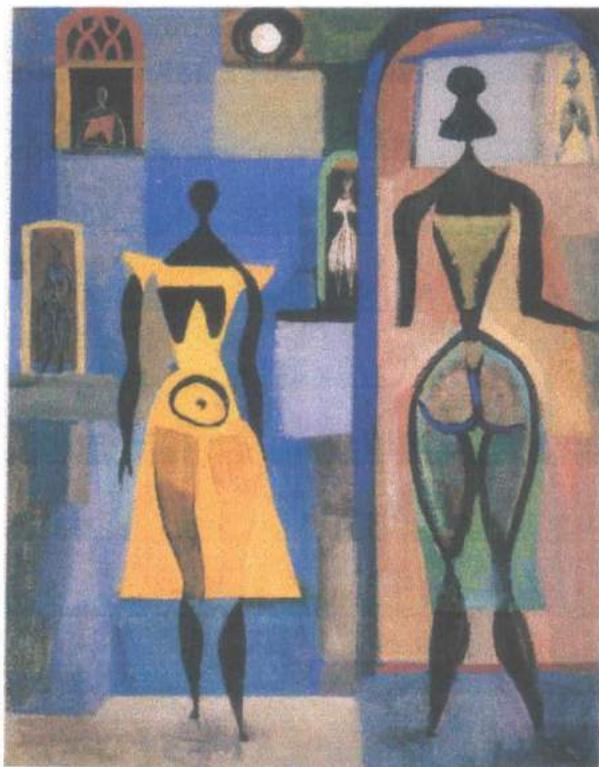
3: 6 - CARYBE, *A Briga*, 1945, óleo s/ papelão, 48 x 32cm.  
Fonte: Furrer, p. 129.



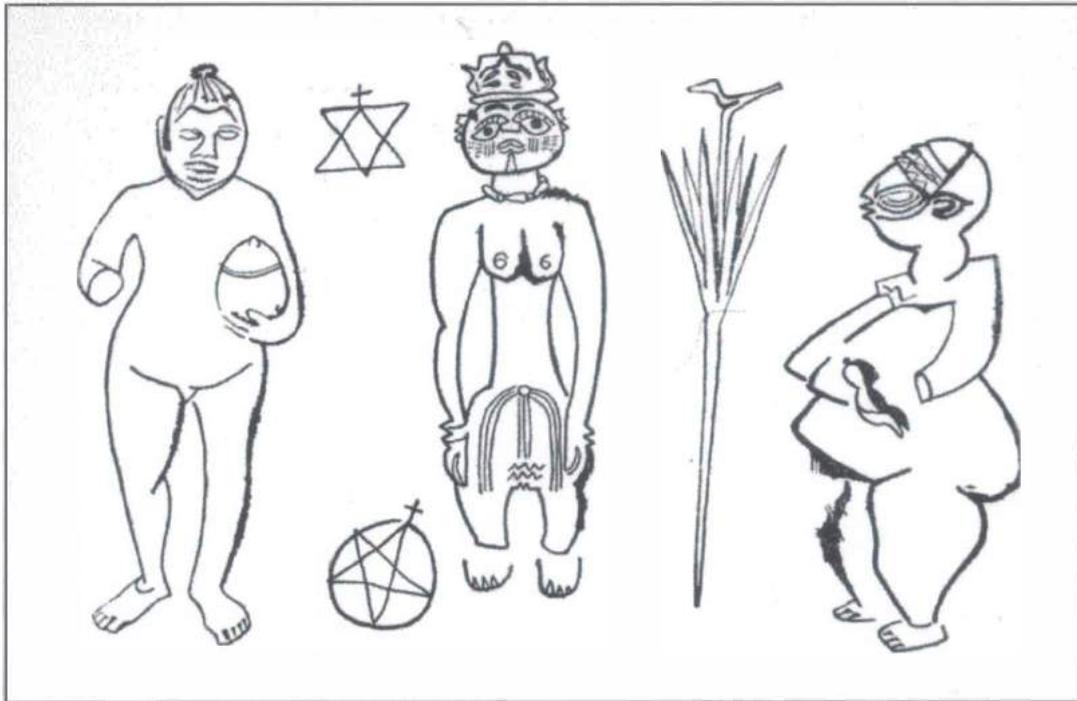
3: 7 – PICASSO, *Guernica (detalhe)*, óleo s/ tela, 350 x 782.3 cm.  
Fonte: McDonald, Jesse, **Pablo Picasso**, Nova Iorque: Barnes & Noble Books, 1993, pp. 94s.



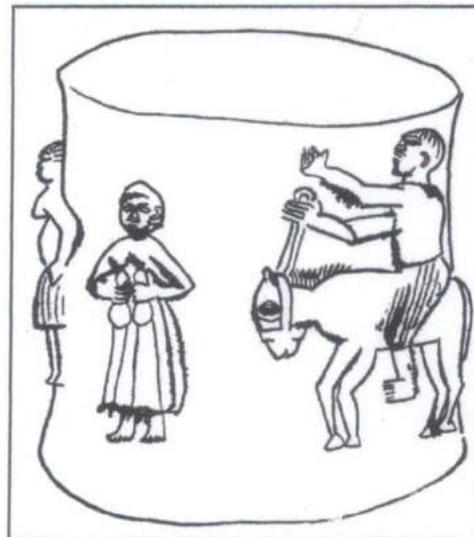
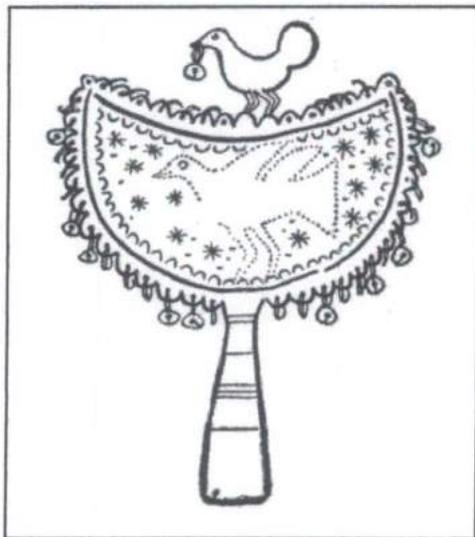
**3: 8 MONDRIAN, Piet, Composição com vermelho, amarelo e azul, 1921, óleo s/ tela, 40 x 35 cm. Fonte: Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX, São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 258.**



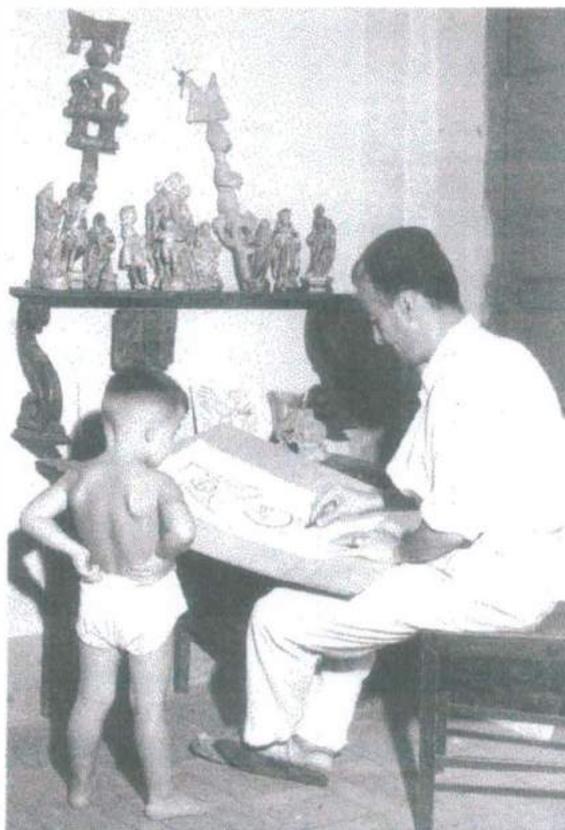
**3: 9 - CARYBÉ, As Portas, 1950, óleo s/ tela, 72 x 60cm. Fonte: Furrer, p. 173.**



3: 10 CARYBÉ Sem nome. In: "A escultura dos candomblés", 1951, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Tavares, Odorico, Bahia, *Imagens da terra e do povo*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 197.



3: 11 e 3: 12 CARYBÉ, Sem nome. In: "A escultura dos candomblés", 1951, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Idem, pp. 205 e 201.



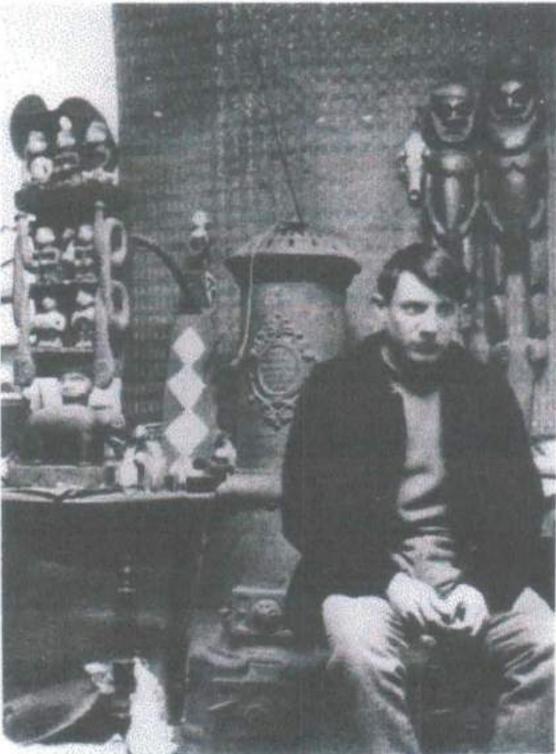
3: 13 VERGER, P. Sem título, s/d. 1 fot., p&b, 9, 3 x 14 cm. Fonte: Furrer, B. op. cit., p. 145.



3: 14 VERGER, P. Sem título, s/d. 1 fot., p&b, 14, 5 x 14 cm. Fonte: Verger, P. **Orixás**, deuses iorubas na África e no novo mundo, Salvador: Corrupio, 1981, p. 130.



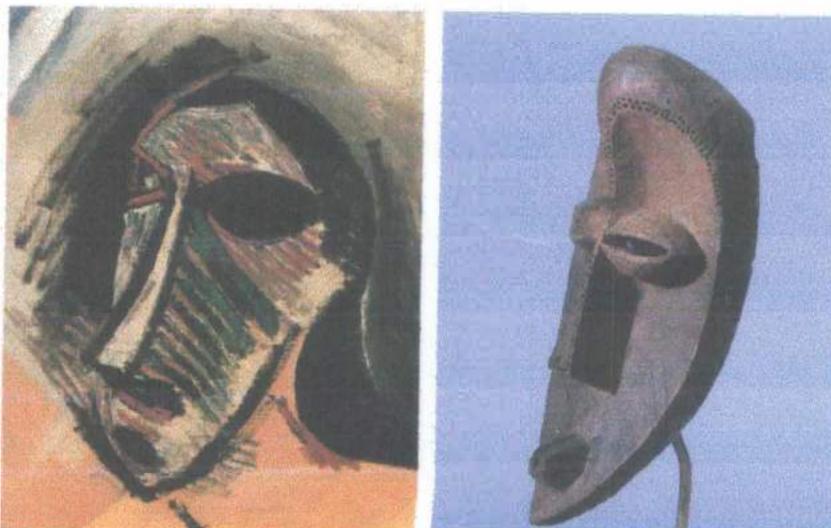
**3: 15** Sem autoria. Sem título, s/d. 1 fot. p&b, 19 x 13 cm. Fonte: Furrer, B., op. cit., p. 152.



**3: 16** GELETT, Burgess, sem título, 1908, 1 fot, p&b, 12, 5 x 17 cm. Fonte: Rubin, W. (ed.) **Primitivism in 20th century art**, vol 1, Nova Iorque: MOMA, 1994, p. 299.



**3: 17** PICASSO, P. **Les Demoiselles d'Avignon**, 1907, óleo s/ tela, 244 x 234 cm.  
Fonte: Rubin, op. cit., p. 240.



**3: 18 e 3: 19** PICASSO, P. **Les Demoiselles...** (detalhe) e **Máscara africana**, (Congo), 35. 6 cm. Fonte: Idem, p. 263.



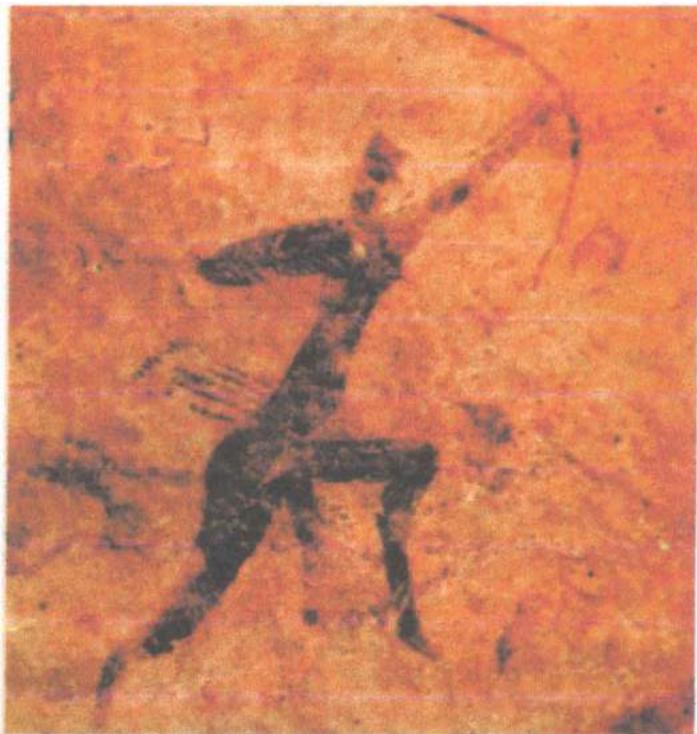
**3: 20 JONES, Lois Mailou, Les Fetiches, 1938, óleo s/ tela, 64,7 x 54 cm. Fonte: Powell, R. J. Black art na culture in the 20<sup>th</sup> century, Londres: Thames and Hudson, 1997, p. 79.**



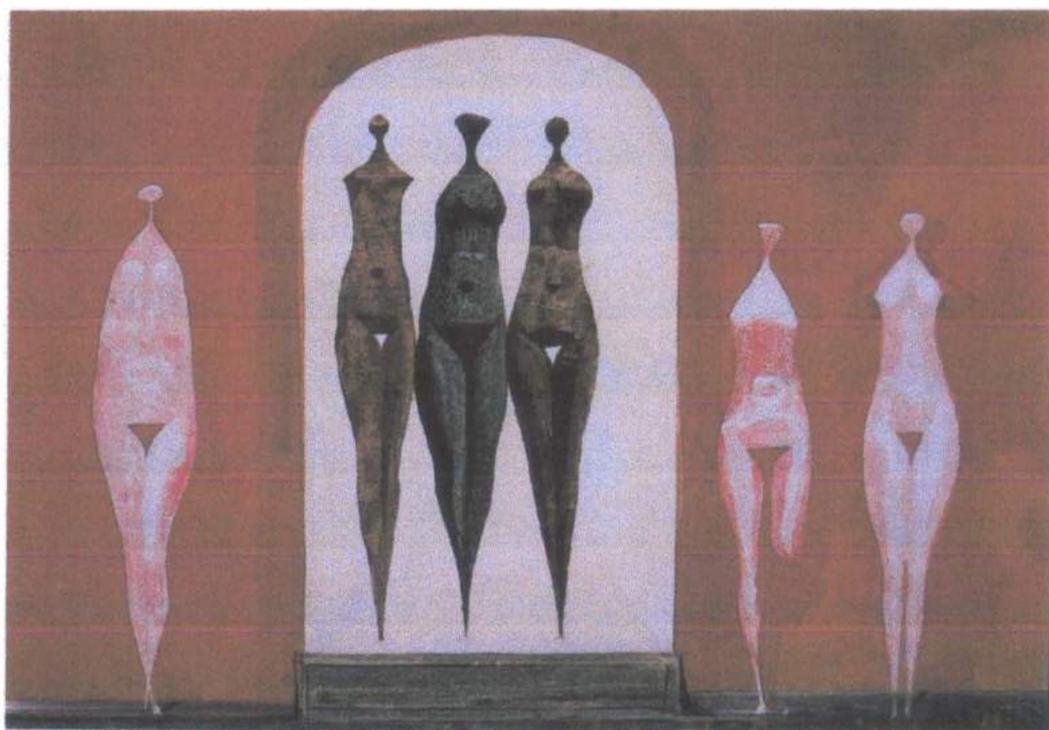
**3: 21 BEARDEN, Romare, Summertime, 1967, colagem, 56 x 44 cm. Fonte: Idem, p. 122.**



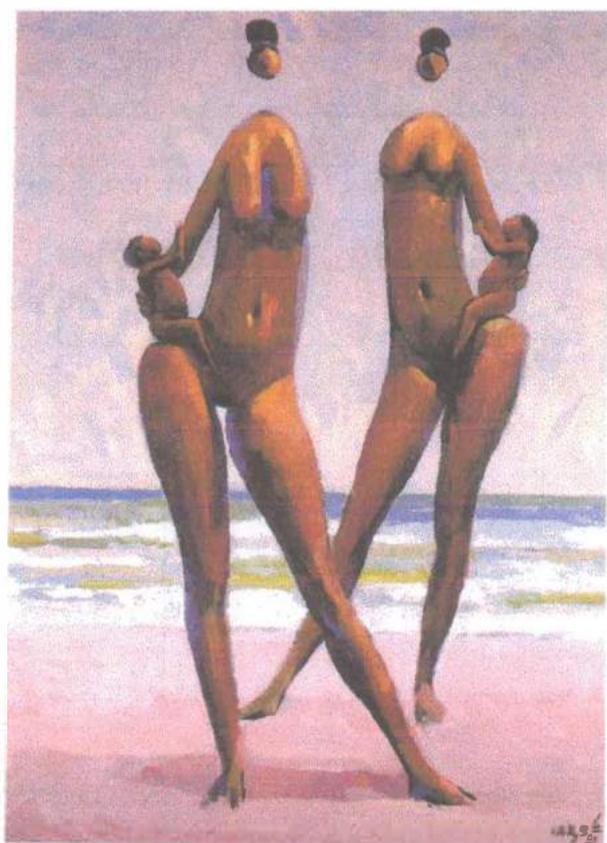
3: 22 e 3: 23 CARYBÉ, Sem título, 1951, ilustração a bico de pena, 15, 5 x 23 cm. Fonte: Carybé, "Temas do Candomblé" In: \_\_\_\_\_ Coleção Recôncavo, Salvador: Governo da Bahia, s. p.



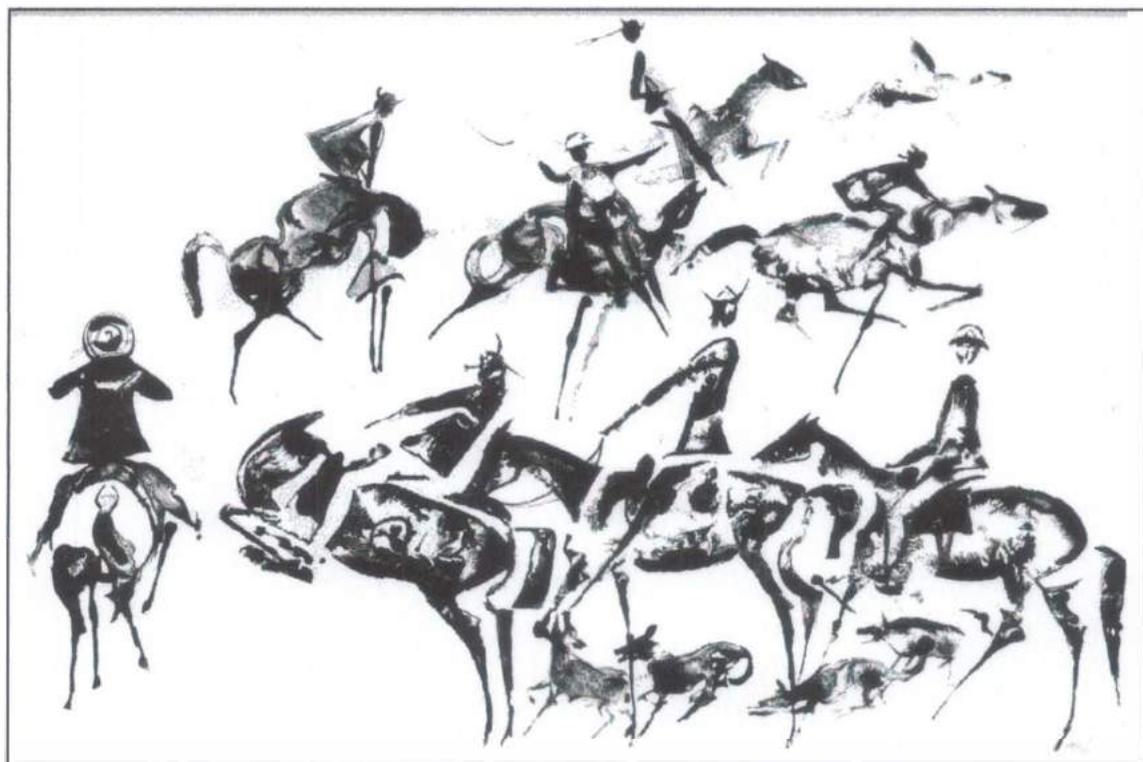
3: 24 Sem autoria, Pintura Rupestre, Tassili (Argélia), s/d. Fonte: Ki-Zerbo, J. (coord.) **História Geral da África**, vol. 1, São Paulo: Ática/ Unesco, 1982, capa.



3: 25 CARYBÉ *As Três Graças Negras*, 1969, óleo s/ tela, 47 x 65 cm. Fonte: Amado, J. *O capeta Carybé, (arte para jovens)*, São Paulo: Berelendis & Vertecchia, 1997, p. 49.



3: 26 CARYBÉ *Duas Mães*, 1981, óleo s/ tela, 50 x 36 cm. Fonte: Idem, p. 47.



3: 27 CARYBÉ Vaqueiros, 1961, aguada em nanquim, 66 x 96 cm. Fonte: Furrer, B. op. cit., p. 232.

---

**PARA UMA IDENTIDADE LATINO-AMERICANA.**

Definições sobre identidade costumeiramente passavam por questões de singularização de características estáticas. Segundo Canclini, a identidade poderia ser classicamente definida através do território, dos objetos de museus, dos rituais e dos monumentos <sup>88</sup>. Se estudadas as coleções etnográficas formadoras da identidade da América Latina, encontrar-se-iam questões semelhantes, até pelo menos, a primeira metade do século XX. Tais signos que definiam o *grupo* latino-americano ressaltavam as culturas buscando a homogeneidade. Porém, hoje, os estudos sobre tais objetos ressaltam o contato entre diversas correntes dentro de um mesmo território, já que temos circulação de pessoas diferentes trazendo sempre novas visões de mundo. Canclini, então, alerta que o “objeto de estudo não deve ser apenas a diferença, mas também a hibridação” <sup>89</sup>.

Na arte latino-americana esta hibridação foi sendo percebida principalmente no período pós-colonial <sup>90</sup>. No século XX, após as estéticas dos nacionalismos românticos do período anterior, temos vários movimentos artísticos se intercambiando seja em estilo formal ou em ideologia. A modernidade chega à América Latina de forma enviesada e oblíqua, como um projeto que mistura “memória heterogênea e inovações truncadas” <sup>91</sup>. Já

---

<sup>88</sup> Ver: Canclini, Nestor G. “Museos, aeropuertos y ventas de garage (las indentidades culturales em un tiempo de desterritorialización)”, In: Fonseca, Cláudia (org), **Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da Antropologia na América Latina**, Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993, pp. 41-51.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>90</sup> As colônias vão-se acabando, na América espanhola, a partir do séc. XVIII. O Brasil, independente de Portugal só em 1822, manteve a mentalidade lusa por muito tempo, corroborando a hibridação das culturas em aspectos que iam desde a arquitetura às comidas.

<sup>91</sup> Canclini, N. G. **Culturas...**, *op. cit.*, p. 20.

que as “origens” dos povos formadores traziam traços do colonizador, dos escravos e dos imigrantes, criou-se um caráter peculiar e multifocal quando se tentava pensar nas supostas “tradições” populares.

Nestas relações localiza-se a identidade e sua reprodução através das adesões que, no caso de Carybé, foram sendo traçadas ao tentar representar a *americanidade*. Este artista, particularmente, apresenta o caráter exploratório e documental dos artistas-cronistas viajantes; o realismo social do modernismo, influenciado, em estilo, pelo Muralismo Mexicano; e a investigação dos universos míticos dos afro-descendentes. É a estas três vertentes que se dedica a explorar a presente dissertação.

A tentativa de criar uma arte com identidade de América Latina parte, sem dúvida, das expressões surgidas nos séculos XVIII e nas primeiras décadas do XIX da pós-independência das colônias. Como nos mostra Dawn Ades, estas colônias eram divididas em: “quatro vice-reinos espanhóis (Nova Espanha, Nova Granada, Peru e Rio da Prata) e um português (Brasil)”<sup>92</sup>. Com influência direta do Iluminismo europeu, as explorações da natureza e da cultura, realizadas pelos chamados pintores viajantes, alcançaram uma unificação de estilos artísticos e conceitos nos temas escolhidos para documentação. A exuberância da fauna e da flora - bem como o pitoresco dos tipos humanos - freqüentavam o objetivo principal do trabalho daqueles artistas que, muitas vezes, também estavam ligados às ciências naturais. Diferente dos estilos católicos que marcaram os séculos precedentes, esta nova perspectiva das artes na América Latina aproximava-se dos costumes exóticos e fantásticos. Estranhos cotidianos apresentavam-se para os visitantes

---

<sup>92</sup> Ades, D. *op. cit.*, p. 41.

trazidos pelas Missões Artísticas que saíam em viagens pelo interior do Novo Mundo para retratar seus temas. Numa prática que se repetiria na modernidade, estas obras poderiam ser lidos sob a ótica artística ou antropológica<sup>93</sup>. Método este que tornou-se próprio às obras de Carybé, ao aliarem invenções estéticas com informações sócio-culturais.

Alguns motivos contribuíram para que estas Missões Artísticas construíssem representações identitárias para a América Latina. O fato de buscar o desconhecido faz das artes um instrumento investigatório da natureza e os séculos XVIII e XIX são particularmente marcados pelas ciências naturais. Ades esclarece que a “descoberta do desconhecido” junta arte e ciência. A arte virou, portanto, um instrumento para construir com estilo e elegância a visão sobre este Novo Mundo. A identificação dos humanos, da natureza e dos estilos de vida fizeram da arte um meio para “facilitar a percepção do mundo visível e, com isso, também a compreensão da natureza”.<sup>94</sup>

Para o Brasil, particularmente, Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas foram dois expoentes principais das Missões. Debret, “o mais enciclopédico” e Rugendas, melhor exemplo de “cronista viajante nas partes da América Latina de fala portuguesa e espanhola pós-independência”<sup>95</sup>. Debret permaneceu no Brasil por quinze anos – de início como participante da Missão de Lebreton, contratada por D. João VI, em 1816 - investigando o Rio de Janeiro em seus aspectos econômicos, arquitetônicos, cerimoniais e étnicos. Dentre os artistas viajantes, estes aspectos citados repetiam-se. Ades ressalta que o

---

<sup>93</sup> Canclini ressalta que esta prática torna-se, na modernidade, freqüente e abrange o caráter aberto de interpretação das obras de arte: “objetos aos quais unicamente se atribuía valor histórico ou antropológico passam ser lidos esteticamente”. Canclini, N. G. *Culturas...*, op. cit., p. 150.

<sup>94</sup> Ades, D. *op. cit.*, p. 43.

<sup>95</sup> *Id.*, pp. 48s.

de maior importância era o aspecto social “onde se achavam englobados as atividades e os trajes típicos de toda espécie de gente”<sup>96</sup>. Em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, uma crônica ilustrada, tão ao gosto da época, Debret registra sua estadia na nova sede da Corte portuguesa e, mais tarde, na capital do primeiro império brasileiro. As missões eram curtas, os artistas posteriormente se fixavam nas obras públicas, no ensino e em outras atividades.

As viagens de Rugendas duraram mais e abrangem além do Brasil, o México e Chile. Chegando ao Brasil em 1821, quando tinha apenas dezenove anos, o pintor acompanhou a missão científica chefiada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorf. Percorreu, entre outros, os sertões de Minas Gerais em 1824. Ao se desentender com a chefia da missão passa a viajar por conta própria, fazendo sucessivas idas e vindas entre a Europa e o Novo Mundo. É interessante notar que a história da arte destes três países latino-americanos, citados, coloca Rugendas como um dos artistas formadores.

As publicações contendo os desenhos de viagens, tanto de Debret quanto de Rugendas, só chegaram ao Brasil cem anos depois de publicadas na Europa. O livro *Viagem Pitoresca* de Debret teve sua primeira edição em português apenas em 1940, seguidas das de 1949, 1954, 1968, 1972 entre outras. Rugendas com sua *Viagem Pitoresca através do Brasil*, só foi publicado em 1937, 1940 e mais recentemente em 1989. O alcance das obras destes criadores sobre a realidade brasileira coincide, então, com a época de fervor nacionalista das décadas de 30 a 50.

Em contraposição, Carybé, nos idos de 40 e 50 e sob provável influência destes textos, estava em suas viagens pela América tentando recolher não a fauna e a flora, mas a

---

<sup>96</sup> *Id.*, p. 48.

cultura dos humanos. Em artigo de 1961, intitulado “O baiano Carybé”, Jorge Amado elogia as artes deste artista que oferecem, segundo ele, um “extraordinário documentário” sobre o cotidiano e os sentimentos do povo. Em seguida compara: “Esse desenhista baiano é o maior desenhista brasileiro, penso eu, e amanhã será tão clássico como Debret e Rugendas”<sup>97</sup>. Notamos, assim, que termos como “documentarista” estavam ligados ao nome de Carybé já em 1961, apenas onze anos após a chegada do argentino na Bahia.

Carybé, durante sua trajetória artística, traça muitos caminhos semelhantes a estes artistas viajantes. Ele mesmo, enquanto se definia contra os *ismos*, tentava imprimir um caráter mais descompromissado a seu estilo através da metáfora das viagens:

“Na Itália, e isso é muito importante na minha formação, um escritor chamado Salgari, escrevia romances de viajens, romances de aventura, da Índia, da conquista da América do Sul, tinha séries sobre índios. E meu pai, viajante como era... eu tinha um pouco daquilo no sangue também. Sempre, o meu sonho foi a vida assim, natural...”.

Ressalto que Carybé apropria-se da abordagem “documental”, e isto se torna um diferencial para seu estilo. Havia até mesmo uma mítica de que este artista era um andarilho, “nômade” como se encontram noticiadas várias reportagens da década de 50, a saber: no Diário da Noite, de 1952, Quirino da Silva diz “Carybé está aqui, ali, em toda parte. O seu maior prazer é andar, andar sempre; sentir-se turista do espírito”; “Com tão estranho espírito de peregrino, à procura do prazer e do conhecimento”, diz Tavares no Diário de Notícias, em 52; “é gente andarilha”, atesta o Última Hora, de 52; “Carybé já foi

---

<sup>97</sup> Amado, Jorge. “O baiano Carybé”, 6 de Novembro de 1961, Salvador, arquivos do DESENBANCO.

também peruano entre os peruanos, boliviano entre bolivianos e é autêntico argentino em sua terra”, no Diário da Bahia, em 53; num jornal argentino de 57 o título é “Un artista que supo ver America” e, ao compará-lo com outros pintores, opinam os críticos, “Entre los actuales – al menos entre los conocidos -, nadie conoce como el, hasta el Peru, la línea andina y sus amplios alrededores. El mismo litoral Atlântico (...) desde el sur argentino hasta Bahia.”<sup>98</sup>.

Torna-se fácil relacionar obras de Carybé e compará-las a Debret, Rugendas e outros viajantes. Como diferença, temos em Carybé já a tentativa de buscar o “folclore”, que nas políticas nacionalistas do século XX ficou tão em evidência. Se os viajantes tinham as Missões colonizadoras por trás, Carybé tinha os governos e as políticas do turismo. Particularmente na *Coleção Recôncavo*, feita em 1951, esta relação mostra-se bem explícita através da apresentação de Salvador numa publicação em dez volumes, depois reeditada com o título *As Sete Portas da Bahia*. Assim, vemos desde tipos humanos e a arquitetura até os costumes, como a feira de Água de Meninos (*pr.* 4: 1, 4: 2, 4: 3).

No conjunto de ilustrações desta Coleção, Carybé utiliza o traço em bico de pena. Os desenhos, ainda bastante contornados e cheios, apresentam menor agilidade do que aqueles comparados às pinturas rupestres. A cidade de Salvador vai sendo mostrada com práticas populares, como procissões religiosas no Pelourinho (*pr.* 4: 2), e os traços dos sobrados são focados num ângulo muito comum até hoje nas fotografias e pinturas destinadas aos turistas. Carybé, sem dúvida, contribuiu para selecionar estes ângulos representativos da cidade. Nos pescadores (*pr.* 4: 1), o trajar das roupas curtas e o chapéu

---

<sup>98</sup> Jorais depositados nos arquivos do DESENBANCO, Salvador.

de palha para proteger-se do sol adquirem destaque. Observa-se que a pesca de xaréu, antiga prática baiana, foi fixada tanto pelos pincéis de Carybé quanto pelas lentes de Pierre Verger. Na trajetória do artista, a *Coleção Recôncavo* e as telas de viagens inauguram este gosto pelo homem comum, personagens anônimas. Além disso, era o conjunto de trabalhos mais divulgados de Carybé até meados dos anos 60. Hoje, a feira de Água de Meninos desapareceu, encampada pela de São Joaquim. A ilustração de Carybé, assim, pode ser classificada como um documento ilustrativo desta antiga feira, tanto quanto as figuras de Debret e Rugendas retratavam informações sobre a cultura que já não existem mais. Ressalta-se na figura, um conjunto de objetos característicos (cestos de diversos tamanhos) que são encontrados ainda hoje na feira de São Joaquim. Nos capítulos seis e sete, sobre Macunaíma e as Feiras, retornarei à comparação entre estes viajantes e Carybé.

Quando as vanguardas internacionais começaram a fomentar suas críticas agudas com relação às artes e às atitudes sociais, a América Latina também produziu seus cânones de adesão aos movimentos artísticos. Aliás, a maioria das vanguardas européias produzira seus sucedâneos nas terras deste Novo Mundo, principalmente em artistas latinos que iam aos pólos culturais europeus e importavam certos conceitos. Porém, como já seriam previstas, muitas diferenças aconteceram:

“Os artistas que voltaram para a América latina, depois de uma temporada relativamente curta no estrangeiro, passaram a criar de um modo diferente, valendo-se de formas do modernismo que eram especificamente americanas. A relação entre arte radical e política revolucionária foi, talvez, uma questão ainda mais crucial na América Latina do que na Europa...”<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Ades, D. *op. cit.*, p. 125.

Um dos exemplos desta atitude de vanguarda que aliava arte e política foi o Muralismo Mexicano. Encabeçado por artistas como Diego Rivera, Siqueiros e Orozco, esta arte vinculou-se ao descontentamento com a crise política do México que passou algum tempo sem um presidente único. Uma sucessão de golpes políticos ditatoriais fomentava na população o total desagrado, mantendo instável o lugar do presidente Porfirio Dias, combatido pela maioria. Em 1920, consegue-se empossar um líder revolucionário, Álvaro Obregón, enchendo o México de otimismo e esperança de reconstrução. É neste momento que nasce o Muralismo com pintores entusiasmados que “inundavam as paredes com torrentes de imagens, reproduzidas das mais variadas formas: realista, alegórica, satírica e apresentando as muitas faces da sociedade mexicana, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas”<sup>100</sup>. Era como se o México quisesse contar sua história a partir dali, revivendo o vigor dos mitos pré-colombianos. Este contato com uma arte disponível às várias classes sócio-culturais encontrou estímulo, também, pois o analfabetismo sempre foi majoritário na América Latina. Assim, como esclarece Canclini, a cultura visual sempre predominou sobre a cultura letrada: “ser culto, então, é aprender um conjunto de conhecimentos, em grande medida icônicos, sobre a própria história”<sup>101</sup>.

Se Carybé foi classificado como pintor do “realismo social”, boa parte desta abordagem em seus temas se deve à sua ligação artística aos pintores do movimento muralista Mexicano, mesmo apesar de suas divergências internas<sup>102</sup>. Evidenciando-se após

---

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>101</sup> Canclini, N. G., *Culturas...*, op. cit., p. 162.

<sup>102</sup> “De um modo geral, era mais a idéia de uma arte para o povo do que um estilo na linha do “realismo socialista” que importava. De fato seria incorreto dizer que a criação de um estilo com bases no “realismo

os anos 20, tal movimento, aliando arte e ativismo político, muito influenciou as vanguardas latino-americanas:

“O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a idéia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias, foram sentidas para além das fronteiras do México...”<sup>103</sup>.

Uma arte sem cavaletes e feita para o deleite do “povo”, isto se tornou um totem para as criações de Carybé e do grupo formado pela escola baiana de 1950<sup>104</sup>. Mário Cravo, um dos artistas que a compunham, elogia: “nós talvez fôssemos e somos mais revolucionários porque fizemos elementos incorporados”. Decerto queria dizer incorporados à cidade de Salvador e seus habitantes. O muralismo mexicano também foi um dos responsáveis por implantar políticas nacionalistas de expansão e divulgação das artes visuais<sup>105</sup>. Claro que não houve nesta adaptação dos ideais muralistas o fervor político próprio daquela vanguarda, já que Carybé tinha sempre como característica o afastamento de questões partidárias. Em contrapartida, a força expressiva das cores e formas de Rivera, Oroszco e Siqueiros permaneceram presentes nas telas do muralista Carybé. Também a tentativa de recontar a história do Brasil, e algumas vezes da América, foi tema recorrente nos murais do artista argentino/baiano. Como se o passado fosse mais

---

socialista” – não importa qual sentido se dê a estas palavras – fosse a preocupação central. Havia bastante divergência, para não dizer oposição, entre os pintores muralistas ...” Ades, D., *op. cit.*, pp. 129 s.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>104</sup> “... os muralistas, pelo menos em princípio, exigiam a erradicação da arte burguesa (a pintura de cavalete)” *Id.*, p. 153.

<sup>105</sup> “Na primeira metade do século XX, a documentação e difusão do patrimônio fez-se por meio de exposições temporárias e itinerantes das missões culturais e do muralismo”. Canclini, *Culturas...*, *op. cit.*, p. 172.

vulnerável de ser recontado, quando entrevistado para uma reportagem do Jornal do Brasil em 1959, Carybé declarou:

“Acho que a América Latina é o terreno fértil para a arte. Há aqui qualquer coisa que está em fermento, então a arte tem uma probabilidade enorme de continuar a ser um reflexo da vida. Felizmente, não temos atrás das costas essa montanha de mortos formidáveis que têm os europeus. O italiano para fazer uma coisa notável tem tanta gente atrás de si (Rafael, Miguel Ângelo, etc) A gente aqui neste ponto está livre”.

106

Esta declaração foi dada quando Carybé voltava dos Estados Unidos onde ganhou um concurso para realização dos murais do Aeroporto Kennedy, em Nova Iorque. Segundo Canclini, nos aeroportos encontramos os limites de identidade de uma nação, é de lá que anunciamos nossas perspectivas de intercâmbios com outras nações, ao mesmo tempo em que mostramos uma seleção sobre nossas particularidades <sup>107</sup>. Carybé então foi escolhido para mostrar que as Américas estavam unificadas, pelo menos em termos de representação, já que os dois murais deveriam resumí-las. Os murais eram: *A Descoberta do Oeste* (pr. 4: 4), *Alegria e Festa das Américas* (pr. 4: 5).

Nos dois, percebemos a planificação dos personagens e do fundo num estudo de cores próximo aos de Mondrian, como na tela *As Portas*, vista anteriormente <sup>108</sup>. A geometrização serve, nestes exemplos, tanto para aumentar o colorido – já que Carybé utiliza numa mesma figura vários matizes – quanto para dar profundidade às cenas.

<sup>106</sup> JB 13 de setembro de 1959, Tablóide, Arquivo DESENBANCO, Salvador.

<sup>107</sup> Canclini, N. G. “Museos...”, *op. cit.*, pp. 48-51.

<sup>108</sup> Ver. pr. 3: 8 e 3: 9.

Em *A Descoberta do Oeste*, os conquistadores aparecem identificados como cavaleiros, e Carybé neste caso caracteriza a indumentária própria dos filmes de faroeste, ressaltando em demasia o seu colorido. Uma América Latina que fornecia homens bravos, tanto quanto os heróis europeus, mas vindos do povo. A caracterização também se assemelha às roupas dos bandeirantes que, acostumados a longas viagens, precisavam paramentar-se com peças sobrepostas de couro para agüentar tanto as matas espinhosas quanto o relento na hora do descanso.

Em *Alegria e Festa das Américas*, temos uma reunião de temas populares caracterizados por bandas de música, violeiros, carnavais, músicos indígenas – como vemos na personagem com flauta – tambores e danças típicas que dominam a cena. Carybé consegue a identificação das personagens basicamente através da indumentária e dos instrumentos musicais. O candomblé também aparece, no canto superior direito, como festa típica, misturando cultos sérios a outros cômicos, como na observação de Bakhtin sobre o “folclore dos povos primitivos”<sup>109</sup>. Carybé caracteriza, mais evidentemente, as roupas muito ao estilo dos trajes mexicanos, do bumba-meu-boi e dos reisados, como o diabo logo em primeiro plano. A cultura popular mostra-se desta forma como o espaço das ruas, “da praça pública”<sup>110</sup>. Para unificar as Américas, Carybé compõe o sentido de cultura dos excluídos, com personagens construídos com “signos de distinção”, como na definição de

---

<sup>109</sup> “No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia...”. Bakhtin, Mikhail *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/ Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 5.

<sup>110</sup> Bakhtin observa que a concepção dos pré-românticos excluía a cultura da praça pública e também do humor popular. *Ibid.*, p. 3. Peter Burke vai buscar os cenários da cultura popular nos textos de ficção, onde aparece a existência destes logradouros públicos, desde os século XVI e XVII: “Ao lado da casa particular, podemos pôr o celeiro, cenários de apresentações de atores e pregadores ambulantes... a igreja, a taverna e a

Canclini, procedentes de “processos híbridos e complexos... elementos de diversas classes e nações”<sup>111</sup>.

O reconhecimento expresso na história dos projetos de murais de Carybé repercute na imprensa baiana. O artista acabaria por ser entronizado como representante do Brasil – ou melhor, da Bahia – internacionalmente: “a Bahia encontrou em Carybé o divulgador de nossas coisas pelos quatro cantos do mundo”<sup>112</sup>. Vale ressaltar que havia apenas nove anos que o pintor estava morando em Salvador.

É claro que para manter os ideais de liberdade exigidos pelos muralistas, uma arte pública, precisava-se da figura de um mecenas. No caso do México foi José Vasconcelos, que, nomeado por Obregón como presidente da Universidade e ministro da Educação, possibilitou o patrocínio para a execução desses murais. Apesar do patrocínio oficial, ficava livre a criação dos artistas. Na Bahia, temos uma figura paralela, representante deste mecenato, que será examinada em capítulo posterior: o reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos. Patrocinador incansável das artes, contratava profissionais de destaque em diversos países e os trazia para coordenar cursos, seminários e instituições com o objetivo de atualizar a cultura baiana frente às vanguardas internacionais.

Como exemplos comparativos entre os muralistas mexicanos e Carybé, temos o *Painel da Sala de Reuniões da Comissão de Comércio de Cacau da Bahia* (antigo Correio Ribeiro), de 1955 (*pr.* 4: 6) e *Descobrimento*, painel no banco Itaú (*pr.* 4: 7). Nestes dois

---

praça do mercado”, Burke, P. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 132.

<sup>111</sup> Canclini, N. G., *Culturas... op. cit.*, pp. 220s.

<sup>112</sup> “Carybé e a Bahia”, *Jornal do Brasil*, Tablóide, 13 de setembro de 1959, p. 3, arquivos do DESENBANCO.

trabalhos vemos a utilização dos planos geometrizados e coloridos, como no painel anterior, mas agora com mais perspectiva e profundidade. As personagens aparecem em maior número e a identificação torna-se mais individualizada. Ficam evidentes as atividades de construção, como convém às funções dos patrocinadores. Particularmente o primeiro mostra a figura de um português descobridor, como Cabral, funcionando como uma espécie de mestre de obras, numa Bahia que se destaca ao fundo. Fantasiosamente junta-se o tempo do descobrimento com técnicas mais avançadas de construção e carpintaria, como as roldanas içando achas de madeira. Em *Descobrimento*, temos uma espécie de representação da Primeira Missa, com a cruz sendo levantada e os índios vigiando. Mais uma vez, os mitos inaugurais da pátria ocupam o lugar central da composição. Carybé neste painel reproduz a antiga concepção pictórica da primeira missa, numa pintura que chega a ser quase como as ilustrações de livros escolares.

Em *Nordeste* (pr. 4: 8), exemplo desta brasilidade construída, Carybé seleciona apenas os discursos *autóctones* caracterizadores do Brasil, a saber, da esquerda para direita: o frevo e a capoeira; o bumba-meu-boi; as sagas de Antônio Conselheiro, Lampião e Maria Bonita; a lavoura de cana-de-açúcar; o encontro de vaqueiros; o candomblé; o conflito de portugueses e indígenas. Como vemos também em Rivera na *História do México* (pr. 4: 9), estes artistas selecionam a história com os heróis do povo. Aqui se misturam descobridores portugueses do século XVI, Maria Bonita e Lampião, notícia nas décadas de 1920 e 30 e Antônio Conselheiro, morto na saga de Canudos em 1897, numa narrativa que transgride a histórica e se tornaria tão característica da América Latina.

No painel *Fundação da Cidade do Salvador* (pr. 4: 10), os temas se repetem, mas são acrescidos pela diversidade de materiais, como o cimento e a madeira. Tais técnicas são

exploradas em diversas obras do artista, juntando-se metais, madeiras e miçangas, por exemplo, como no *Mural dos Orixás*. Na parte superior esquerda deste painel, Carybé enfileira os orixás do candomblé em madeiras esculpidas, tema já trabalhado por ele em 67 no conjunto dos murais em madeira. Seguem-se os navios negreiros, o português colonizador, a Primeira Missa do Brasil, realizada na Bahia, a luta entre índios e brancos. A partir da organização das cenas e materiais deste mural, vê-se o quanto estas obras de arte ressaltam, em sua temática, um modelo de identidade. Ao serem colocados em lugares públicos, os painéis se tornam disponíveis para uma maior quantidade de pessoas e determinantes na construção do imaginário da cidade de Salvador <sup>113</sup>.

Nota-se, então, que a influência da atitude de divulgação das glórias nacionais é comum aos dois lugares, México e Brasil. Além disso, temos uma estreita ligação em termos de estilos. Podemos comparar *Lampião ou Assombração do Cangaco* (pr. 4: 11), de Carybé, com *Zapata* de Siqueiros (pr. 4: 12). Na verdade, além do estilo de pinceladas, cores que se interpenetram, a figura na diagonal e o fundo escuro, os dois personagens míticos se caracterizam como justiceiros vindos do interior dos dois países. Zapata e Lampião representam o poder paralelo, os que, na linguagem popular, vão “fazendo justiça com as próprias mãos”. Selecionando um detalhe da pintura de Orozco (pr. 4: 13), podemos compará-lo ao Antônio Conselheiro, figura central do Painel Nordeste, de Carybé. O estilo das pinturas se assemelha no exagero de tamanho da figura central, mais uma vez no uso das cores e do fundo. As roupas largas e alvas ajudam a caracterizar as personagens como

---

<sup>113</sup> Canclini observa: “os monumentos apresentam a coleção de heróis, cenas, objetos fundadores. São colocados numa praça, num território público que não é de ninguém em particular, mas de “todos”, de um conjunto social claramente delimitado, os que habitam o bairro, a cidade ou a nação”. Canclini, *Culturas...*,

Cristo ou Moisés modernos, pregadores de uma forma mais correta de viver, com histórias marcadas por lutas e sangue.

Carybé produziu tantos painéis que, quando chegamos a Salvador, nos deparamos com painéis em bancos, portarias de prédios, hall de hotéis, teatros... Também Ades relata sobre os variados lugares, no México, onde se encontram murais dos artistas mexicanos: “em palácios e encantadoras igrejas coloniais, em pátios de prédios ministeriais, em escolas, museus, e câmaras legislativas, em lugares enfim, que vão desde escuras e mal projetadas escadas até imponentes fachadas de modernos edifícios”<sup>114</sup>.

A narrativa mítica também é outro ponto de ligação entre Carybé e a identidade das artes latino-americanas. O que ficou mais conhecido no traço de Carybé foi a sua relação com os mitos afro-religiosos, a ser analisada na última parte desta dissertação, mas os mitos indígenas tanto do Brasil quanto de alguns outros países da América Latina foram explorados pelo artista. Essa consciência mitológica imprime na arte de Carybé um tom bastante fantástico. Há um dado relevante a ser informado, a presença das ilustrações de Carybé nos livros de Gabriel Garcia Marques. Este escritor caracterizou-se justamente pelo uso do realismo fantástico, como em *Cem Anos de Solidão* onde é criada uma cidade fictícia. Carybé ilustrou vários livros deste autor e, desta forma, influenciou-se por suas narrativas fantasiosas<sup>115</sup>.

---

*op. cit.*, p. 191. No caso deste painel de Carybé, incluo no conjunto social, os que vão ao teatro, já que hoje o painel *Fundação da Cidade do Salvador* se encontra no interior do Teatro Castro Alves.

<sup>114</sup> Ades, D. *op. cit.*, p. 151.

<sup>115</sup> Dos quais destacam-se as ilustrações de: Marques, Gabriel G. *Ninguém Escreve ao Coronel*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Sabiá, 1968; \_\_\_\_\_ *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, 12ª edição, Rio de Janeiro: Record, (1972); \_\_\_\_\_ *Relatos de um Naufrago*, 24ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1997.

Através dos universos míticos dos afro-descendentes se pode comparar Carybé a outro artista argentino, Pedro Figari. Assim como Carybé, este artista cria cenas relacionada às formas de celebração destas comunidades, também como tentativa de registrar fatos afro-latinos que poderiam se dissipar. Em entrevista, Carybé nos disse de forma cética que o candomblé iria desaparecer, arriscou até mesmo a calcular “daqui a uns vinte anos”, por isso ele insistia em documentá-lo. Assim como em Figari, nota-se a preocupação pelo sentido de um mundo vulnerável ao esquecimento, retratado através de rituais religiosos e acontecimentos populares, como funerais e o *candombe*. Ades explica que este se diferencia do candomblé por não possuir caráter religioso, restringindo-se ao encontro semanal dos negros no Uruguai, “descendentes de escravos fugidos das plantações brasileiras”, pontuado por cânticos e danças <sup>116</sup>.

Como exemplo ilustrativo destas abordagens, vejam-se *Nostalgias Africanas* (pr. 4: 14) e *Dança de Crioulo* (pr. 4: 15) de Pedro Figari. Em termos de estilo da representação seria mais evidente comparar Figari a Heitor dos Prazeres, artista brasileiro cujos quadros referiam-se a danças afro-brasileiras. Nas obras de Figari podemos perceber uma configuração de elementos com semelhanças e diferenças ao candomblé brasileiro. As cenas são organizadas em pátios, como algo mais vivenciado cotidianamente, sem a sacralização tão densa dos locais ritualísticos. No Brasil, as casas destinadas ao candomblé foram adquirindo divisões mais ou menos demarcadas, a saber, o “barracão”, ou salão para festas públicas, os quartos de orixás, cozinhas-de-santo separadas das de “branco”, etc.

---

<sup>116</sup> Ades, D. *op. cit.*, p. 139.

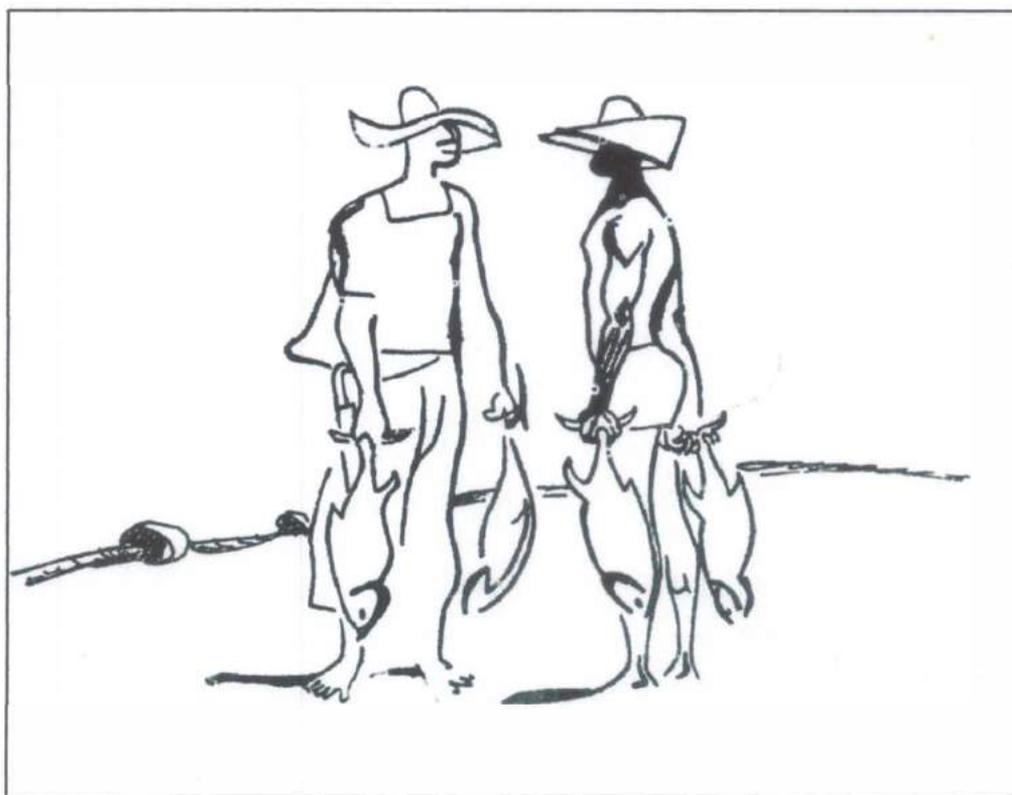
Ades relata que o *candombe* diferencia-se do nosso candomblé, fato curioso em que não nos aprofundamos, justificando aquele como pouco religioso.

Pelas relações traçadas, noto que Carybé alterna-se, durante a carreira, como representante da brasilidade e navegante dos mares da latinidade. Os temas da cultura popular são, desta forma, escolhidos pelo artista, mas com intensa ligação entre os bens culturais e o campo que o envolve <sup>117</sup>. Neste entram as implicações referentes ao mercado, críticos, museus, instituições públicas e privadas. Uma cultura definida por diversas estratégias, tanto das camadas populares que realizam seus acontecimentos sociais, quanto dos pesquisadores, dos artistas, antropólogos e folcloristas, por exemplo – que divulgam estas práticas <sup>118</sup>.

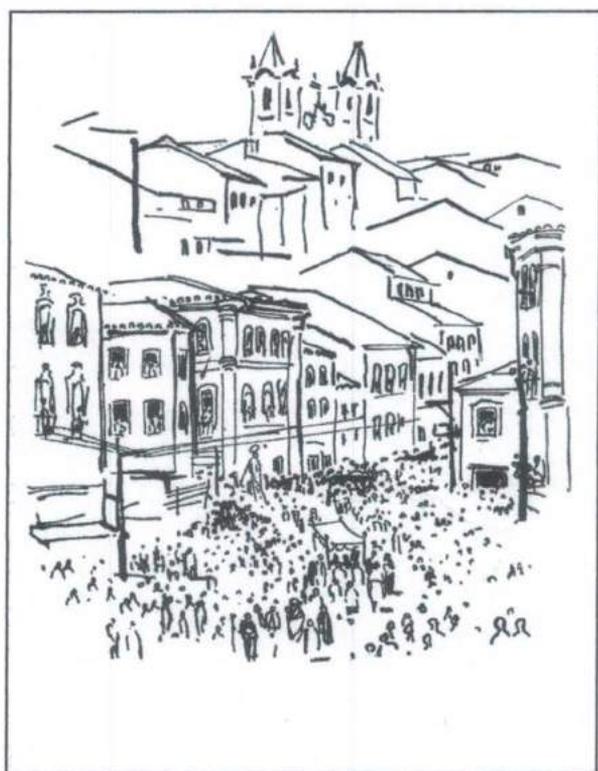
---

<sup>117</sup> Canclini, *Culturas...*, op. cit., p. 150

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 23.



4: 1 CARYBÉ. Sem título, 1951, ilustração a bico de pena, 15,5 x 23 cm. Fonte: Carybé "Pesca no Xaréu" In: \_\_\_\_\_ Coleção Recôncavo. Salvador: Governo da Bahia, s/p.



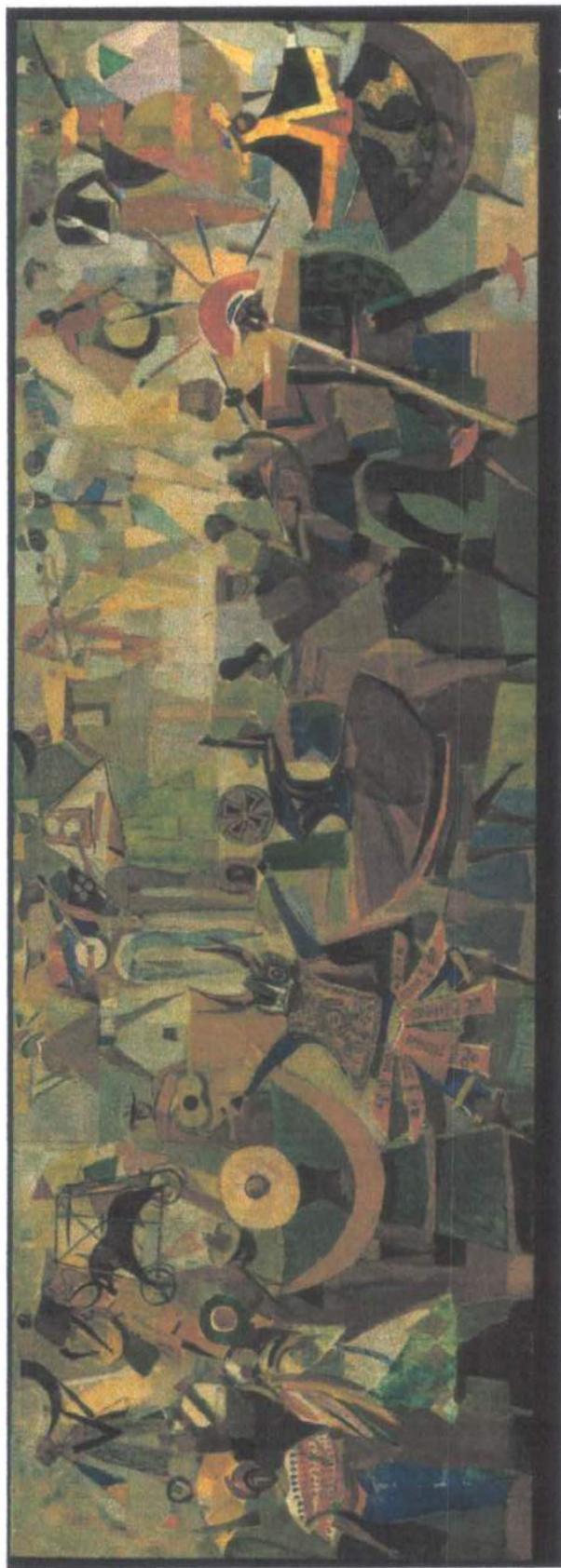
4: 2 CARYBÉ. Sem título, 1951, ilustração a bico de pena, 15,5 x 23 cm. Fonte: Carybé "Pelourinho" In: \_\_\_\_\_ Coleção... op. cit., s/p.



4: 3 CARYBÉ. Sem título, 1951, ilustração a bico de pena, 15,5 x 23 cm. Fonte: Carybé "Feira de Água de Meninos" In: \_\_\_\_\_ Coleção... op. cit., s/p.



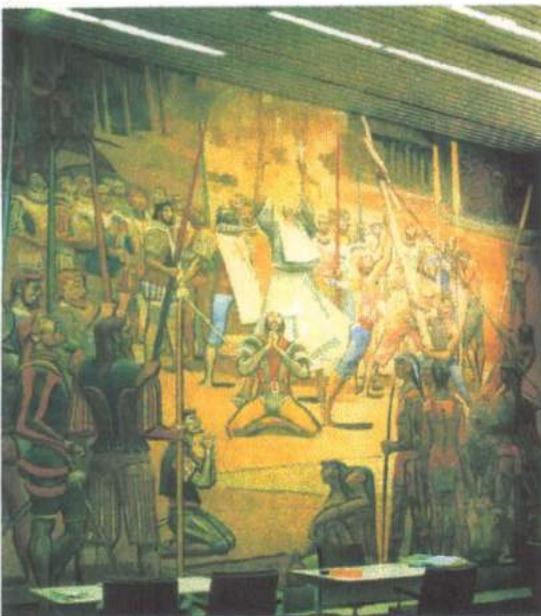
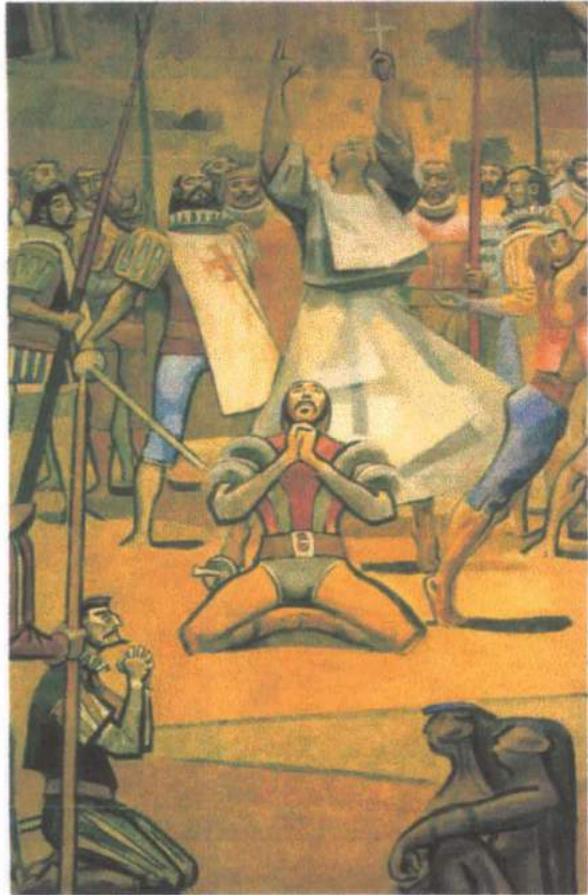
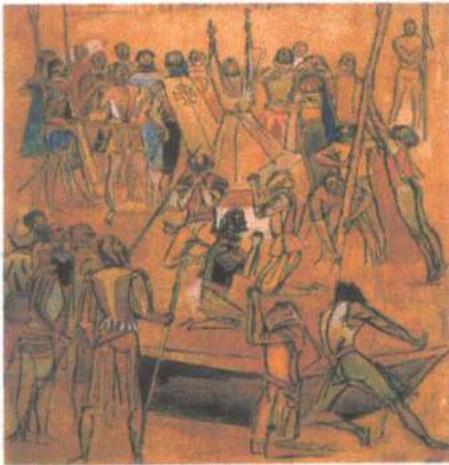
4: 4 CARYBÉ, A Descoberta do Oeste, 1960, painel, 15,50 x 5,50m. Fonte: Furrer, B. op. cit., p. 224.



4: 5 CARYBÉ Alegria e Festa das Américas, 1960, painel, 15,50 x 5,50m. Fonte: Idem, p. 226.



4: 6 CARYBÉ, Paineis da Sala de Reuniões da Comissão de Comércio de Cacao da Bahia, 1955, Mosaico (estudo para painel), 3 x 7,7m. Fonte: Idem, p. 199.



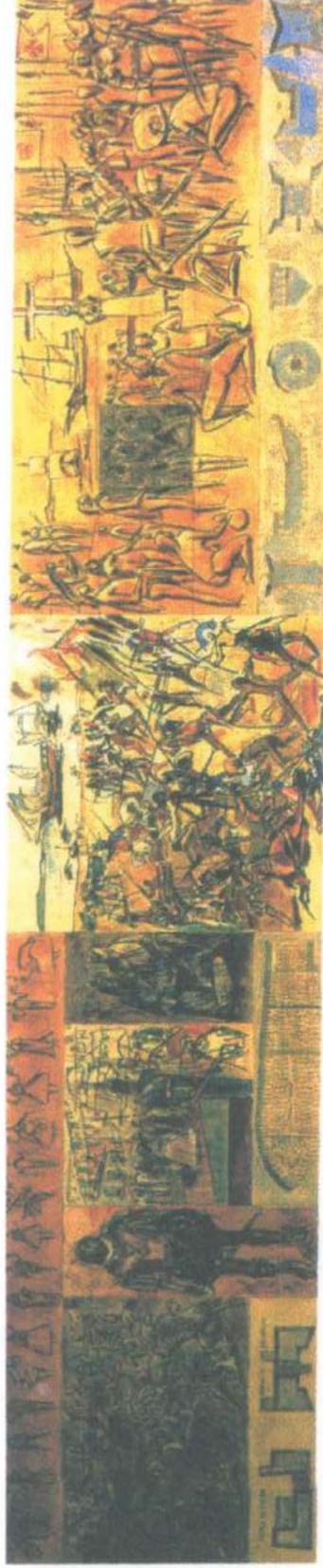
4: 7 CARYBÉ, **Descobrimento** (painel no Banco Itaú), 1957, encáustica a frio, (vista principal e detalhes) 6, 50 x 7,80cm. Fonte: Idem, p. 205.



4: 8 CARYBÉ, Nordeste, 1972, painel, 3 x 13m. Fonte: Idem, p. 329.



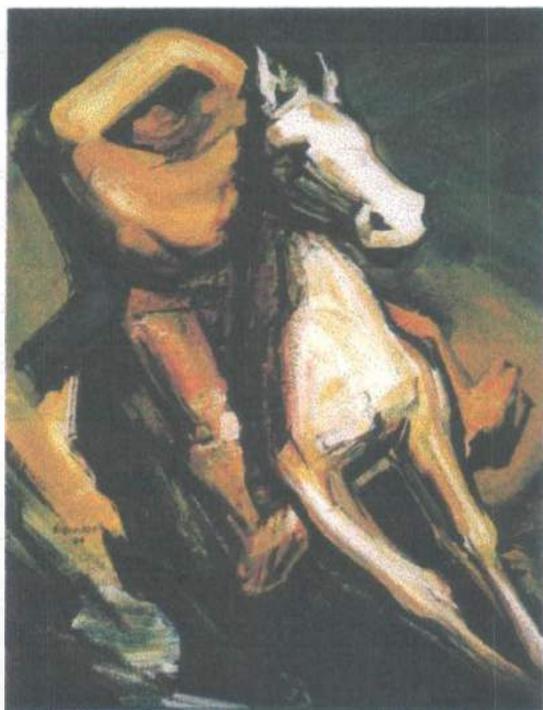
4: 9 RIVERA, Diego. **A história do México: da conquista ao futuro**, (1929-1930), afresco, s/d. Fonte Ades, D. Arte... op. cit., p. 172.



4: 10 CAR YBÉ, Fundação da Cidade do Salvador, 1978, painel (estudo), 4 x 18m. Fonte: Furrer, B. (org.) op. cit., p. 359.



4: 11 CARYBÉ, **Lampião ou Assombração do Cangaço**, 1968, óleo s/ tela, 46 x 33cm. Fonte: Idem, p. 294.



4: 12 SIQUEIROS, D. **Zapata**, 1966, piroxênio sobre masonita, 1, 22 x 0,91. Fonte: Ades, D. op. cit., p. 167.



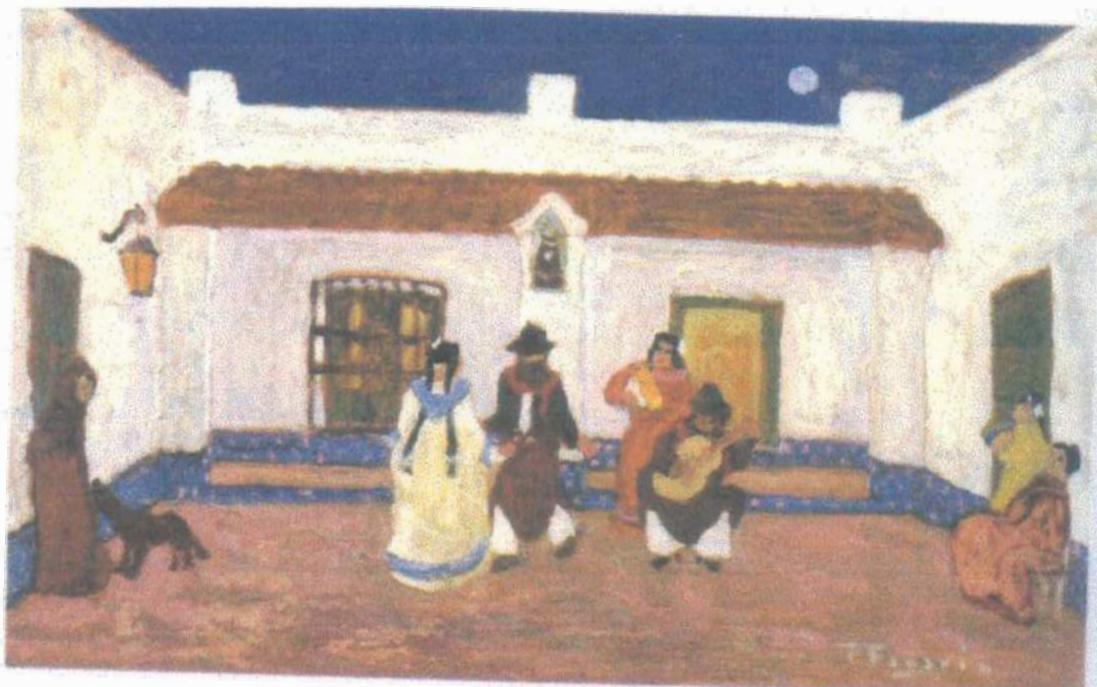
4: 13 OROZCO, J. C. A expulsão de Quetzalcoat, 1932-1934, (detalhe), afresco, s/d. Fonte: Idem, p. 171.



4: 8 CARYBÉ Nordeste Antônio Conselheiro (detalhe do painel).



**4: 14 FIGARI, P. Nostalgias Africanas, sem data, óleo s/ papelão, 80 x 60 cm.**  
Fonte: Idem, p. 140.



**4: 15 FIGARI, P. Dança de Crioulo, (c. 1925), óleo s/ papelão, 52,1 x 81,3 cm.**  
Fonte: Idem, p. 138.

**SEGUNDA PARTE**

---

**VISÕES DE ARTE E ETNOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE**

## 5

---

**SOBRE A BRASILIDADE**

Para definir uma localidade, pode-se tanto identificá-la num mapa ou descrevê-la subjetivamente, arrancando conceitos interiores e invisíveis. É sabido também que as coisas só existem por serem diferentes de outras. Tem-se, portanto, duas diferenças: uma física, ou geográfica e outra subjetiva, mas estes conceitos não são tão estáticos assim. Definir uma localidade - seja para dar informações a turistas, para responder questões de provas escolares ou para, mais sentimentalmente, sentir saudades quando encontramos no exterior - abrange diversas categorias de conceitos. A localidade, portanto, só passa a existir a partir do momento em que imprimimos predicados a ela, identificando-a.

Investigar conceitos sobre a *brasilidade* é enveredar por várias buscas de uma identidade nacional, como Otávio Souza esclarece, dando relevo a aspectos que permeiam os objetivos a serem alcançados neste capítulo. Conforme a época, esta brasilidade ganhou adjetivos distintos: “ingênuas”, no neoclassicismo e no romantismo; “cientificista”, no final do século XIX; “culturalista” no modernismo, (Antropofagia, Mário de Andrade, verdeamarelismo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda); “revolucionária”, a partir da década de 50, (ISEB, Cinema Novo, CPC da UNE); e hoje estes conceitos ainda permeiam as investigações nas críticas sociológicas, literárias e antropológicas<sup>119</sup>.

Desta perspectiva, a brasilidade torna-se um conceito mutante, mas que vem à tona com maior ou menor intensidade, dependendo da época. Renato Ortiz, em *Cultura*

---

<sup>119</sup> Souza, Otávio, *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*, São Paulo: Escuta, 1994, p. 13.

*Brasileira e Identidade Nacional*, começa selecionando dois pontos formadores no Brasil pós-independência: o meio e a raça. Percorrendo as teorias de Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, nota-se como as características do homem brasileiro dependeriam da localidade na qual ele habitava. Se do interior, o mestiço teria maior rigidez; no litoral, a negligência tornava-se inevitável; o clima tropical do Amazonas imprimia a apatia do mameluco. A construção de uma identidade nacional, portanto, passava por um processo de natureza e não de cultura. Nestas teorias, o negro era omitido, tornando-se o índio – desde o romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar - um genuíno elemento nacional, e o mulato, uma tentativa de branquear a população paulatinamente <sup>120</sup>.

O negro só será incorporado como elemento nacional no período posterior à abolição, quando se torna trabalhador livre. Sílvio Romero já anunciava uma mudança de atitude ao propor um estudo sistemático do folclore dos escravos. Nina Rodrigues concretizou este novo enfoque em seus estudos, dando importância maior ao negro do que a fusão das raças. Além dos aspectos raciais, peculiares à Antropologia Biológica, este autor pesquisou vocabulários, arte, aspectos econômicos e sociais dos africanos e seus descendentes em Salvador. Mas, as obras destes pesquisadores apenas viriam à tona e influenciariam mais imperativamente a brasilidade nos anos 30, quando retomadas por Athur Ramos.

Falar em brasilidade, assim, é considerar que uma identidade só poderá ser definida projetando-a no tempo, tanto passado e futuro, quanto presente. O sentido de passado, como esclarece Hobsbawn, seleciona elementos em detrimento de outros, sendo “uma

---

<sup>120</sup> Ortiz, R. *op. cit.*, p. 17.

dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana”<sup>121</sup>. Precisa-se, desta forma, observar fatos da história sócio-cultural, em que a preocupação com a brasilidade se tornou mais evidente, às vezes em termos literários, outras em instituições públicas e até mesmo em termos políticos, sob a forma de leis. Porém torna-se evidente que, ao analisar o “passado”, muitas vezes deixa-se de lado alguns fatores, pois, como o próprio Hobsbawn alerta, estaremos sempre sujeitos a “interstícios, ou seja, matérias que não participam do sistema da história consciente na qual os homens incorporam, de um modo ou de outro, o que consideram importante sobre sua sociedade”<sup>122</sup>. E também faz-se necessário entender que os conceitos de distintas épocas se interpenetram e podem ou não permanecer no imaginário nacional. Como nos esclarece Canclini, os universos de valores culturais não são auto-suficientes nem as obras são expressões unicamente de seus criadores - sejam de arte, sociologia ou de literatura<sup>123</sup>. Sendo assim, é cabível partir de visões da brasilidade que mais de perto tocam as representações de Carybé.

A propósito da brasilidade modernista, vale lembrar que, de início, a Semana de Arte Moderna de 1922 propunha como principal lema a quebra total com os referentes de um passado que, nas artes plásticas, valorizava trajetórias heróicas e batalhas militares. Mas esta atitude vanguardista se manteve por pouco tempo já que necessitava de um maior aprofundamento de conceitos. Com as revoluções que se seguiram a esta data no Brasil, a partir de 1924, a coloração destas apreciações vai mudando. A partir daí, uma obra de arte

---

<sup>121</sup> Hobsbawn, Eric, O Sentido do Passado In: \_\_\_\_\_ **Sobre História**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 22.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>123</sup> Canclini, N. G., **Culturas...**, *op. cit.*, p. 22.

para ser considerada “boa” precisava ressaltar a importância do nacionalismo<sup>124</sup>. A revolução paulista de Isidoro Dias Lopes - de onde surgiu a Coluna Prestes e a partir da qual os ideais socialistas tomaram a cena - marca para vários autores, como nos esclarece Moraes, a ampliação dos ideais estéticos da Semana em projetos políticos. No que tange mais de perto à trajetória de Carybé, as suas obras de viagem desta época são testemunhos de uma preocupação politizada com o trabalhador, como as já citadas, *Seringueiros* e *Garimpo de Pirapora*<sup>125</sup>. Jorge Amado enveredaria pela política, diretamente influenciado por este “ciclo revolucionário”, sendo eleito deputado junto com o senador Luís Carlos Prestes. O caráter nacional na obra deste escritor baiano foi influenciado consideravelmente por este nacionalismo e suas obras ganham um público cada vez maior.

No movimento de 22, Oswald com o Manifesto Pau-brasil<sup>126</sup> instiga os cânones nacionais. Mas é Mário de Andrade que ficará como representante da extensão dos ideais estéticos do nacionalismo aos planos políticos organizados. Mário de Andrade e Villa-Lobos tomam a dianteira durante o Estado Novo de Vargas. O escritor, que lança um *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, chega até mesmo a combater a denominada música antinacional<sup>127</sup>.

A brasilidade de tom modernista, a partir dos anos 30, ganhará matizes folclóricos e regionais, como em Gilberto Freyre, cujo “Manifesto Regionalista”, de 1926, já

---

<sup>124</sup> Ver Moraes, E. J. *op. cit.*, p. 75.

<sup>125</sup> Ver: pr. 2: 8 e 2: 10.

<sup>126</sup> Citado em trechos na p. 43.

<sup>127</sup> Mário de Andrade cita casos de compositores que se diziam brasileiros, mas que compunham com estilo denominado “universal”: “... um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro? Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky

preconizava políticas sócio-econômicas e culturais que ultrapassassem os limites do urbano e cosmopolita e favorecessem as regiões que produziram a chamada arte <sup>128</sup>.

A década de 30 torna-se assim uma ebulição de categorias nacionalistas ou de buscas por “brasilidades”. Até mesmo a institucionalização de patrimônios nacionais foi requerida, através da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1937, dando à cultura um caráter preservacionista, comandado por Rodrigo M. F. de Andrade, com colaboração de Mário de Andrade <sup>129</sup>. Risério ressalta a importância de tal década para as instâncias sociorraciais relacionando, a “projeção do candomblé”; os estudos sobre os negros através da valorização das obras de Nina Rodrigues <sup>130</sup>, além das obras de Freyre, Arthur Ramos, Édison Carneiro, Renato Mendonça; os congressos afro-brasileiros de Recife e Salvador; e a aceitação dos romances de Jorge Amado, entre outras coisas. A organização dos terreiros de candomblé com fins de legalização da religião para evitar perseguições data desta época de intensa articulação política. Seria, assim, um momento de aproximação dos intelectuais às tradições orais da religião afro-brasileira <sup>131</sup>.

Destacadamente percebe-se, junto à década, a influência das obras *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda e *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr. A brasilidade, deste modo, ganha os espaços da universidade, coincidindo com a fundação da

---

e Kandinsky”. Ver: Andrade *Apud* Risério, Antônio, *Avant-garde na Bahia*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 17.pp. 93s.

<sup>128</sup> Ver, a propósito, Risério, A., *op. cit.*, p. 136.

<sup>129</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>130</sup> As obras de Nina Rodrigues são datadas do início do século XX e Arthur Ramos revaloriza tais publicações. O pensamento de Rodrigues, como veremos na terceira parte deste trabalho, foi marcado pelo evolucionismo, gerando muitas vezes conceitos racistas. Mesmo assim esta narrativa é uma das únicas existentes sobre os candomblés da Bahia e os afro-descendentes desta época. Ver: Rodrigues, Nina. *Africanos no Brasil*, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1988; \_\_\_\_\_ *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

USP nesta década de 30. Holanda produz esta obra densa que vai tentar justificar traços da personalidade brasileira nas heranças ibéricas, definindo categoricamente conceitos que depois serão estudados por outros pesquisadores.

Roberto da Matta, mais recentemente, é outro representante dos estudos da brasilidade no espaço universitário. Preocupado em analisar traços construídos culturalmente, como a preguiça, o jeitinho brasileiro e a exaltação da soberba no homem comum, o autor lança, em *O que faz o Brasil, Brasil?*, algumas considerações bem propícias para serem tomadas como ponto de partida para a análise das artes de Carybé. O antropólogo define, logo no início, a dimensão do público e do privado, marcada pela distinção entre a casa, a rua e o trabalho. Considera-se, aqui, que o autor foi precursor no estudo desta divisão. Porém, atualmente tais considerações podem ser matizadas ao tentar-se apontar a interseção entre estes pólos nos acontecimentos do cotidiano. O “jeitinho brasileiro”, outro ponto apontado por Matta, apresenta-se como uma maneira de inobservar as leis, classificado como um “exercício de navegação social”<sup>132</sup>.

Sobre a casa, o autor considera a característica de “defesa de seus bens móveis e imóveis”, ressaltando que o brasileiro a encheria muito mais como um lugar moral do que físico. Também temos a impressão de identidades bem particulares à decoração externa e interna do lar:

“Mesmo quando são residências baratas ou casas de vila, construídas de modo idêntico, algo marca e revela sua identidade e, com isso, a identidade do grupo que a

---

<sup>131</sup> Ver: Vianna, Helio, “Somos uma Montanha!”: oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições, no *candomblé carioca do século XX*, Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ. (Tese de Doutorado), 2v., il, 1999, p. 396.

<sup>132</sup> Matta, Roberto da, *O Que Faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 97.

ocupa: um pedaço de azulejo estrategicamente colocado próximo de uma janela; um nome singelo na parte de cima da soleira da porta; flores e jardins; a cor de suas janelas e portas”<sup>133</sup>.

Em contrapartida, a rua é o lugar do movimento, do “fluxo de pessoas indiferenciadas”, assim tudo que é da rua sugere a velocidade da vida. A prostituta, ou “mulher da rua” é também chamada de “mulher da vida”, não é de ninguém, um divertimento passageiro<sup>134</sup>.

Em outra passagem que destaca o nosso modo particular de sermos religiosos, com tantas possibilidades de escolha, Matta aponta que utilizamos uma forma de religiosidade como “suplementar às outras, mantendo com elas uma relação de plena complementariedade”<sup>135</sup>, o tão falado sincretismo.

A partir da palavra destes autores que investigaram a identidade brasileira, surgem conceitos relevantes para a brasilidade de Carybé, a saber: 1) os discursos que valorizam positivamente os afro-brasileiros; 2) as dimensões particulares que, diferente de Matta, fazem com que o Brasil misture a casa e a rua; 3) a religiosidade sincrética; 4) a ascensão do povo como protagonista do Brasil. Examinemo-os a partir de algumas obras.

O painel *A Hora do Cão* (pr. 5: 1) é composto de planos geométricos, como os de Mondrian, com predominância dos tons avermelhados e esverdeados. A particularidade das casas apresenta-se em detalhes, como os umbrais das portas decorados com arabescos coloniais, as escadarias, as cores fortes das paredes e das janelas. Utiliza-se, assim, um

---

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>134</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 115.

conceito de “casa brasileira” próximo ao de Matta. Claro que o artista escolhe um tipo de casa, as que se encontram facilmente no Pelourinho, em Salvador. A arte, desta forma, quer exaltar um conjunto representativo do patrimônio cultural nacional. Marca-se a identidade através destes “bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo”<sup>136</sup>. Na cena, tem-se justamente a interrelação dos conceitos de público e privado, como se vê quanto às prostitutas encostadas nas paredes, ou nos quartos recebendo os clientes, como os marinheiros. A Bahia vista através dos arcos dos sobrados. A relativa indistinção entre público/privado apresenta-se, também, através dos cortes que Carybé faz na arquitetura, mostrando, através de vãos, o lado de dentro da casa. Uma composição, como a maioria de Carybé, onde o sagrado e o profano se misturam - misticismo e erotismo - Exu, orixá das ruas e mensageiro dos deuses, comparece como um maestro da situação: vestido de branco, com chapéu e seu instrumento fálico característico nas mãos (ogó)<sup>137</sup>, à frente de uma carroça que apresenta a inscrição “Príncipe Negro”. A hora do cão seria, assim, a hora de Exu.

Em *A Noite e o Dia* (pr. 5: 2) temos as mesmas característica formais, planos sobrepostos como mosaicos e cenas ressaltando apenas o cotidiano do homem comum. Como particularidade, destaca-se a divisão do quadro para marcar a oposição entre as cenas de fundo claro (o dia), contrapondo-se com as de fundo escuro (a noite). Novamente, as paredes cortadas revelam o interior das casas e, por conseqüência, de certa identidade brasileira. Atividades corriqueiras e prioritariamente femininas, como a costura, a rotina de passar roupas, o transporte de objetos na cabeça, são misturadas com a prostituição. As

---

<sup>136</sup> Canclini, N. G., *Culturas...*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>137</sup> Ver: pr. 8: 4.

mulheres pertencem, ao mesmo tempo, a casa e à rua, desconstruindo a noção polarizada de Matta.

Em *Bahia* (pr. 5: 3) e *Os Santos* (pr. 5: 4), observamos o sincretismo, uma fé tipicamente dos afro-descendente que mistura santos de candomblé com santos católicos. As tais particularidades identitárias das casas brasileiras apresentam-se nas duas obras, como as cores vibrantes da porta e do umbral, o ladrilho colocado sobre a porta, detalhes que misturam o colonial e o moderno. Em *Bahia*, o sincretismo é dominante: São Lázaro, com o corpo repleto de chagas, aparece usando um colar carcterístico de Omolu (Iagdibá), orixá das doenças que também possui o corpo cheio de feridas. São Lázaro, então, conversa com Oxossi, orixá da caça e das matas, que por consequência se aproxima de Nossa Senhora. Uma cena de candomblé domina a parte superior, como se acima de tudo, na Bahia, predominasse este culto afro-brasileiro.

Portanto, observa-se que Carybé assume personagens predominantemente negras, colocadas nas casas, mas na maioria das vezes na rua. Estes acontecimentos aproximam-se das contingências históricas pelas quais passaram os escravos na pós-abolição. Com a mão-de-obra escrava transformada em força de trabalho, caberia ao negro ir para as ruas construir sua localização identitária. O candomblé, a princípio, teve de ser culto coletivo e exterior, com rituais realizados em matas, praias e rios, onde os afro-descendentes adoravam seus orixás. A capoeira dominou o espaço público, só depois sendo organizada em associações. Os trabalhadores ocupavam o espaço das feiras disputado com os imigrantes, vendedores de todo tipo apareceram neste período, desde produtos como vassouras até aves, como veremos à frente. As ervas medicinais e mágicas poderiam ser encontradas com os mateiros, elementos indispensáveis ao candomblé. O espaço público

então abrigou a identidade privada “contraditoriamente ou não, a privacidade popular se orientava em direção ao mundo das ruas”<sup>138</sup>.

A brasilidade de Carybé, que também será ressaltada ao longo dos capítulos seguintes, elegia o afro-brasileiro como representante principal. O negro de Carybé celebra a existência, diferente do tom sofrido dos mestiços de Portinari. Os afro-descendentes dançam nas rodas de samba, cultuam livremente seus orixás, gingam na capoeira, rebolam para pescar no xaréu. Por omitir o tal sofrimento pelo qual passou o negro, Carybé também foi criticado, sendo chamado de alienado, decorativo, regional e acusado de fazer arte para turista<sup>139</sup>. Porém, o artista se manteve fiel a seu estilo durante toda a carreira, cada vez mais próximo do cotidiano retratado nas telas, das feiras, do candomblé, da capoeira... Mas se Carybé intenta valorizar o caráter nacional através de certos cânones da nossa construção identitária, foi eleito um lugar do Brasil como representante disto – a Bahia. A ótica de Carybé eleva o cotidiano baiano ao primeiro plano da cultura nacional.

### **5. 1 – A identidade do outro: uma visão do “artista como etnógrafo”.**

As representações primitivistas sobre o “outro” se transformaram em álibis para alguns períodos da história da arte do século XX. No modernismo, estes conceitos serão repletos da lógica simbólica, como revelariam estudos posteriores influenciados pelo

---

<sup>138</sup> Wissenbach ressalta que “... uma noção de privacidade, identificada menos à domesticidade e mais à sobrevivência, ampliada da intimidade às formas de associação e de convívio social, celebrada em expressões de identidade social, religiosa e cultural. Noção que muitas vezes levava a ser recomposto no espaço público o que havia sido desarticulado com o domínio escravista...”. Ver: Wissenbach, Maria Cristina C. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: Sevensko, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 130.

estruturalismo de Ferdinand de Saussure e pela antropologia de Lévi-Strauss. Vários criadores atrelaram às suas representações o “nativo”, mas às vezes o exotismo imbutido neste “outro” contribuiu mais para fixá-lo do que para dar a ele voz e liberdade. Apenas na Pós-modernidade, os artistas de olhar etnográfico se empenham em anular ou denunciar esta espoliação dos grupos étnicos, questionando tanto as instituições quanto a lógica simbólica, estruturalista, de identificação da alteridade <sup>140</sup>.

Estreitando ainda mais o enfoque na representação, relacionar-se-ão os conceitos de *representações e identidades*. Através da representação da alteridade houve uma intensa ligação entre o modernismo nas artes e os contextos político-sociais, dois movimentos sócio-culturais do século XX vivenciados por Carybé, como vimos no caso do Muralismo. Particularmente esta questão tangencia a arte de Carybé na medida em que as personagens mais frequentes nas obras deste artista vêm do “povo”, conceito tão disseminado pelas políticas do governo de Vargas e Juscelino, no Brasil. Observa-se, como Risério, que “foi somente no século XX que o ‘povo’ fez a sua entrada na cena política do país”, lembrando que, depois do governo populista de Vargas, os presidentes Juscelino, Jânio e Jango continuaram com a “política das massas” <sup>141</sup>.

A cultura popular, desta forma, vai sendo definida pelos intelectuais. Tais escritores, artistas, antropólogos ou, até mesmo, autores teatrais podem ser definidos como mediadores simbólicos, nos termos de Ortiz ou como biculturais, para Burke <sup>142</sup>. Carybé ao investigar o

---

<sup>139</sup> Em artigo recente, temos opiniões de críticos sobre Carybé como: “Para mim, não chega a ser um grande artista, é muito regional”, “é meramente decorativo”. Ver: Ponzio, Ana Francisca, “A Arte de Decorar”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>140</sup> Ver, a propósito, Campos, Marcelo “Jimmie Durham, um cherokee na arte contemporânea”, In: **Anais do VII Encontro do Mestrado em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001.

<sup>141</sup> Ver: Risério, A. *op. cit.*, p. 17.

<sup>142</sup> Cf. Ortiz, R. *op. cit.*, p. 139; Burke, P., *op. cit.*, p. 96.

cotidiano participa de uma ordem cultural; quando pinta suas telas ou expõe murais em Nova Iorque, leva sua visão do popular (construído culturalmente) para a cultura erudita. Portanto, sem ser exclusivamente um etnógrafo, Carybé participa da ordem dos mediadores simbólicos, tornando-se ao mesmo tempo, um representante da cultura popular nos círculos intelectuais e da cultura letrada e das categorias eruditas das artes plásticas nos candomblés, por exemplo.

Nas artes do modernismo, como já vimos, algumas circunstâncias foram decisivas para que esta alteridade viesse à cena, como foi o caso da presença das máscaras africanas nas obras de Picasso. Muitos consideraram esta a grande inserção do negro na história da arte Ocidental; outros dizem ter sido a deformação destas máscaras de madeira que contribuiu para a desconstrução da figura humana, ressaltada pelo expressionismo e pelo cubismo. O primitivismo na arte funda-se por esta época e até Modigliani já se havia interessado pelas artes étnicas. O raciocínio que interessa desenvolver é o de que a questão da representação do “outro”, enfatizada por características estereotípicas principalmente, será muito marcada por este primitivismo. E, particularmente no Brasil, o conceito fantasioso e generalista de povo marcaria modernistas como Di Cavalcanti, Portinari e Carybé.

Outra importante representação da alteridade é ligada ao realismo político-social, que se caracterizou pelos conceitos marxistas, como a exploração do trabalhador representado nas lavouras e nas indústrias, fomentando uma ideologia socialista, como vimos nos exemplos do capítulo anterior. Neste ponto, um movimento artístico da América Latina, o Muralismo Mexicano, influencia vários artistas no Brasil, incluindo Carybé. Tem-se então três elementos para a construção das representações de Carybé, a saber: o

primitivismo, analisado no próximo capítulo; o realismo social exemplificado em “Para uma Identidade latino-americana” e a alteridade, que marcará o “Universo Mítico Afro-brasileiro”.

Segundo Hal Foster, estas investigações etnográficas sobre a “alteridade” ganham força quando os artistas se desvinculam das práticas marxistas tão próprias dos anos 30. Este autor cita o texto de Walter Benjamin “O Autor como Produtor”, onde, numa conferência, Benjamin analisaria o valor funcional da arte, como meio de protesto contra a opressão e instrumento da luta de classes<sup>143</sup>. Observo aqui que tanto Carybé quanto Jorge Amado passaram por esta abordagem panfletária e, posteriormente, conforme vão-se vinculando aos mitos afro-brasileiros, criam este tom “etnográfico” para suas respectivas atividades.

Estes assuntos interessam à medida que tratam de conceitos e estilos de representação vivenciados por Carybé como pintor do século XX. Antes de sua vinda para a Bahia, ainda como artista na Argentina, observam-se algumas representações que evidenciam tais influências. Inicialmente, deve-se considerar que Carybé permanece figurativo num século em que a revolução de Picasso e o crivo modelador da arte abstrata obrigaram muitos artistas a reverem seus conceitos para não serem considerados passadistas. Torna-se evidente que, por este motivo, o artista passou por preconceitos e resistiu bravamente aos críticos contra seu estilo. Mário Cravo, escultor baiano contemporâneo de Carybé, considera: “Eu sinto, por exemplo, que Carybé gostaria de fazer umas experiências abstratas, mas não consegue...”.

---

<sup>143</sup> Ver: Foster, Hal. The Artist as Ethnographer, In: \_\_\_\_\_ *The Return... op. cit.*, p. 171.

Mas por que permanecer figurativo? Ressalto, aqui, que não é um problema de limitações, mas de ideologia. Concordo, desta forma, com Geertz ao esclarecer que não devemos considerar nem analisar as artes como um “mero encadeamento de formas puras”<sup>144</sup>. Veremos no decorrer desta dissertação que Carybé procura construir expressões nacionalistas para a arte brasileira, a chamada *brasilidade*. E este intento precisou de um caráter documental para ser levado a cabo. Mesmo sem partidanismos políticos, é a valorização do nacional que importa para que as pinturas de Carybé relatem e recriem um Brasil dos mercados populares, do candomblé, dos encontros de vaqueiros no sertão, das moças de bordel. Mas neste aspecto, precisa-se abordar a construção da representação como questão de identidade.

O cientista social Renato Ortiz explica a idéia de identidade em dois âmbitos, um externo e outro interno. O externo afirmaria a diferença; e o interno daria os componentes para que esta diferença fosse constituída. Assim, entram no âmbito interno os produtos culturais que evidenciam o caráter nacional de nossa cultura brasileira. Por exemplo, somos diferentes da Itália geograficamente e através da língua, uma identidade externa. Temos um carnaval com mulheres nuas; realizamos sincretismos religiosos, juntando Santa Bárbara com Iansã; sempre tentamos dar um “jeitinho” quando a lei nos impossibilita - aí estão vários componentes das identidades internas. Ortiz completa a afirmação sobre a identidade afirmando: “Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos”<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Geertz, C. *Saber...*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>145</sup> Ortiz, R. *op. cit.*, pp. 7s.

Contudo, indo mais além, tenta-se, aqui, contextualizar no Brasil esta busca pela diferença através da alteridade nos âmbitos da representação. Ortiz esclarece que esta tentativa de ser e se mostrar diferente, no caso brasileiro, inibe algumas questões de estilo, principalmente no caso da literatura, perdendo a “expressão imaginativa”. A ousadia da criação é substituída pelo ambiente naturalista. Este ambiente era marcado por narrativas detalhadas sobre os costumes e o cotidiano, tornando a figuração imprescindível, com personagens identificáveis facilmente pelo público leitor. Em artes visuais, as narrativas ganham a forma do figurativismo, que permanece por algum tempo sobrepujando diversos modelos:

“... o cientificismo para a literatura propriamente naturalista da virada do século, a economia e as ciências sociais para os romances-reportagens dos anos 70. No entanto a intenção é sempre a mesma: escamotear o caráter de ficção da literatura, tornando-a um espelho da realidade nacional”.<sup>146</sup>

Nesta trilha tem-se uma resposta: Carybé permanece figurativo tentando fazer de sua arte “um espelho da realidade nacional”. Ou seja, para registrar uma feira com seus personagens, este artista não quis optar pela abstração. Tornava-se necessário deixar os conteúdos simbólicos amplamente reconhecíveis, partilhando com o público os códigos visuais figurativos, tanto quanto a literatura permaneceu “naturalista” compromissada em mostrar o caráter exuberante de nossa paisagem, o nacional da cultura brasileira. Em seus quadros, Carybé escolhe as tais identidades internas elencando acontecimentos em detrimento de outros, escalonando o que precisa ser visto como documental: mostra o

---

<sup>146</sup> Souza, O. *op. cit.*, p. 36.

candomblé e esconde as fábricas; organiza a feira e omite o Shopping Center; desenha vaqueiros e descarta os automóveis. A arte figurativa, neste sentido, fabrica um Brasil, imprimindo através da figuração uma fantasia de documentação histórica.

Quando se procura ver nas obras de arte figurativas a sociedade de uma época, conseguem-se perceber algumas relações e conjecturas do tempo em questão. Se olharmos obras renascentistas, percebemos uma sociedade em que circulam mitos que muitas vezes reportam à Grécia e Roma; se olharmos pinturas medievais, entendemos a religiosidade e o lugar do homem naquela sociedade. Mas o que dizer de obras como o tríptico *O Jardim das Delícias* de Bosch, artista que morreu em 1516, aproximadamente, contemporâneo de Rafael, Leonardo e Michelangelo? <sup>147</sup>.

Estes artistas do século XV conviviam numa época em que eram traçadas relações entre dois sistemas culturais - a arte e a religião. Na relação entre as obras de arte e a sociedade deve-se destacar também uma fração muito específica do segundo termo: o público. Para Geertz não podemos considerar que as artes desta época funcionassem como meras ilustrações da religião. Ao contrário, esta realidade da obra de arte deveria surpreender o público com elementos novos, que o fizessem reagir, já que o destinatário necessitava de “um objeto precioso”. O pintor então “tinha como objetivo encorajar seu público a interessar-se pelas coisas... e não fornecer uma receita ou um substituto para este interesse” <sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> As obras de Bosch tornaram-se conhecidas por causa de suas cenas escatológicas e figuras obscenas. Leonardo, Michelângelo e Rafael, artistas renascentistas têm nas obras a placidez e harmonia características deste estilo. Artistas convivendo num mesmo período com pontos de vista tão diferentes.

<sup>148</sup> Geertz, C. *Saber...*, *op. cit.*, p. 157.

Isto nos faz perceber as inúmeras nuances contidas numa obra de arte como objeto de grupos sociais ou, como quer Rabinow, como um fato social <sup>149</sup>.

Mais além se pode qualificar tal constatação como um problema de realidades, entendendo a realidade como construção. A arte seria uma das realidades possíveis dentro da sociedade, e não o espelho verossímil. Senão Carybé comprometer-se-ia em mostrar a realidade e o cotidiano de forma mais ampla, sem omissões. Traçando paralelos na história da arte, entendemos que Bosch é uma realidade, Leonardo da Vinci outra e convivem no mesmo tempo guardando as devidas diferenças individuais.

Os componentes de uma obra figurativa, pensados de forma indiscernível do contexto social, como propõe Geertz, podem ampliar os conceitos introdutórios da semiologia que automatizam relações entre significante e significado. Considerando um sistema cultural e a obra como um ato de fala, particularização das potencialidades de uma “língua”, devolvemos a importância às escolhas do artista/autor, já que elas deflagram um dos recortes possíveis da realidade <sup>150</sup>. Não o todo. Por ser escolha, a obra estará para sempre incompleta se quisermos descortinar a época à qual pertence e todas as suas características. Um quadro de Pedro Américo diz muito pouco da escravidão dos negros; Fra Angélico sequer fala em inquisição <sup>151</sup>. Mas nem por isso devemos deixar de averiguar o porquê de tais ausências.

---

<sup>149</sup> Ver: p. 25.

<sup>150</sup> Sobre a dicotomia langue/parole, ver: Saussure, F. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1996, pp. 21s.

<sup>151</sup> Fra Angélico, pintor na Idade Média, tem como tema cenas religiosas, a Virgem com menino Jesus e não se refere à Inquisição nenhuma vez. Pedro Américo, pintor brasileiro, dá preferência a batalhas, heróis e nobres, embora viva num momento - séc. XIX - de escravização dos negros.

Pensar a obra de arte como uma realidade relacionada ao cotidiano dá uma noção ampliada da relação significante/significado presente na arte figurativa. Assim, analisando também a ideologia dos mediadores simbólicos, observa-se, como Francastel, a obra como “uma fabricação, e não um reflexo”.<sup>152</sup> Se não fosse assim, se tornaria impossível congregarmos ao longo do tempo tantas formas representacionais diferentes. Representar o que, como, quando, onde, para quem? Estas são as questões que marcaram o pensamento ocidental no século XX. A realidade da vida cotidiana, segundo Berger e Luckmann “apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”<sup>153</sup>. Acrescente-se a este ponto de vista a idéia de que os termos *sentido* e *coerência* sofrerão várias modificações, especificamente no âmbito das artes de vanguarda: o sentido pode ser o *nonsense* e a coerência pode ser a subversão. Geertz esclarece melhor que o “processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural é sempre um processo local”<sup>154</sup>.

## 5. 2 – Construindo um Brasil Baiano.

Rubem Braga costumava dizer “Eu não sei se Carybé imita a Bahia ou se a Bahia imita Carybé”<sup>155</sup>. Para ilustrar melhor esta afirmação temos um exemplo propício: *A morte de Alexandrina* (pr. 5: 5), de 1939. O pintor estava de passagem pela cidade, como contratado do jornal argentino, já citado anteriormente. Podemos perceber que, nesta

<sup>152</sup> Francastel, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa: Edições 70, 1983, p. 58.

<sup>153</sup> Berger, P. & Luckmann, T, *op. cit.*, p. 35.

<sup>154</sup> Geertz, C. *O Saber Local...*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>155</sup> Rubem Braga, sobre Carybé, declarou: “Carybé não se inspira na Bahia, parece que a Bahia é que se inspira em Carybé. De repente, a gente vê um negro de camiseta branca ou uma baiana de saia rodada ou um sobradinho de telhado escuro ‘imitando’ os desenhos de Carybé”. Braga, R. *apud* Furrer, B. *op. cit.*, p. 149.

pintura a óleo, Carybé ainda tinha preocupações estilísticas formais, como perspectivas e profundidades, as quais abandonaria ao longo dos anos. A interpretação do artista sobre a Bahia, lugar estrangeiro até então, denuncia uma visão já preocupada com a organização da cultura. Alexandrina, uma prostituta, a cidade alta e a baixa - na parte superior direita - o traçado da arquitetura, lugares sem asfalto... As práticas, o jeito dos habitantes e a investigação da qual se apropriou e na qual se aprofundou cada vez mais, ao longo dos tempos, funcionam como recorte expressivo da temática religiosa sentida pelas ruas, dos lugares, dos sons, cheiros... Só podemos pensar esta composição, em Carybé, inserida num lugar - a Bahia. Perceber a cidade antes para apreender seu modo de ser e de estar, sua visão da realidade.

Numa outra viagem a Salvador, em 1944, Carybé pinta *Alexandrina e sua cidade* (pr. 5: 6). Este quadro retoma o tema da obra anterior, *A morte de Alexandrina*, mas agora tentando focalizar mais a fundo os fatos do cotidiano de Salvador. Os orixás já sobrevoam a cidade e se misturam com os santos da igreja católica, num sincretismo religioso tão característico da brasilidade. Carybé dá uma visão detalhada daquilo que considerava representar a cidade: a capoeira, os pescadores, os orixás. Sob o mar da Bahia vemos Iyemanjá, orixá dona da água salgada e protetora dos pescadores, a quem anualmente se oferecem presentes na festa de dois de fevereiro no Rio Vermelho. No casebre coberto de palhas também identificamos uma cena de candomblé, parecida com uma “saída de Iaô”, ritual onde os noviços são apresentados à sociedade depois de longo período de reclusão. Estas duas obras iniciais do artista sobre a cidade marcam o início de uma visão mais aprofundada que seria percorrida por Carybé.

Retomemos agora o ano de 1950. Carybé, já casado com Nancy, resolve buscar ajuda dos amigos para vir morar na Bahia. Com tantas viagens ao Brasil, este artista já conhecia uma plêiade de notáveis: Rubem Braga; José Lins do Rego; o próprio Mário de Andrade, ligeiramente; Di Cavalcanti; Gilberto Freyre; Portinari; Villa-Lobos; Vinícius de Moraes entre outros. Para isto contribuiu o fato de que quando, na Argentina, se organizavam eventos a respeito do Brasil, chamavam Carybé para receber os convidados mais importantes.

Neste período Rubem Braga faz uma carta a Anísio Teixeira, a ser entregue pelo próprio Carybé, e este contrata o artista por um ano para trabalhar para o governo da Bahia. Em uma crônica de Braga, há algumas passagens que dão o tom de tal pedido, realçando as particularidades e serventias de Carybé: “Alguns amigos acharam que ele podia ser contratado pelo governo baiano para fazer estudos de folclore... não precisa de muito dinheiro. Apenas para agüentar a esposa e o filho e viajar pela Bahia a dentro, como é seu sonho”<sup>156</sup>. Carybé nos revela que Teixeira, notório educador brasileiro, já conhecia o Calendário Esso ilustrado pelo artista. Assim a apresentação tornou-se mais fácil. Como narrou o artista: “Em 50 consegui vir pra cá, trabalhei durante um ano... fiz pra Norberto Odebrecht o primeiro trabalho que tive aqui pago. A coisa mais importante que eles tinham feito era a ponte de Juazeiro a Petrolina, agora é essa coisa enorme”.

A Bahia desta época era marcada pela intensa movimentação no âmbito cultural. A universidade teve como reitor, de 1946 a 1962, a figura de Edgard Santos, formado em medicina, responsável pelo intercâmbio cultural da cidade de Salvador até mesmo fora do

---

<sup>156</sup> Braga, Rubem, In: Furrer, B. (org). *op. cit*, p. 138.

Brasil. A Bahia, como cita Risério, queria ser uma “província planetária”. Os principais pólos culturais da Universidade eram a Escola de Teatro, comandada por Martim Gonçalves; os Seminários Livres de Música, sob a regência do alemão Koellreuter<sup>157</sup>; o Museu de Arte Moderna, de responsabilidade da italiana Lina Bo Bardi<sup>158</sup>; a Escola de Dança, com a polonesa Yanka Rudska<sup>159</sup>; e o português Agostinho da Silva<sup>160</sup> à frente do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais). O Reitor não media esforços para contratar figuras importantes no panorama das artes mundiais. Com a Segunda Guerra, muitos vinham fugidos das ditaduras e totalitarismos europeus. Há que se ressaltar a influência de Edgard Santos junto à política nacional, já que o reitor foi empossado por Getúlio Vargas como Ministro da Educação e Cultura em 1954, colocando assim a Bahia em foco no âmbito nacional.

O projeto cultural elevava-se ao lugar mais alto das investidas políticas de Edgard Santos, e era facilitado pelo acesso do Reitor às verbas públicas. Risério sublinha que, para o reitor, a modificação social deveria passar pela formação através da informação, buscando nas artes - atividades onde a beleza é o objetivo principal – os “impulsos de

---

<sup>157</sup> “Teve sua nacionalidade alemã cassada em 1937. E ficou um tempo no Brasil em estado de completa acidadania: cassado na Alemanha, sem registro por aqui. Somente em 1948 naturalizou-se brasileiro... E se encantou com o país e o povo, especialmente, diz, com a Bahia e a gente baiana. Era uma vida alegre, colorida e humanamente rica. E o professor-compositor contava com excelentes condições de trabalho, sob a regência do reitor Edgard Santos”, Risério, A. *op. cit.*, p. 81.

<sup>158</sup> “Lina Bo Bardi se deslocou para a Bahia, pela primeira vez, em função de um convite de Diógenes Rebouças para ensinar Filosofia e teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Mas deu de volta em terras baianas por conta de um convite de Juracy Magalhães, que a convocou para a implantação do Museu de Arte Moderna”, *Ibid.*, p. 79.

<sup>159</sup> “Trazida para o Brasil por Pietro Maria Bardi, para ensinar no Museu da 7 de Abril (São Paulo), Yanka veio pela primeira vez à Bahia, enviada pelos “Diários Associados” de Assis Chateaubriand, para fazer “pesquisa folclórica”. Apaixonou-se pelo lugar. Mais tarde, indicada por Koellreuter, recebeu e aceitou o convite de Edgard para dirigir a Escola de Dança (...) apesar de polonesa e católica, Yanka se interessou esteticamente pelo candomblé, que conheceu graças a Carybé e Mário Cravo”, *Id.*, p. 105.

<sup>160</sup> “Agostinho Silva veio parar no Brasil em consequência do totalitarismo europeu – no caso, a ditadura salazarista”, *Id.*, p. 81.

renovação às vocações gerais de uma sociedade”. É Edgard Santos quem detalha o papel das artes nas estratégias do aperfeiçoamento humano:

“... a beleza aí está, em torno de nós, essência mais pura da vida ao nosso alcance, e muitas vezes não a vemos por não ter se iluminado o nosso espírito. E não a vendo, não saberemos também valorizar a vida. E não se valorizando a nossa vida, que estímulo receberíamos para o trabalho e a produção?”<sup>161</sup>.

Neste contexto, a Bahia se viu repleta de atividades da “beleza”, representadas pelas artes de todo tipo. Por ali, havia grandes nomes das culturas nacional e internacional, famosos e aspirantes à fama. Nas peças de teatro produzidas por Martim Gonçalves, nas exposições de Lina Bo, nos Seminários de Música de Kollreuter eram espectadores Glauber Rocha, também jornalista e crítico da época; Caetano Veloso; Maria Bethânia; Gilberto Gil; Waly Salomão; João Ubaldo Ribeiro. Podemos destacar que este ambiente cultural seria responsável, entre outras coisas, por dois movimentos artísticos posteriores muito influenciadores da cultura brasileira, a saber, o Cinema Novo, alavancado por Glauber, e o Tropicalismo, encabeçado por Caetano e Gil. Caetano Veloso, na apresentação do livro de Risério, assume: “O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento”<sup>162</sup>.

Nesta época, Carybé freqüenta, junto com outros artistas, o ateliê de Mário Cravo, onde se encontravam artistas que vinham de diversas regiões do país e do mundo, reunindo uma diversidade de estilos e técnicas. Um grupo que ficou conhecido como a Escola Baiana

---

<sup>161</sup> Santos, Edgard *Apud* Risério, A. *op. cit.*, p. 38.

de 50, da qual Carybé esclarece a formação naquele período: “Mario é daqui e Cacá Bastos, mas tinham ido para a América. Quando vieram, vieram já pra trabalhar; eu vim da Argentina, Hansen da Alemanha, Poty do Paraná. Enfim, juntou aqui uma coisa sem publicidade, sem conferência”. Além do ateliê na casa de Mário, destacavam-se um bar, “Anjo Azul”, reduto da intelectualidade e as galerias de arte como outros pólos culturais. A Universidade e o Museu de Arte Moderna se encarregavam de fomentar os produtos culturais. A cidade ia absorvendo e incentivando os encontros e a criatividade:

“Fora da área oficial, mas também interligando-se de diversas formas ao Museu e à Universidade, a movimentação passava pelo cineclubismo, pelos encontros de artistas e críticos de artes plásticas no ateliê de Mário Cravo (do qual Carybé, profundo conhecedor das rampas e das rameiras da Bahia, era uma espécie de “móbilis”), por redações de jornais. Em suma: a rede era extensa e cerrada, ao menos para o padrão da época.”<sup>163</sup>

Para as artes baianas, esta geração é considerada como um primeiro momento de modernismo em Salvador, muito embora Mário Cravo, Genaro de Carvalho e Carlos Bastos tenham sido precursores, participando, em fins dos anos 40, do Salão Baiano de Belas Artes. Foi Otávio Mangabeira - político querido por vários artistas, influente nas redes de comunicação, com amizades que incluíam Assis Chateaubriand – que governava a Bahia, em 49, o ano do quarto centenário, quem criou o Salão Baiano de Belas Artes. Como Mangabeira já era colecionador de arte moderna, incentiva, assim, a renovação do panorama artístico da capital. Um pouco antes, em 1944, Jorge Amado convida um artista

---

<sup>162</sup> Veloso, Caetano, Apresentação. In Risério, A., *op. cit.*, s/p.

<sup>163</sup> Risério, A., *op. cit.*, p. 79.

paulista, Manuel Martins, para ilustrar o livro *Bahia de Todos os Santos, guia de ruas e mistérios*. O paulista trouxe vários desenhos e gravuras de modernistas, como Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. A este material uniram-se “quadros, aquarelas, desenhos e gravuras de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Goeldi, Santa Rosa, Cícero Dias que possuíamos eu e Odorico Tavares... Armamos a exposição em sala da Biblioteca do Estado, na Praça Municipal. Foi o grande escândalo”<sup>164</sup>.

Antes disso, na primeira metade do século XX, as artes plásticas da Bahia foram dominadas pela presença do academicismo da Escola de Belas Artes da Universidade, com artistas ainda próximos dos ideais românticos, dedicados ao detalhamento e ao claro-escuro, alguns impressionistas e todos professores da Escola de Belas Artes. Mas, mesmo assim, mantinham um público que assistia às suas exposições. Mário Cravo esclarece o atraso baiano diante do modernismo: “Faziam, por exemplo, grandes quadros – interior da igreja de São Francisco – e vendiam para o Banco do Brasil, aí se fazia uma exposição no centro da cidade e a cidade desfilava. Uma fila indiana de 800 mil pessoas para ver um quadro”.

O trabalho da geração precursora das linguagens modernas foi encontrar e combater os resquícios passadistas baianos. Quando Carybé vem se juntar ao grupo, a estrada já tinha começado a ser desbravada pelos três – Mário Cravo, escultor com obras de grandes proporções marcadamente construtivistas; Genaro de Carvalho, tapeceiro e pintor e Carlos Bastos, pintor e muralista. Mas, como viver de arte moderna na Bahia daquela época? Percebemos que os patrocínios governamentais e de instituições privadas, como bancos,

---

<sup>164</sup> Amado, Jorge, *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, Rio de Janeiro: Record, 1982, pp. 50s.

foram determinantes. Havia também uma elite disposta a investir como Clemente Mariani, dono do Banco da Bahia<sup>165</sup>, Odorico Tavares e o próprio reitor Edgard Santos. Para legitimação artística, Mário Cravo nos esclarece que os baianos iam buscar notoriedade mais ao sul-sudeste do Brasil:

“Viver de arte moderna na Bahia era impraticável. Aí nesse momento há um intercâmbio de caráter nacional. Com as bienais, nós começamos a sair daqui. Então, nosso mercado – não é “mercado”, essa palavra meio inadequada – começamos a vender umas poucas coisas já ao público das grandes capitais... Morávamos aqui, mas íamos expor, permanentemente, no Rio, São Paulo e nos outros estados: Belo Horizonte, Rio Grande do Sul”

De fato, Carybé nos anos 50 expõe todos os anos em São Paulo e outros estados do Brasil, com destaque para a participação em duas Bienais Internacionais de São Paulo, uma em 53, outra em 55, quando ganhou o Primeiro Prêmio Nacional de Desenho. No ano de 1956, Carybé participa da XXVIII Bienal de Veneza, Itália, inaugurando uma carreira internacional que se intensificará principalmente em 1958<sup>166</sup>.

<sup>165</sup> Vale lembrar que a Fundação Clemente Mariani possui importantes obras de Carybé. A famosa série de painéis em madeira sobre os Orixás integra este patrimônio.

<sup>166</sup> Em 1950 expõe duas vezes em São Paulo, uma coletiva no Museu de Arte Moderna e uma individual no Museu de Arte de SP; em 1951 expõe em Vitória, ES e na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna em São Paulo; em 1952: exposição individual no MAM, SP, Exposição coletiva produzida pelo Itamaraty na Suíça e Holanda; em 1953: exposição, junto com Mário Cravo Jr., no Teatro Santa Isabel-Recife, PE; 2ª Bienal de SP; em 1955: 3ª Bienal Internacional de SP (de 6/55 a 10/55); em 1956: XXVIII – Bienal de Veneza – Itália; em 1957: exposição na “Galeria Bonino”, Buenos Aires – Argentina, individual na Bodley Gallery – Nova Iorque, VI Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, coletiva no MAM, SP.; em 1958: exposição coletiva “Trabalhos de Artistas Brasileiros” na Pan American Union – Washington D. C., individual na Bodley Gallery, NY, coletiva no The National Arts Club, Nova Iorque, coletiva “Works by Brazilian Artists”, no MOMA, Nova Iorque, coletiva na Pan American Union of San Francisco – São Francisco, coletiva no “The Art Museum of San Francisco”- São Francisco; em 1959: coletiva “30th International Exhibition”, no Seattle Art Museum – Seattle – Washington. Ver: Furrer, B. (org.). *op. cit.*, pp. 436s.

O movimento de implantação desta nova linguagem para as artes baianas parece ter sido ainda maior. Além da subvenção da elite e instituições, houve a divulgação pela mídia impressa - jornais e revistas - através de críticos de arte como José Valladares, dispostos a incentivar os arrojos dos criadores locais. Valladares, sobre este movimento da escola de 50 escreveu vários artigos, sempre elogiosos. Num destes, no Diário de Notícias em 53, ele destaca a *Coleção Recôncavo*, feita por Carybé em 1951: “... constitui o melhor documentário da Bahia de nosso tempo. São desenhos, aquarelas e gouaches admirados por todos os críticos, folcloristas e artistas do país, uma coleção que no futuro ajudará os pesquisadores a descrever nossos usos e costumes populares”<sup>167</sup>.

Todos estes fatos além de conferirem ao artista um caráter peculiar, junto à Bahia, também demonstram uma inserção bastante aprofundada no cotidiano de Salvador. Carybé vai se tornando representante de uma brasilidade através da baianidade, tanto nas artes quanto na mítica de se tornar “o argentino mais baiano”.

Existe uma caracterização forte de baianidade, em Carybé, que muitas vezes se expressa através do erotismo, como em *Bahia ou A Mulata Grande* (pr. 5: 7); *A Mulata Grande II* (pr. 5: 8); *A Mulata Grande III* (pr. 5: 9). Mário Carvo nos revelou que esse erotismo é que estimulava os artistas da geração dele e de Carybé a criarem. Uma Bahia cultivada pelo ócio, por mais que Carybé trabalhasse com afinco diário de nove às vinte horas.

Em *Bahia ou A Mulata Grande*, Carybé retoma a representação do quadro *Bahia* (pr. 5: 3), agora de forma mais simplificada. A mulata deitada entre o sobrado e a rua

---

<sup>167</sup> Diário de Notícias 15 de março de 1953. Arquivos do DESENBANCO.

(público/privado), descansa enquanto ao seu redor santos, gatos, prostitutas realizam suas atividades cotidianas. Novamente, a rua aparece como lugar da identidade baiana, descortinando a paisagem, a religiosidade e o bate-papo. O mesmo tema é retomado em *A Mulata Grande II*, agora já com mais personagens, como capoeiristas, violeiros, saveiristas e, também, com o traço dos sobrados ao fundo. A Bahia/Mulata aí está descansando, costume geralmente restrito ao privado dos quartos, aqui realizado num local público: a rua. No terceiro exemplo, *A Mulata Grande III*, o povo comparece em quantidade elevada. As personagens também são diversas: marinheiros, capoeiristas, prostitutas, Nossa Senhora, Oxum (na parte inferior direita), violeiros, vendedoras... Um sobrado é pintado, ao fundo, para manter a Bahia no tempo específico em que Carybé gostava de representá-la.

Neste conjunto de três obras, notam-se conteúdos simbólicos próximos. Carybé nos oferece alguns roteiros para responder: O que é a Bahia? Ao seguir o que é expresso pelas pinturas, percebe-se que a Bahia é o povo. A cultura popular está em foco principal, e o artista funciona como um filtro nos informando aquilo que lhe interessa. Como esclarece Ortiz, é uma reinterpretação simbólica “privilegiando alguns aspectos da cultura, mas esquecendo outros”<sup>168</sup>. Não se pode acusar Carybé de inventor mentiroso do cotidiano, na Bahia até hoje se podem ver personagens caracterizadas como as das telas apresentadas. A cultura convive com tempos e pluralidades distintas, o cotidiano reúne sentidos históricos e facetas modernas. A Bahia apresenta-se como a praça pública, território construtor de identidades já que, como os museus, guarda o que já não existe<sup>169</sup>. O suposto tom etnográfico de Carybé reforça estilos de vida populares, erotismos e estratificação social.

<sup>168</sup> Ortiz, R. *op. cit.*, p. 142.

<sup>169</sup> Canclini, N. G. *Culturas...*, *op. cit.*, p. 192.

Ao mesmo tempo, o artista participou de experimentalismos próprios das artes da segunda metade do século XX: realizou murais, conviveu com grupos da elite intelectual, com a inquietação boêmia dos artistas. Como bicultural, Carybé aproveitou-se das verbas públicas e privadas ajudando tanto a aumentar o capital turístico de Salvador, quanto a fazer melhorias nos terreiros de candomblé. Quando o artista sente-se mal no dia de seu falecimento, estava em reunião no terreiro do Axé Opô Afonjá, discutindo o pedido de verbas para contenção das encostas que ameaçavam desabar na área dos fundos do terreno. Esta superposição de universos distintos - a arte das elites e o cotidiano popular - permitiu a Carybé uma ampla mobilidade social.



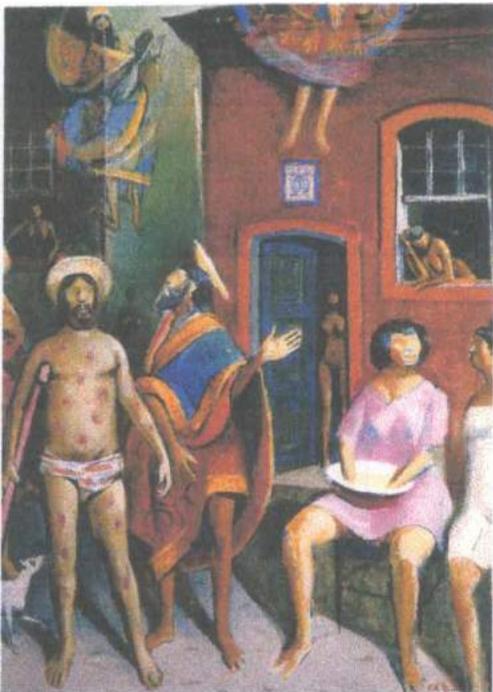
5:1 CARYBÉ, A Hora do Cão, 1973, óleo s/ tela, 100 x 170cm. Fonte: Furrer, B., op. cit., p. 335.



5: 2 CARYBÉ, A Noite e o Dia, 1970, óleo s/ tela, 100 x 170cm. Fonte: Idem, p. 307.



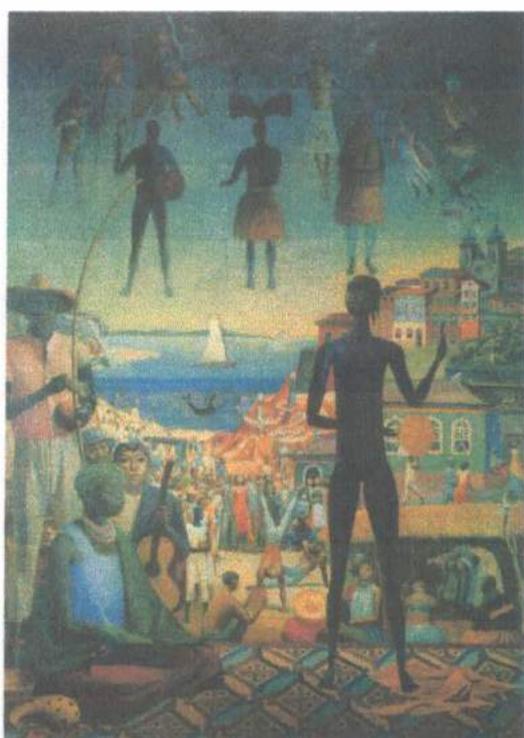
**5: 3 CARYBÉ, Bahia, 1971, óleo s/ tela, 46 x 55cm. Fonte: Idem, p. 319.**



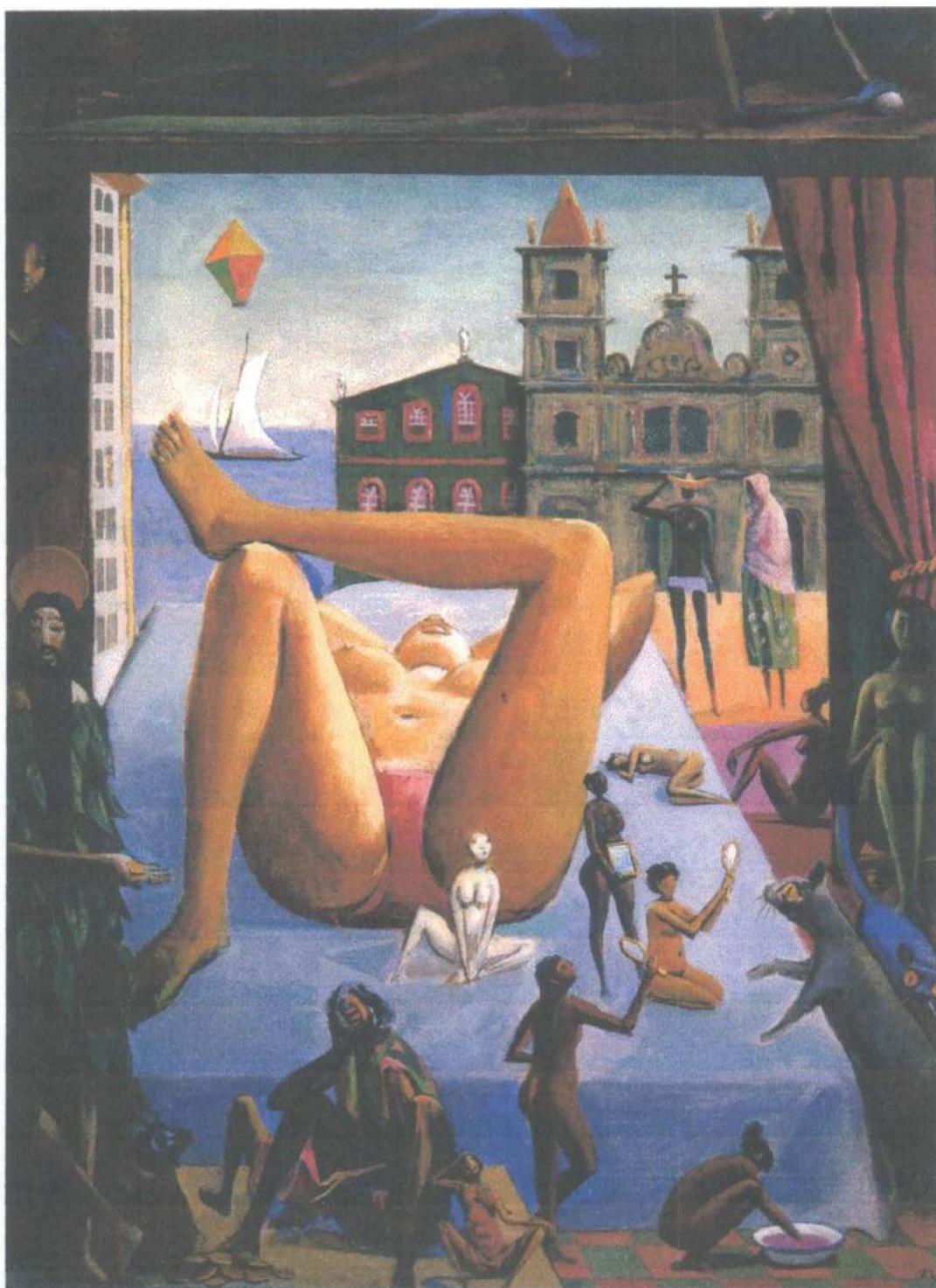
**5: 4 CARYBÉ, Os Santos, 1976, óleo s/ tela, 65 x 54 cm. Fonte: Idem, p. 348.**



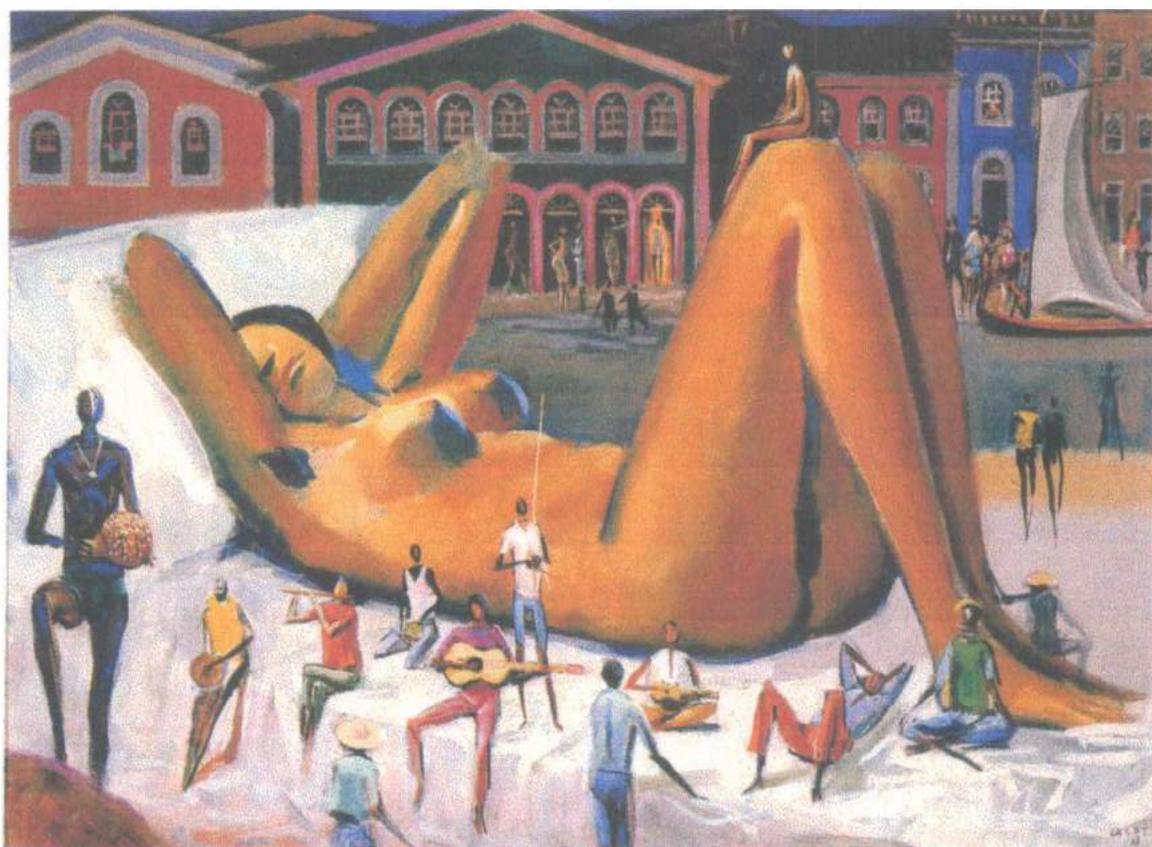
**5: 5 CARYBÉ, A Morte de Alexandrina, 1939, óleo s/ tela, 100 x 135cm. Fonte: Idem, p. 81.**



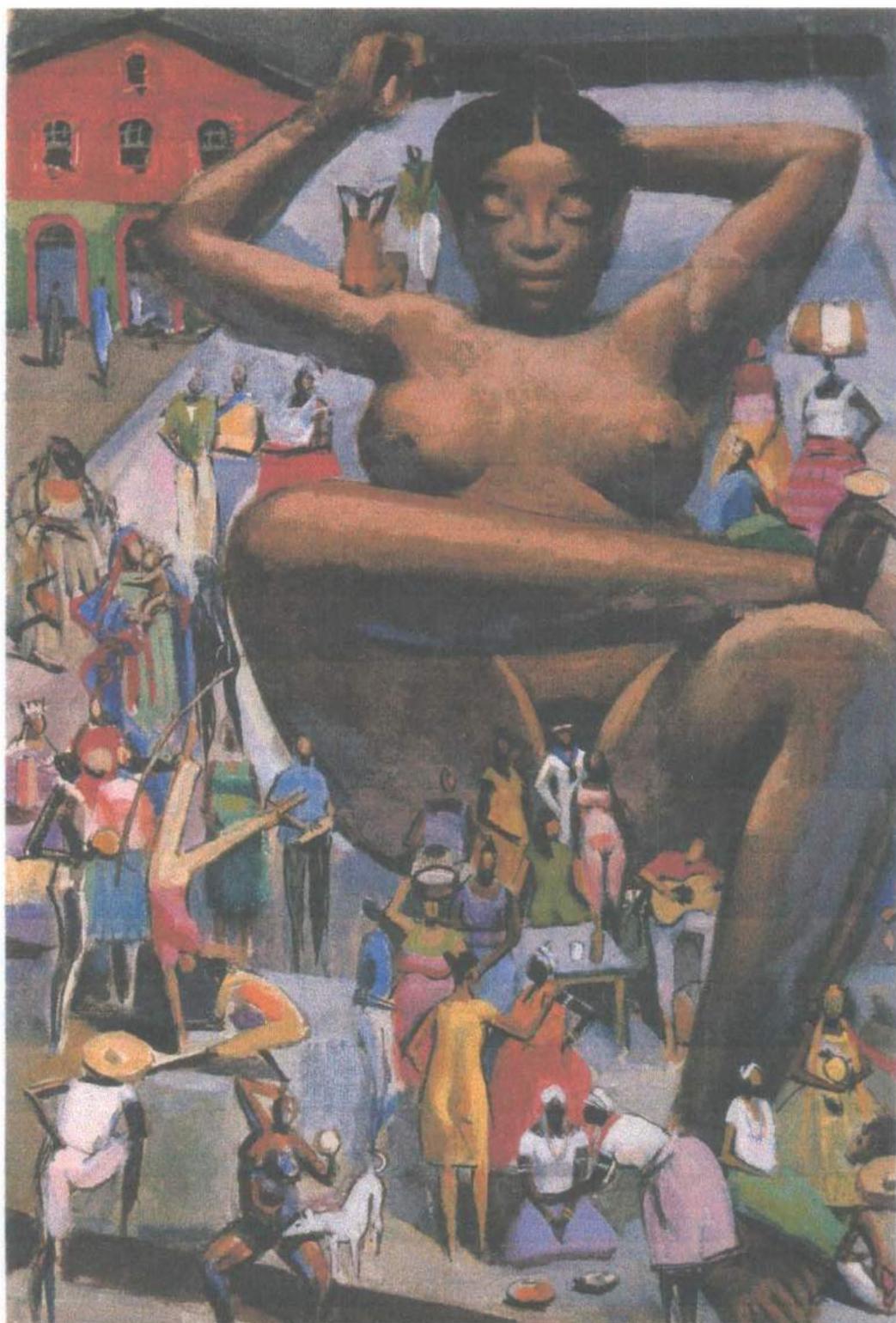
**5: 6 CARYBÉ, Alexandrina e sua Cidade, 1944, óleo s/ tela, 110 x 80cm. Fonte: Idem, p. 117.**



5: 7 CARYBÉ, *Bahia ou Mulata Grande*, 1973, óleo s/ tela, 80 x 60cm. Fonte: Idem, p. 326.



5: 8 CARYBÉ, A Mulata Grande II, 1973, óleo s/ tela, 62 x 72cm. Fonte: Idem, p. 327.



5: 9 CARYBÉ, *A Mulata Grande III*, 1980, óleo s/ tela e papelão, 61 x 45cm. Fonte: Idem, p. 377.

---

**METÁFORAS DO MODERNO: A NARRATIVA DE MACUNAÍMA  
NA ARTE DE CARYBÉ**

Ao pensar na condição do modernismo brasileiro, deve-se utilizar como paradigma a necessidade em adaptar padrões estéticos europeus à nossa realidade tropical. Com a passagem do século XIX para o XX, houve um momento de intenso decalque sobre padrões culturais franceses, na Belle Époque. A França funcionava como cânone absoluto aos modelos de reformas urbanas como as de Pereira Passos, e nas correntes literárias, via Baudelaire. Mas isto serve aqui, apenas, como verniz para entender como a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, pôde repensar a possibilidade criativa dentro de referências nacionais, “do fundo do mato-virgem”.

Como paralelo às experiências artísticas internacionais tem-se, já relatada em capítulo anterior, a ligação do primitivismo às vanguardas. Nota-se também que, para as expectativas estéticas da Europa decadentista, o primitivismo funcionava como salvação às representações clássicas do Ocidente. Mas, no caso brasileiro, como pensar esta abordagem primitivista do modernismo? Se quiséssemos, como Rimbaud, ir em direção às máscaras de pele queimada, daríamos de cara com um espelho, pois “primitivos”, na concepção europeia, éramos nós.

Neste sentido segue-se em direção a *Macunaíma*, onde a narrativa de Mário de Andrade reorganizou a literatura nacional; fazendo um paralelo, utilizarei - como representante visual para este momento - as ilustrações de Carybé para esta rapsódia do anti-herói. E se Picasso utilizou as máscaras africanas para construir *Les Demoiselles*

*d'Avignon*, Carybé utilizou os desenhos dos viajantes como referência para ilustrar *Macunaíma*.

A narrativa de *Macunaíma* autorizou Carybé a buscar para a pintura os referenciais populares, mas sem se preocupar com a localização exata de cada mito ou a construção fidedigna das personagens. Num prefácio não publicado de *Macunaíma*, Mário afirmava: “Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o que”<sup>170</sup>. Em uma época onde os artistas lutavam para se impor fora do eixo Rio/São Paulo, Carybé utilizou esta possibilidade da fantasia como válvula de escape para a vertente formalista do modernismo. Pois, a partir do cubismo e do futurismo, a arte enveredava cada vez mais pela preocupação estético-formal. Além disto, *Macunaíma* oferecia a Carybé, nos anos 40, pontos de referência como os afro-religiosos, que o anti-herói experimenta; como as histórias indígenas; e como a crítica aos grandes centros urbanos, que na arte de Carybé se fez pela ausência<sup>171</sup>.

Carybé leu *Macunaíma* entre os anos de 1942/43 e além de ilustrá-lo, em 1943, também o traduziu para o espanhol. Não só o livro influenciou o pintor, mas também as viagens que Mário fazia para dentro do país, as chamadas “viagens folclóricas”, contribuíram para que Carybé mergulhasse pelo interior do Brasil e de outros países da América Latina, como vimos anteriormente<sup>172</sup>. A busca de uma identidade americana se

---

<sup>170</sup> Campos, Haroldo de. “Macunaíma: A imaginação estrutural” IN: Lopez, Telê Porto Âncora (org) *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, edição crítica, São Paulo: Scipione Cultural, 1997, p. 377.

<sup>171</sup> Este artista se interessou muito pouco em representar casarios, automóveis ou outras referências das metrópoles.

<sup>172</sup> Como já foi referido, antes de vir morar definitivamente na Bahia, o artista já percorrera quase todo curso do Rio São Francisco, conhecendo índios e populações ribeirinhas; visitara a Bahia e Minas Gerais.

fazia cada vez mais evidente na época desta tentativa de Carybé de incursionar entre textos escritos e visuais.

Ao emparelhar o herói sem nenhum caráter de Mário e as representações visuais de Carybé, pretende-se pensar como o mito se adapta a linguagens diversas. Roland Barthes ressalta esta possibilidade camaleônica do mito como um álibi, podendo ser usado conforme a circunstância e os referenciais envolvidos em épocas diferentes. Assim, trazendo *Macunaíma* para uma outra abordagem, tem-se algumas cenas do premiado filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1968.

O mito *Macunaíma* foi tirado por Mário de Andrade de estudos sobre os índios Taulipang do pesquisador alemão Koch-Grünberg em *Vom Roroima zum Orinoco – Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern*, de 1924. O autor disse em carta a Alceu Amoroso Lima “Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que *Macunaíma* era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico...”<sup>173</sup>. Foi extensamente divulgado o tempo de execução de *Macunaíma*, Andrade em uma semana concluiu este marco da história da literatura brasileira, lançado em 1928. É sabido que, antes disso, o autor já vinha burilando anotações sobre diversos pontos que apareceriam na obra. Estes comentários, que iam desde detalhes de paisagens a informações sobre candomblés, possibilitaram ao autor a mistura fantasiosa na narrativa final.

Todas as 38 ilustrações de Carybé sobre *Macunaíma* são em bico de pena, posteriormente transformadas em água-forte, técnica que se adequou ao referente modelo

---

<sup>173</sup> Lopez, Telê Porto Âncora. “Nos Caminhos do Texto”, IN: Lopez (coord.), *op. cit.* p. XXV.

das gravuras dos viajantes. Estas ilustrações, como podemos notar nas pranchas selecionadas (*pr.* 6: 1 a 6: 8 e 6: 11) retomam estes modelos de representação. Considera-se que utilizar o olhar dos estrangeiros sobre o nosso mundo antropofágico está presente tanto em *Macunaíma* quanto nas ilustrações de Carybé. Por isso entendem-se tais articulações estéticas como metáforas do moderno, já que a imagem é utilizada para se referir tanto ao Brasil visto de fora quanto às manifestações que de fato existem. Como o mito *Macunaíma* que, não tendo caráter, fazendo travessuras, unindo o lúdico ao sagrado, como acontece em vários mitos indígenas, refaz a noção maniqueísta de bem e mal do Ocidente, já que ele assume estas duas faces dentro de si.

Ernst Cassirer, ao considerar as relações entre mito e linguagem, lança a figura da metáfora como determinante para a criação dos mitos, pois estes querem dizer algo - seja de moral, de religião ou de vida cotidiana - que está apenas sugerido no mito. Pensemos nos mitos trágicos de Grécia e Roma como deflagradores de estereótipos das personalidades humanas. Como se está empreendendo considerações sobre a semiótica de produções culturais, faz-se necessário entender como um signo mítico pode ser retrabalhado em formas e momentos distintos. Assim afirma-se com mais proeminência que os mitos são metáforas:

“(...) cada conceito tem uma certa “esfera” que lhe pertence, e por meio da qual se diferencia dos demais círculos conceituais. Por mais que essas esferas se encadeiem, se recubram mutuamente e se recortem, cada uma delas conserva seu lugar firmemente delimitado no espaço conceitual.”<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Cassirer, E. *Linguagem e Mito*, São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 107s.

Ao falar em mito, precisa-se destacar a relação intensa que o Brasil, por ser América, criou com esta forma popular de narrativa. O mito possibilitou aos primeiros viajantes um olhar sobre nossa cultura vinculado ao exótico, fato que nos acompanha até hoje, mesmo depois de quinhentos anos. As ilustrações (*pr.* 6: 1; 6: 2) representam um Brasil antropofágico, criado a partir de “observações” como as de Hans Staden e Jean de Lery sobre os Tupinambás. Na verdade, estas representações misturam o visto e o inventado por estes estrangeiros que visitaram o país. Como já ressaltou Francastel, a arte não é o que o artista viu, mas sim o que ele quer revelar aos outros <sup>175</sup>. Assim o Brasil teve sua imagem construída nos séculos XVI e XVII, como pano-de-fundo do caráter assombroso dos rituais antropofágicos dos índios. Estas gravuras (*pr.* 6: 3 e 6: 4) fizeram parte de uma monumental coleção *Great Voyages*, publicada entre 1590 e 1634 com 30 volumes. Como ainda não existiam os textos sociológicos, o material servia para informar fantasiosamente sobre a estrutura das aldeias, os costumes, tipo de barcos utilizados pelos índios, entre outras coisas. Mas, como resalta Bucher, os ícones incentivavam a conquista, subjugar povos que precisavam da ajuda dos europeus para adquirir costumes civilizados, uma atitude que se aproxima da noção de que só a igreja salvaria a alma destes povos infelizes <sup>176</sup>. Estes volumes foram muito divulgados na Europa, tendo a intenção política de exibir os índios como troféus conquistados pelos grandes navegantes da América de Colombo. Os mitos serviam para diferenciar os “primitivos” da raça branca, superior. Diferenciar queria dizer distanciar.

---

<sup>175</sup> Ver Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 41.

<sup>176</sup> Bucher, Bernadette. *Icon and conquest: a structural analysis of the illustrations of de Bry's Great Voyages*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, *passim*.

Conseqüentemente, ao perceber as imagens de Carybé comparadas às das grandes viagens do século XVI, entende-se como esferas de significação puderam ser reposicionadas pelo contexto e pela ironia do modernismo. Na ilustração geral sobre *Macunaíma* (pr. 6: 1), Carybé apresenta a rapsódia e seus momentos mais pregnantes. O anti-herói comparece na parte inferior sendo devorado numa bandeja pelo gigante. Ressaltando o tom antropofágico, todos estão se alimentando, os índios aparecem perfilados como nas representações egípcias.

A narrativa de *Macunaíma* mistura, na linguagem das personagens, termos do vocabulário popular e expressões indígenas. Só pela linguagem já se pode perceber um Brasil que, ao mesmo tempo, se assemelha a uma babel. Talvez por isso Mário de Andrade tenha gostado do fato de que o anti-herói não se apresentasse como exclusivamente brasileiro. Haroldo de Campos realçou este “sincretismo” da fala de Macunaíma:

“Uma das riquezas de Macunaíma é justamente essa “fala nova” (“impura” segundo os padrões castiços de Portugal), feita de um amálgama de todos os regionalismos, mescla dos modos de dizer dos mais diferentes rincões do país, com incrustações de indigenismos e africanismos, atravessada por ritmos repetitivos de poesia popular e desdobrada em efeitos de sátira pela paródia estilística. Uma “língua desgeografada”, que corresponde isomorficamente, no plano da invenção verbal, ao sincretismo, à aglutinação de fábulas diversas(...)”<sup>177</sup>

A possibilidade da fantasia. É justamente por isso que Carybé enveredou por Macunaíma como totem das suas futuras empreitadas na arte brasileira. Nas ilustrações

---

<sup>177</sup> Campos, Haroldo, *op. cit.*, p. 377.

sobre o terreiro de tia Ciata, as cartas para as Icamíabas e o tango (*pr.* 6: 5; 6: 6 e 6: 7), vemos dois temas que serão retomados em vários momentos na arte de Carybé, a religiosidade afro-brasileira e os bordéis, sagrado e profano na mesma narrativa. Como revelou Haroldo de Campos uma “aglutinação de fábulas diversas” que marca tanto *Macunaíma* quanto os desenhos, pinturas, murais e gravuras feitos por Carybé a partir de 1950, tendo a Bahia como residência definitiva.

Vale lembrar como a vida e os costumes exóticos de povos diversos seriam re-significados pelos artistas na virada do século XIX. Os europeus deslocam-se para os extremos do mundo em busca de novas representações, num novo olhar sobre as formas de representação do Ocidente. Mas para nós, ir ao primitivo significou ir à forma não oficial da nossa própria cultura: ao invés de sairmos à procura do estrangeiro, entramos para conhecer o Brasil. Nesta vertente, a arte moderna foi muito divulgada como uma afinidade entre o moderno e o tribal. Mas aí acontece uma distorção: se entendermos o “primitivo”, termo já repleto de preconceitos, pelos olhos do visitante, apenas conhecemos a apropriação que o branco fez sobre as culturas autóctones<sup>178</sup>.

Devido a estes fatores, é preferível ater-nos à idéia de metáforas e não à de afinidade. Sendo metáfora, cada esfera, como nos colocou Cassirer, permanece em sua própria instância, com as particularidades constitutivas. Já que a metáfora se caracteriza pela substituição, com uma palavra substituída por outra com que mantém relação de semelhança, nota-se como o traço a bico de pena de Carybé nas ilustrações substituiu o texto literário. O texto visual do artista configura um cenário antropofágico do Brasil dos

---

<sup>178</sup> Como já foi dito museus de arte costumam expor objetos africanos ou indígenas como um baú de curiosidades, fato que distancia ainda mais o outro, o diferente.

viajantes. A antropofagia foi ressaltada nas ilustrações destes estrangeiros (6: 3 e 6: 4) e Andrade satiriza no texto este assombro.

A importância de *Macunaíma* não se dá como cópia do mito dos Taulipang; mas sim como invenção, fantasia criativa, por isso: Arte. O modernismo brasileiro, via antropofagia, criticava os modelos estrangeiros, ao mesmo tempo em que assumia suas referências: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”<sup>179</sup> disse Oswald no manifesto antropófago.

Alimentar-se dos referenciais é assumir o signo e recolocá-lo de outro jeito. Saussure, ao considerar as características do signo lingüístico, revelou seu caráter arbitrário: “(...) o caráter arbitrário do signo nos fazia admitir a possibilidade de mudança (...)”<sup>180</sup>. O referente (coisa) ao ser colocado em contextos locais adquire, através de experiências diferentes, significados flutuantes e significantes variáveis em cada língua. Assim a mudança nas relações entre significante e significado tornar-se-á flagrante para a constituição do mito. Barthes observou que no mito a simples relação significante, significado e signo é reformulada, pois o signo (resultado na língua) torna-se significante, primeiro termo da relação semiológica mítica. Por exemplo, *Macunaíma* como signo resultante da cultura oral dos Taulipang tornou-se para Mário apenas um significante na construção da rapsódia. Por isso o mito é uma fala roubada, como nos informou Barthes, ele vem descontextualizado culturalmente, como uma tabula rasa para ser adaptado<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> Andrade, Oswald. Manifesto Antropófago IN: \_\_\_\_\_ **Obras Completas, do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.13.

<sup>180</sup> Saussure, F. *op. cit.*, p. 87.

<sup>181</sup> Ver Barthes, Roland. **Mitologias**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 152.

Contra-pondo-se a isso, tem-se o “caráter aberto” das produções culturais da modernidade. As obras de arte se caracterizavam por apresentar vários “lugares vazios”<sup>182</sup>. Sendo assim, Mário de Andrade desnacionaliza o herói, coloca-o concomitantemente na mata e na cidade, o faz nascer grande, transforma-o de negro em branco. A brasilidade de *Macunaíma* reside no fato de que a narrativa lança uma visão “transdisciplinar” própria para interpretação das sociedades modernas, onde coexistem “culturas étnicas e novas tecnologias, formas de produção artesanal e industrial”<sup>183</sup>.

A partir destas considerações podemos entender, nas ilustrações de Carybé e nas cenas do filme (*pr.* 6: 8 a 6: 12), como, a partir do livro de Mário de Andrade, um mesmo significativo (o livro) abriu possibilidades diferentes de imagens. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma nasce “preto”, representado por Grande Otelo, e ao virar príncipe pelo feitiço de Sofará, sua cunhada, torna-se branco, agora interpretado por Paulo José.

O cinema entra com um código fundamental às imagens, o movimento. Na fotografia do filme (*pr.* 6: 9) vemos a mesma cena representada por Carybé no desenho, onde Sofará (Joana Fon) carrega o herói nas costas, sendo observada por Jiguê, seu marido, irmão de Macunaíma. O filme abre múltiplas possibilidades de interpretação política, o Brasil passava pela ditadura militar e muitas metáforas ao regime são colocadas. Nas cenas onde aparece o gigante, que quer “devorar” Macunaíma disfarçado de francesa, a atmosfera é extremamente *pop*, nos cenários com manequins, telefones vermelhos e luzes coloridas.

---

<sup>182</sup> Canclini observa que “o caráter aberto das peças artísticas e textos literários modernos os tomam particularmente disponíveis para que no processo de comunicação os vazios, os lugares virtuais, sejam ocupados com elementos imprevistos”. Canclini, N. G., *Culturas...*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 19.

Ao analisar as ilustrações de Carybé, o crítico de arte Antônio Bento disse que elas possuíam uma atmosfera expressionista. Já o filme de Joaquim Pedro de Andrade é construído sob a ótica da arte pop. Duas interpretações para o mesmo mito.

Na cena da enchente na aldeia, que força a mudança de Macunaíma para São Paulo, Carybé insiste na representação da aldeia (*pr.* 6: 11) com seus recursos naturais, deixando para as casas submersas a responsabilidade de informar ao espectador que se trata de uma inundação. No filme, o diretor aumenta a atmosfera de decadência e desolação ambientando a enchente num mangue, com os personagens empoleirados em tocos de árvore.

Nas duas últimas representações (*pr.* 6: 13 e 6: 14) tem-se a relação entre estas duas adaptações artísticas sobre o livro. Carybé trinta e sete anos depois de ilustrar a rapsódia, volta aos referenciais de Macunaíma, e em *O Nascimento de Macunaíma*, pintura de 1980, sua interpretação está sob influência da cena do filme (*pr.* 6: 13) onde o herói nasce “preto”, grande e com preguiça. Este fato confirma as considerações sobre a possibilidade adaptativa do mito e das imagens, neste caso num mesmo artista, o argentino Carybé.

Ter preguiça é, de certa forma, para Macunaíma, uma crítica às justificativas de que os índios não foram escravizados por sua indolência incompatível aos trabalhos nos campos. Mário aproveitou a narrativa como catarse para as nossas frustrações e juízos de valor sobre uma “raça inferior”. Temos também o indicio alegórico de São Paulo como uma megalópole, já nos anos 20, num ambiente culturalmente opressor para o anti-herói do interior. Assim, a saudade fica intensa e faz com que Macunaíma escreva as tais “cartas pras Icamiabas” (*pr.* 6: 6). A rapsódia termina com o herói sendo devorado por uma sereia, durante uma relação sexual.

Carybé ficou muito apreensivo sobre as opiniões que Mário teria diante das ilustrações. Era época da guerra e as notícias demoravam a chegar. Mário respondeu, em carta a Newton Freitas:

“Gostei muito sim dos desenhos dele. Têm alguns então, a maioria, os de página inteira, feitos de um tecido cerrado de linhas, que são uma verdadeira delícia plástica, estupendos. E também do carácter, da caracterização dos tipos e personagens colaborantes, que é muito divertido, ótima fantasia, otimamente coincidentes com o espírito do livro.”<sup>184</sup>

As ilustrações só foram publicadas em tiragens especiais, em 1978, com um caderno dedicado mais às ilustrações do que ao livro. Aqui no Brasil os intelectuais as conheceram na exposição de Carybé, em 1945, no Instituto dos Arquitetos do Brasil. Não faziam parte da exposição, mas Carybé as levava em baixo do braço, mostrando-as aos conhecidos. Sobre elas, José Lins do Rego, num artigo do mesmo ano publicado em “O Globo”, disse com um tom brincalhão:

“Quem compreendeu com mais sentido realístico e poético o legendário herói? Acredito que Carybé conseguiu superar até o grande Mário na criação da fabulosa personagem. Ali está um Carybé magnífico e poderoso, no desenho, na concepção, no fulgor da poesia”<sup>185</sup>.

As palavras de Mário sobre as ilustrações de Carybé - “ótima fantasia” – aumentam a possibilidade de pensarmos nas metáforas do moderno. Através destas reorganizações

---

<sup>184</sup> Andrade, Mário de *apud* Besouchet, Lídia, In: Furrer, B. (org.) *op. cit.*, p. 54.

<sup>185</sup> Rego, José Lins do, *apud* Besouchet, *op.cit.*, p. 60.

conceituais e estilísticas, o Brasil conseguiu ironizar sua condição de terceiro mundo, fadado a ser “gigante adormecido”. Tanto Carybé quanto Joaquim Pedro de Andrade, além de divulgar o livro, recriaram a narrativa que, como álbi, ainda está aberta para outras imagens. Ao mesmo tempo, confirma-se que as artes da pintura, do cinema e da literatura, como formas simbólicas, só fazem sentido ao participarem de um “sistema mais geral”, a cultura <sup>186</sup>.

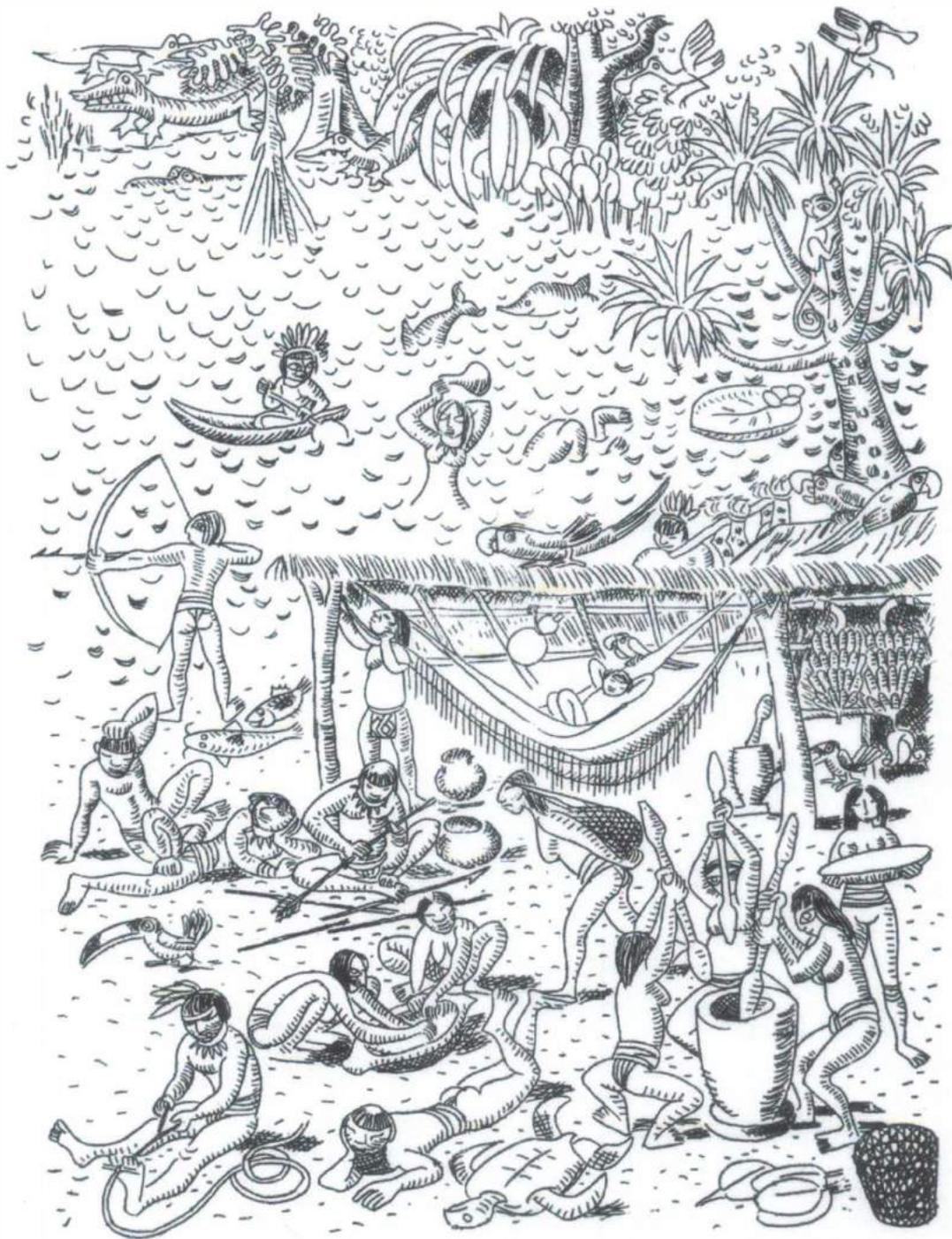
Na carreira de Carybé, estas ilustrações determinaram muito mais a sua promoção junto aos formadores de opinião, intelectuais já citados, do que como divulgação em larga escala. A tentativa de morar na Bahia já estava nos projetos do artista quando andava com as ilustrações em baixo do braço, mostrando-as aos que poderiam arranjar-lhe um emprego, ou mesmo, publicá-las. Em termos de estilo, as ilustrações ainda deflagram um Carybé expressionista, com influência de Grosz. A narrativa de Andrade, porém, ampliou os objetivos artísticos de Carybé, colocando-lhe a semente do caráter fantástico e exploratório do cotidiano. O artista, ainda na Argentina, resolve sair em busca de mitos e fábulas populares, transformando-os, a partir de *Macunatma*, em temas para sua pintura.

---

<sup>186</sup> Gertz, C. Saber..., *op. cit.*, p. 165.



6: 1 CARYBÉ *Síntese da Rapsódia*, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Carybé, *Macunaíma: ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livro Técnicos e Científicos, São Paulo: EDUSP, 1979, p. 11.



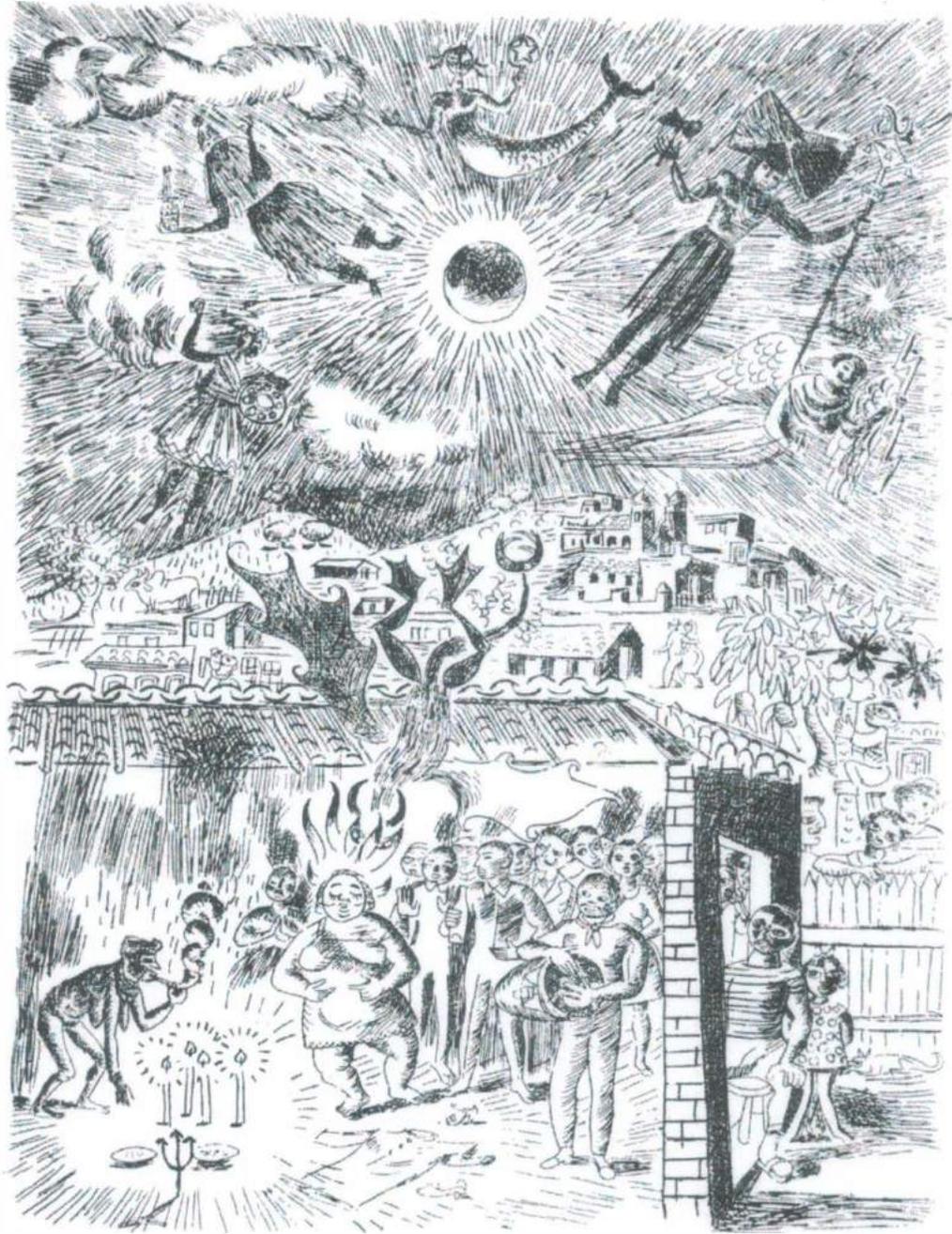
6: 2 CARYBÉ Atividades dos Tapanhumas, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Idem, p. 15.



6: 3 “Gravura sobre a execução e o esquitejamento de um Tupinambá”, Séc. XVI/XVII, gravura, sem dimensão, conforme a tradução para o latim de Bry., Fonte: Bucher, B. *Icon and conquest: a structural analysis of the illustrations of Bry’s Great Voyages*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 175.



6: 4 “Cozimento de partes humanas por mulheres velhas”, Séc. XVI/XVII, gravura, sem dimensão, conforme a tradução para o latim de Bry., Fonte: Idem, p. 177.



6: 5 CARYBÉ No terreiro de Tia Ciata, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Carybé. Macunaíma... op. cit., p. 37.



6: 6 CARYBÉ Carta pras Icamiabas, 1943, ilustração a bico de pena, s/d.  
Fonte: Idem, p. 52.



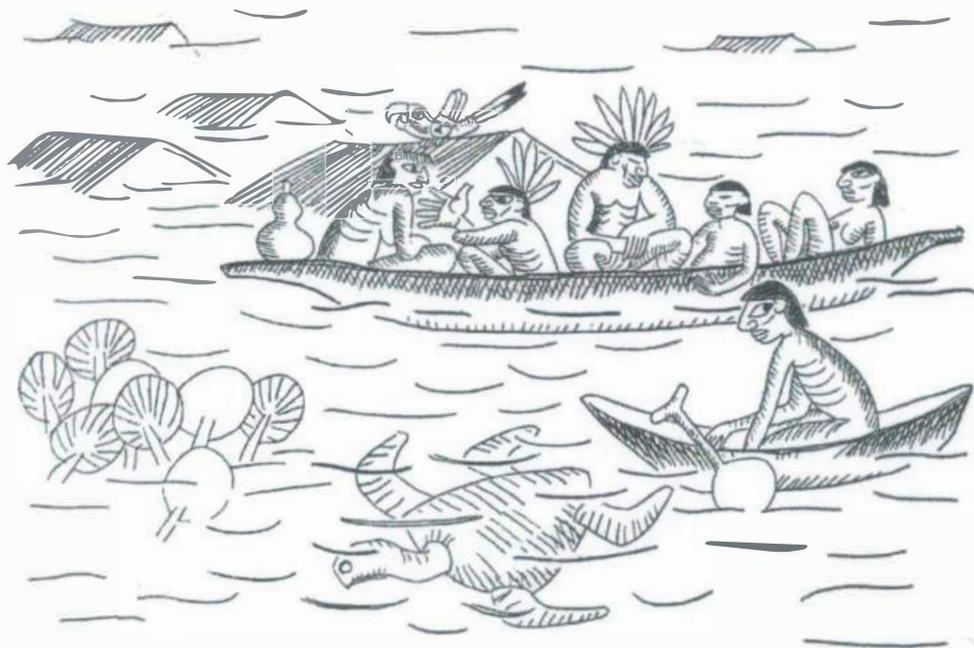
6: 7 CARYBÉ O Tango, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Idem, p. 49.



6: 8 CARYBÉ O Herói Conquista Sofará, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Idem, p. 17.



6: 9 e 6: 10 Cenas do filme, mostrando as brincadeiras de Macunaíma com Sofará, 1997, fotografia, 10 x 15 cm, color. Fonte: Andrade, Joaquim Pedro de. **Macunaíma**. Longa Metragem, 1989.



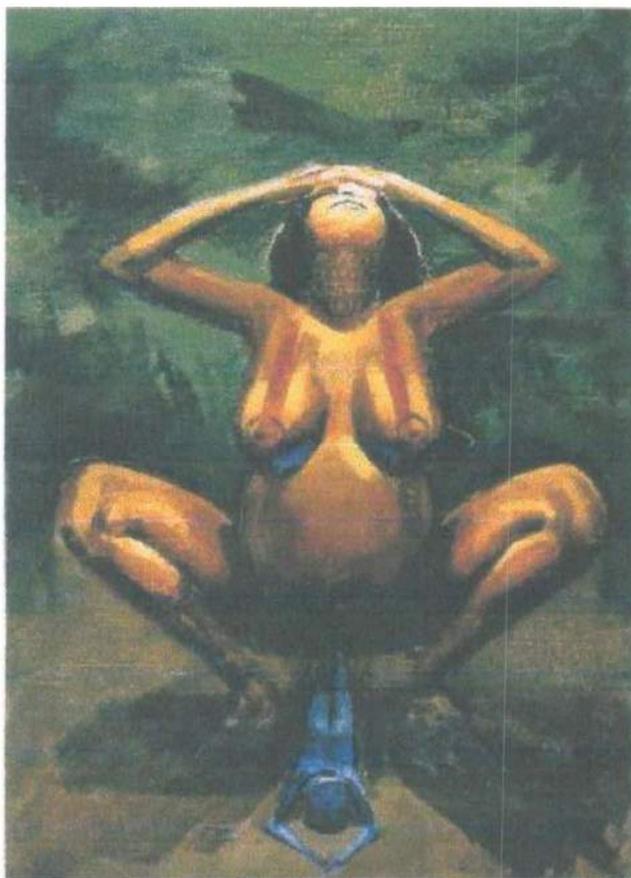
6: 11 CARYBÉ A Grande Inundação, 1943, ilustração a bico de pena, s/d. Fonte: Carybé, *Macunaíma...* op. cit., p. 21.



6: 12 Cena da grande inundação, 1997, fotografia, 10 x 15 cm, color. Fonte: Andrade, J. op. cit.



**6: 13** Cena inicial do filme, 1997, fotografia, 10 x 15 cm, color. Fonte: Idem.



**6: 14** CARYBÉ, O Nascimento de Macunaima, 1980, óleo s/ tela, 70 x 50cm. Fonte: Furrer, B. Carybé... op. cit., p. 375.

---

**AS FEIRAS, EM CARYBÉ,  
COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES.**

Feiras e mercados figuram como tema para a arte há alguns séculos. Temos Brueghel no Renascimento e outras obras, às vezes anônimas, que funcionam como testemunho histórico para pesquisadores, fazendo-nos pensar na antiga existência desta prática nas sociedades <sup>187</sup>. Através das obras, podemos engendrar considerações sobre a indumentária, a arquitetura, a paisagem de um tempo impossível de verificar com precisão. Mas tomá-las como “retrato” ou espelho seria enganador, pois a arte é fruto da imaginação do artista e não um duplo real<sup>188</sup>. Desta forma, o artista atribui valores e constrói identidades através de um vocabulário de tipos e configurações sócio-culturais. É este o material que interessa analisar-se para, através da feira, perceber a construção de identidades na obra de Carybé.

A identidade será definida como construção, pois entendemos, como Berger e Luckmann, a realidade num processo de construção permanente. Por isso cada indivíduo participa individual e coletivamente na formação do real: “... sei que há uma contínua correspondência entre meus significados e seus significados neste mundo que partilhamos em comum, no que respeita a realidade dele” <sup>189</sup>, por isso a feira congrega identidades construindo uma realidade particular através desta soma, eu e outro. Encarar a identidade como um conjunto de significados liga-se ao conceito de Geertz de que o homem seria um

---

<sup>187</sup> Ver Braudel, Fernad, **Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII**, vol 2, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 15.

<sup>188</sup> Francastel considera a arte como fruto da imaginação do artista e não o espelho da realidade. Ver, p. 102.

<sup>189</sup> Berger, P. e Luckmann, T., *op. cit.*, p. 40.

“artefato cultural”<sup>190</sup>, restrito a uma determinada época e a um lugar específico. Partindo disto, seu José transformar-se-ia em vendedor de laranja, sr<sup>a</sup> Maria em vendedora de pássaros, e a feira funcionaria como território aglutinador, onde os atores encenariam a prática da compra, da venda e da troca. A arte de Carybé, assim, ajudaria a manter cada ator em seu papel social específico, como comprador ou vendedor. A própria geografia da feira suscita o encontro destas identidades: ruelas estreitas, barracas aproximadas, relações entre homens, alimentos, vísceras, animais a milímetros de distância. Um todo composto de cores, sons, cheiros e formas que se impõem agressivamente aos sentidos do espectador.

A escolha de Carybé por temas como feira, cangaço, candomblé se dá em parte por sua abordagem como um estrangeiro no início da produção. O artista argentino, como já dissemos, tem uma visão marcada por viagens realizadas desde a infância. Notamos, assim, que o imaginário do artista cria territórios organizando as características culturais de sociedades distintas. O interesse por identificar o “outro” por sua diferença torna-se bem claro em *A morte de Alexandrina* (pr. 5:5) quadro de 1939, já analisado. O aprofundamento deste interesse determina toda a obra de Carybé e suas buscas por temas como o da feira livre.

A partir da chegada do artista a Salvador, a presença da feira nos desenhos e pinturas é uma constante. Em 1951, no conjunto dos dez cadernos da *Coleção Recôncavo*, um deles trata exclusivamente da feira de Água de Meninos; em 64 o álbum: *Cipó, usos e costumes da Bahia*; em 71, a pintura *Bahia* (pr. 5: 3) um encontro como num mercado; em 76, *Painel de cerâmica*, cuja configuração apresenta-se como uma feira e a tela *O ovo da ema*. Até

---

<sup>190</sup> Geertz, C. *Interpretação...*, *op. cit.*, p. 63.

pouco antes de seu falecimento, o artista ainda pintava os mercados e suas personagens. Em entrevista, ele nos disse que o primeiro lugar a ser visitado numa viagem é a feira, pois entendemos ali a identidade mais forte dos habitantes. Este dado é fundamental para percebermos a linguagem dinâmica das personagens *carybeanas*, já que o movimento é uma das particularidades de sua produção. As personagens apresentam-se numa *rede de relações* constante determinando uma “tensão”<sup>191</sup> na configuração do quadro. Junte-se a isto a convicção de que, em toda obra existe inicialmente um dado, projeto ou programa a que se segue a fase de realização. Segundo Francastel, o estudo do dado permite, tanto como o da realização, “pôr em evidência o sentido sempre mais ou menos simbólico e social da obra”<sup>192</sup>. É que a arte, como um sistema cultural, irá revelar as escolhas de seu criador, deixando de ser um domínio formal para se tornar uma sabedoria social<sup>193</sup>. Investigar a construção das identidades nas feiras a partir da obra de Carybé é travar contato com épocas remotas, práticas sócio-culturais, num Brasil que ali mostra a relação entre o campo e a cidade. Produtos rurais, na maioria das vezes, expostos nas ruas da cidade. A mesma rua que, como já vimos, abrigou a identidade do negro, possibilitando-lhe vender suas ervas ritualísticas, seus temperos para comidas dos orixás, seus panos-da-costa, que até hoje permanecem no cotidiano da cidade de Salvador.

A presença da feira livre em Carybé aparece em duas circunstâncias predominantes: a feira como *figuração literal*, como em *Feira (pr. 7: 1)* e *A Grande Feira (pr. 7: 3)*; e como

---

<sup>191</sup> Arnheim considera a “tensão dirigida” partindo da dinâmica visual da obra: “É uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção...” Arnheim, R. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997, p. 409.

<sup>192</sup> Francastel, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 33.

<sup>193</sup> Geertz, C. *Saber... op. cit.*, p. 179.

*linguagem* na organização da cena, como em *Bahia e Paineis* (pr. 7: 2). Na figuração literal a feira apresenta-se com seus elementos padrão, as barracas, as cores, vendedores, mercadorias; na linguagem, a dinâmica do quadro é determinada pelo tema “feira”. Entendemos “dinâmica” na estrutura da cena: “Há um tema estrutural, sugerido talvez pelo assunto, mas constituído, antes de tudo, de uma configuração de forças percebidas”<sup>194</sup>. E como “tudo se acelera com a feira”, na observação de Fernand Braudel<sup>195</sup>, as formas amalgamam-se criando a tensão interna das *personagens e as trocas*.

A relação tensa entre identidade individual e social, na configuração da feira livre, pode ser entendida se pensarmos, como Gilberto Velho ao definir identidade, que a “coexistência, mais ou menos tensa, entre diferentes configurações de valores é uma das marcas de vida na sociedade moderna”<sup>196</sup>. Assim o aglomerado de indivíduos na constituição de um espetáculo, como os mercados, aproxima diferenças criando limites frágeis na organização do espaço<sup>197</sup>.

### 7. 1 - As personagens e as trocas numa rede de relações sociais

A movimentação interna da feira apresenta como característica principal a compra e venda dos produtos, que se dá ruidosamente e de forma concatenada com a rápida circulação dos transeuntes. Isto é explicado por Braudel com o conceito de *troca imediata*:

<sup>194</sup> Amheim, R. *op. cit.*, p. 405.

<sup>195</sup> Braudel, F. *op. cit.*, p. 16.

<sup>196</sup> Velho, G. *Projeto... op. cit.*, p. 98. Ressalto, aqui, que Velho trata das sociedades complexas, do urbano e metropolitano. Mas, a feira é o território que acompanhou esta tentativa de urbanização, e ali convivem os coronéis do cacau, por exemplo, com os desocupados da cidade; os pequenos proprietários com as mulheres em busca de sustento. Portanto configura-se como um território tenso.

<sup>197</sup> Bakhtin define como uma das manifestações da cultura popular, as “formas de ritos e espetáculos” representados nas praças públicas. Defino, assim, a feira como um destes espetáculos da cultura. Cf. Bakhtin. *M. op. cit.*, p. 4.

“Segundo uma expressão alemã, é o comércio de mão na mão, olhos nos olhos (Hand-in-Hand, Auge-in-Auge Handel), a troca imediata: o que se vende, vende-se sem demora, o que se compra, leva-se logo e paga-se no mesmo instante”<sup>198</sup>.

Este fato tece uma rede de relações onde homens e objetos surgem repletos de conteúdos simbólicos. Tomemos como exemplo a obra *A Grande Feira* de 1984 (*pr. 7: 3*): numa pintura a óleo de tamanho grande, vemos mulheres e homens em intensa relação social; o encontro de vaqueiros na parte superior, tão comum no interior do Brasil; sacas, gaiolas, jarros de cerâmica sendo levados na cabeça, técnica corporal pela qual a Bahia sempre foi conhecida; o violeiro, na parte superior esquerda, presença marcante nas feiras do nordeste; o berimbau; a religiosidade através dos colares das mulheres, da galinha d'angola dentro do caixote e de Cosme e Damião na parte inferior direita do quadro. Apenas com essa obra podemos fazer inúmeras relações simbólicas entre as personagens e a cultura material. Pelas características, situar a localidade do mercado - no caso, nordeste brasileiro - e a identidade de suas personagens que trocam além de produtos, símbolos. O objeto artístico, figurativo ou não, torna-se fundamental como objeto de grupos sociais: “Sociologicamente falando, pode-se, pois considerar essencial, ora o estudo do meio produtor da obra de arte, ora o estudo dos destinatários da mensagem.”<sup>199</sup>. Os vendedores transferem, mesmo que momentaneamente, para seus produtos parte dos componentes de sua identidade, como na análise de Geertz das brigas de galo em Bali, em que os galos representariam, entre outras coisas, a virilidade de seus donos<sup>200</sup>. Assim, como veremos,

---

<sup>198</sup> Braudel, F. *op. cit.*, p. 15.

<sup>199</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 21.

<sup>200</sup> Geertz explica que “os galos eram vistos como pênis separados, órgãos genitais ambulantes...”. Geertz, C. *Interpretação... op. cit.*, p. 283s.

vender acarajé pode ser um indicador de que a vendedora é filha de Iansã, orixá dos raios e da tempestade, patrona deste quitute.

Vale ressaltar que a construção de identidades na feira, em Carybé, é um recorte da realidade recriado pela imaginação do artista. O que confirma esta afirmação é o fato de Carybé pintar de memória. O arranjo final do quadro refaz o cotidiano conforme a linguagem específica do artista, não é o “retrato” da cena ou do detalhe. Enfatiza o que Francastel denominou como etapa de realização<sup>201</sup>.

A apreensão de elementos da feira, guardados na memória do artista, é por vezes, difícil de traduzir. Como será a transcrição de odores em formas e cores? Isto é o que um artista figurativo como Carybé se impõe na etapa de realização de um quadro sobre a feira. Qual será a cor do cheiro das pimentas ou do sangue das vísceras? Por mais estranho que seja, temos de levar em consideração esta interação, que se dá de uma só vez. O mundo se apresenta aos nossos sentidos desta forma, imperativamente:

“São todos esses elementos que constituem a matriz na qual vão nascer, crescer, fortalecer-se essas inter-relações feitas de atrações e de repulsões, todos esses pequenos nada que fazem o todo que chamo socialidade. Coisas que se podem resumir pelo termo ‘interacionismo simbólico’”<sup>202</sup>.

A cultura mostra-se pronta para decodificação através de suas inúmeras imagens, difícil é furar sua aparência. Ao olharmos uma vendedora de pássaros não sabemos o limite entre sua construção como pessoa, sua identidade cultural (ser vendedora de pássaros) e a

---

<sup>201</sup> Ver nota 192.

<sup>202</sup> Maffesoli, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 259.

matriz cultural, ou *socialidade*, como quer Maffesoli, à qual pertence. Como a cultura é dinâmica, os conteúdos simbólicos individuais também se formam ora com uma imagem, ora com outra e às vezes em concomitância.

Com este exemplo evidencia-se que Carybé constrói identidades imaginárias para as personagens baseado em fatos culturais - a religião, a indumentária - e usa como configuração a feira, o que torna o tema fundamental na obra deste artista. Mesmo quando não usa a feira como tema central, Carybé cria em seus quadros uma organização dramática como na literatura de cordel, identificando personagens por seu ofício e separando papéis sociais. Como sabemos, o cordel é uma forma de arte popular que tem os mercados como lugar de projeção. Ali, conta-se a história muitas vezes factual de forma fictícia. O conjunto de personagens vai-se reproduzindo numa relação arquetípica e, depois de se conhecer alguns destes livretos, pode-se notar que isto se repete. Carybé também compõe o quadro identificando o vendedor, a prostituta, o orixá, o capoeirista.

## 7. 2 - O desempenho dos vendedores numa galeria de tipos

As missões artísticas, citadas anteriormente, criaram marcas profundas na identidade brasileira, principalmente nas artes plásticas, porque o exótico até hoje acompanha nossa cultura como um estigma. Outro fato que contribuiu para a construção da imagem do Brasil com o exotismo foi, no século XIX, a divulgação de postais com fotografias e pinturas tanto de paisagens como de tipos humanos<sup>203</sup>. Escravos, em sua maioria, com marcas no rosto, indumentárias características tanto do colonizador como do colonizado, sempre com

---

<sup>203</sup> Ver Carneiro, M. e Kossoy, B. **O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 27.



poses e semblantes serenos, como se nada sofressem. Podemos pensar no conflito gerado por esta relação imagem construída/imagem vivida, já que o negro possuía suas crenças, seu conjunto de valores e costumes que esta tipologia tratava de neutralizar. Esta gente sofrida na realidade transforma-se, pelo traço de Carybé, em símbolos de dignidade e importância em decorrência de sua inserção no universo religioso. Uma vendedora de cocada, quando tomada por seu orixá na festa de candomblé ganha ares de rainha negra: com coroa, pulseiras, brincos e belas roupas. As aquarelas deste artista funcionam como um lugar de exaltação dos atributos culturais dos afro-descendentes. Em contrapartida, os retratos do século XIX serviriam ideologicamente para mostrar, por exemplo, a relação amável entre o menino branco, filho do senhor de engenho, e sua ama de leite; o domínio da indumentária do colonizador nas negras escravas e o exotismo das personagens ao carregarem guarda-chuvas na cabeça e sapatos nos ombros.

Após a abolição, esta galeria de tipos passou a abrigar os ex-escravos de ganho que tornaram-se vendedores livres e prestadores de serviço. Isto pareceu às populações do interior uma concreta oportunidade de vida, com o que acorreram às cidades para, neste âmbito restrito, profissionalizarem-se. Foi comum, então, ver nas ruas das cidades, naquela época, negros e mulatos “nas vendas ambulantes” e “no setor de carregamentos e transportes”<sup>204</sup>. Tais personagens apresentavam-se como temas para fotografias, pinturas e desenhos.

No caso estudado, Carybé também cria através dos vendedores e compradores, uma galeria de tipos. Mas num Brasil já tingido pela influência do modernismo na arte que

---

<sup>204</sup> Ver: Wissenbach, Maria Cristina C. *op. cit.*, p.113.

trabalhou com o conceito de exótico num outro viés, criticando e assumindo-o antropofagicamente. Por isso, a linguagem usada por Carybé ao identificar seus vendedores por atributos e poses ameniza, de certa forma, o caráter exploratório próprio do olhar dos viajantes. Até porque ninguém mais se espanta ao ver mulheres de saias engomadas, enroladas por tecidos, de torso na cabeça vendendo acarajé; muito pelo contrário, tornou-se motivo de identificação e continua sendo atração turística, como nos postais do século XIX. Soma-se a isto, o fato de que na Bahia, diferente de outros centros urbanos, estas práticas vindas do século XIX permaneceram por mais tempo, gerando, até mesmo, uma impressão passadista aos visitantes<sup>205</sup>.

Na *Coleção Recôncavo* de 1951, Carybé retrata um vendedor de aves de forma bastante aproximada ao que Debret registrou. Para contraponto, selecionei três exemplos: Victor Fond *Vendedor de aves na roça* de 1859 (*pr. 7: 4*), onde as aves estão dispostas horizontalmente num cabo; a vendedora de aves encontrada em Braudel, “A sitiante vai à feira vender aves vivas” datada de 1598 (*pr. 7: 5*), demonstrando a mesma arrumação das aves numa madeira, e o quanto é antiga esta prática cultural; e os de Debret: *Negros vendedores de aves* (*pr. 7: 6*). A representação da figura central no quadro de Debret parece com a de Carybé (*pr. 7: 7*), embora, como diferença, tenhamos a indumentária e a pose que em Carybé é frontal, com a cabeça ligeiramente erguida e em Debret, de perfil. Estas galerias de tipos no século XIX serviam “... como categorias de identificação não apenas para os mercadores interessados em vender e os senhores interessados em comprar um

---

<sup>205</sup> O historiador Cid Teixeira relata que em Salvador até meados dos anos 50 tinha-se contato com costumes ainda do século XIX. Ver: Holanda, Lula Buarque, “*Veger: mensageiro entre dois mundos*”, cinema, color e p/b, 1999. Este estilo de vida parece congelado em nossos dias no modo de organização de descendentes de

“bom” escravo, mas também para cientistas e artistas.”<sup>206</sup> A diferença básica entre os desenhos de vendedores de Carybé e os outros citados é a da finalidade a que se presta a obra. Carybé se interessa pela linguagem, por tudo aquilo que a pose, a arrumação das mercadorias ou a roupa representarão no papel; nos viajantes, o colonizador funciona por trás, pré-concebendo o olhar sobre nossa estranha terra.

Em 1964, Carybé compõe 50 pranchas para o álbum *Cipó, Usos e Costumes da Bahia*, cujo texto e legendas são de Rubem Braga. Destacamos três momentos, entre outros, de vendedores: “Cestos e cordas de pindoba, às vezes de fibra de caroá”(pr. 7: 8) - o vendedor, de pé, organiza seus cestos na mão como num malabarismo circense, dando à figura movimento e circularidade dinâmica; “Um comércio pequenino: coisas pobres que o pobre vende para o pobre”(pr. 7: 9) - temos quatro vendedoras sentadas com as poucas mercadorias em seus pés, representadas num ângulo de cima para baixo diminuindo a perspectiva, fato que dá à composição um caráter de pobreza para as personagens; e por último, vendedores de fumo com a legenda “Dizem que na Costa d’África, antigamente, um rolo de fumo valia um escravo” (pr. 7: 10). Nestes exemplos, vemos o cotidiano acontecendo, suas trocas, seu “interacionismo simbólico” e a identidade cultural dos habitantes daquele lugar. Os tipos e suas relações com os objetos conferem redes de significados à cultura material. Assim, na identidade dos vendedores misturam-se conteúdos, aumentando as possibilidades de significações. Entendemos, neste caso, que na arte “O real, o percebido e o imaginário estão presentes, mas nenhum é exclusivo”<sup>207</sup>.

---

ex-escravos retornados para a África, como demonstra Guran, Milton Agudás: os “brasileiros” do Benin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pp. 105-267.

<sup>206</sup> Carneiro, M. e Kossoy, B. *op. cit.*, p. 27.

<sup>207</sup> Francastel, P. *Imagem... op.cit.*, p. 88.

A busca de uma linguagem para compor um desenho, a organização de linhas, a escolha da pose preponderante são considerações inerentes a um artista figurativo como Carybé. A construção da obra a partir de vendedores oferece “matéria-prima” instigante: eles organizam suas frutas, seu tabuleiro, suas aves com uma estética própria, às vezes levando objetos na cabeça, outras expondo-os no chão e assim a configuração da realidade torna-se pronta para a representação imagética.

Até hoje, em Salvador, encontramos vendedores ambulantes de peles de carneiro, colocadas em volta de seu próprio corpo nas praias ensolaradas; vendedores de roletes de cana-de-açúcar dentro de bacias de alumínio levadas na cabeça ou de aguardentes com frutas dentro de garrafas de vidro decoradas. Desta forma, a linguagem artística interessar-se-ia pela cor do alumínio e da cana em combinação com a cor da pele; a linguagem social, em perceber que no 3º milênio, o cotidiano local congrega vendedores de cana com lojas de *fast-food*. Corrobora-se assim o hibridismo analisado por Canclini que possui como característica a mistura entre o nacional e o estrangeiro; o culto e o popular. Todos estes sistemas são construções culturais, por isso podem conviver concomitantemente<sup>208</sup>.

### **7. 3 - Identidade religiosa: do mercado nagô à invenção do “novo mundo”**

Os mercados nagôs existiam há tempos e espantavam pesquisadores por sua organização, como o padre Labat no século XVII, citado tanto por Braudel quanto por Verger: “na Europa não se encontram feiras tão bem organizadas e policiadas”<sup>209</sup>. Assim a rede de feiras relacionava-se diretamente ao orixá ao qual pertencia cada dia da semana

---

<sup>208</sup> Canclini, N. G. *Culturas... op. cit.*, p. 362.

iorubá: “Ojo Awo, dia do segredo, ou seja, de Ifá e Exu; Ojo Ogum, dia de Ogum, deus do ferro; Ojo Jakuta, dia de Xangô, deus do trovão; Ojo Obatala, dia de Obatala, deus do céu...”<sup>210</sup>. A pesquisa de Verger e Bastide sobre os mercados nagô data de finais de 50, até hoje muito já se modificou. Mas estes autores mostram que as feiras já existiam antes da chegada dos europeus.

Ao conversar com Carybé, ele colocou que um dos fatores que contribuíram para a mudança do candomblé, na modernidade, foi a necessidade de seus adeptos mudarem de profissão. A identidade religiosa se dava, inclusive, através do desempenho profissional dos adeptos relacionado aos seus orixás. Os filhos ou filhas de Ogum vendiam vísceras; os de Oxalá, manjar, cuscuz, doces brancos como a cor característica deste deus; os de Iansã, acarajé, comida predileta desta santa; os de Oxossi, carnes, como resultado das caças deste deus-caçador e assim por diante.

A identidade religiosa, tradicional ou não, continua presente nas feiras em Salvador através das ervas - tão utilizadas em rituais litúrgicos; cerâmicas, compradas, entre outras coisas, para assentamentos de orixás; no azeite de dendê e no camarão seco (*pr.* 7: 11, 7: 12 e 7: 13). Mas hoje, nada impede que uma vendedora de acarajé seja evangélica, ou um vendedor de miúdos, budista. Como esclarece Canclini, a modernidade trouxe uma reformulação para a cultura popular, o que antes era restrito aos grupos étnicos, hoje é controlado por “ministérios da cultura, fundações privadas...”<sup>211</sup>. Não trancamos a cultura numa nave. Como mandamos o homem ao espaço, estamos livres para mudar o mundo e

---

<sup>209</sup> Verger, P., Bastide, R. “Contribuição ao estudo dos mercados nagô do Baixo Benin”. IN: Verger, P., *Artigos*, Salvador: ed. Corrupio, 1992. p. 124.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>211</sup> Canclini, N. G., *Culturas...*, *op. cit.*, p. 220.

sermos mudados por ele. Sendo assim, não há conteúdos simbólicos originais, já que a crença vem do nosso imaginário e o pensamento é altamente subversivo: podemos fingir acreditar ou imitar costumes que nada tenham a ver com os nossos. Geertz esclarece: “a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente”<sup>212</sup>.

Ao investigarmos a presença da identidade religiosa nas representações de Carybé, encontramos na sala de exposição do candomblé Axé Opô Afonjá, denominada Ilê Ohun Lailai (casa das coisas antigas), em São Gonçalo do Retiro, Salvador, potes cerâmicos (porrões) usados como continente para banhos de ervas; e as próprias ervas<sup>213</sup>. Tratando-se de material reunido pelos próprios adeptos desta casa de candomblé, ter encontrado a cerâmica e as ervas naquele acervo corrobora a importância destes elementos nos rituais religiosos ali correntes.

Marcando a presença da identidade religiosa na feira livre, podemos perceber na obra “Pai Cosme cantando as folhas” (*pr.* 7: 14) significantes como o jarro, ao fundo, e as folhas, em primeiro plano. Encontram-se na feira de S. Joaquim, ainda hoje, as ervas (*pr.* 7: 11) e o mesmo tipo de cerâmica representada por Carybé (*pr.* 7: 12). A identidade religiosa permanece, mesmo que refeita pela “modernidade”, na cultura material desta cidade, através dos temperos, como o dendê e o camarão seco (*pr.* 7: 13), que servem tanto para os alimentos dos deuses quanto para os pratos típicos baianos.

---

<sup>212</sup> Geertz, C. **A interpretação...** *op. cit.*, p. 19.

<sup>213</sup> Ver fotos disponíveis no site do Ilê Axé Opô Afonjá. Disponível na INTERNET via <http://www.geosites.com/athens/acropolis/1322/>. Arquivo consultado em 2000.

A cerimônia de “cantar folhas”, nos candomblés keto, faz parte do ciclo de “obrigações” feitas pelo iniciado ao entrar para a seita. Carybé, representando este momento ritual, dispõe os elementos básicos para a realização da cerimônia: as folhas, que se encontram tanto à frente das iniciadas quanto embaixo de Pai Cosme; a água na caneca aos pés do pai de santo; o jarro grande que deverá servir como continente para o “banho de ervas” preparado ao final da cerimônia. As folhas também marcam a identidade na iniciação, já que cada iniciado terá um conjunto de folhas característico de seu orixá e de seu “caminho” ou destino negociável. O “banho de ervas” é tomado diariamente pelos Iaôs (iniciandos), e a primeira caneca, antes de ser derramada sobre o corpo, deve ser ingerida pelo noviço. Isto demonstra que as práticas ritualísticas com ervas, muitas vezes medicinais, na nossa sociedade freqüentam tanto o “saber” indígena – com os curandeiros – quanto o africano.

Para concluir esta parte, a aquarela “Quitanda de Iaô” (*pr.* 7: 15). Carybé retrata este ritual, em que ao término do processo iniciático dos candomblés Angola, a noviça “quebra” as proibições adquiridas no tempo de reclusão. Neste caso específico, acontece a liberação da Iaô para trabalhar no mercado, como diz a legenda: “Festa para que a Iaô reaprenda a mercar. Os convidados tratam de trapacear nas contas e a meninada tenta roubar as frutas e doces.”<sup>214</sup>. Como a religião “produz valor a partir de um fato”<sup>215</sup>, podemos afirmar que, a partir da aquarela citada, é fato a presença da feira livre na construção da identidade religiosa no candomblé. Os mercados, mercadores e mercadorias interagem numa troca de crenças, valores e identificações a partir da relação significante/significado.

---

<sup>214</sup> Carybé, *Os deuses africanos... op. cit.*, p. 32.

<sup>215</sup> Geertz, C. *Interpretação... op. cit.*, p. 147.

#### 7. 4 - A feira como mosaico de construção coletiva

No trabalho de Carybé, a feira livre funciona como um mosaico: dividido em partes, construído coletivamente pela contribuição dos indivíduos, mas com fissuras, entre as partes, expondo particularidades de cada um dos elementos. Pensemos numa feira vazia, sem vendedores e mercadorias e imaginemos que, aos poucos, cada um chegará com seus cestos, suas frutas, legumes, verduras, cerâmicas. É assim que Carybé relata a construção de seus quadros: “Se você bota uma tela sem nada, começa a rabiscar, pára, tira, bota e tal. Daqui a pouco, dá três ou quatro linhas, forma alguma coisa que você não sabe bem o que é, mas por ali vai caminhando”.

Para um artista figurativo como Carybé, o entrelaçar de cestos, os verdes das verduras e a pose de vendedores materializam-se em tintas, pinceladas, linhas como “matérias-primas” na construção da realidade.

“Todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa, portanto uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade”<sup>216</sup>

A “ordenação coletiva” ao compor uma obra, também se dá ao organizar-se uma feira. E esta ordenação, na feira, é marcada por pequenos pedaços de identidades formando um todo que diz da sociedade tanto quanto de seus indivíduos; diz do gosto; das escolhas; do tempo vivido. A obra de arte pode, então, simbolizar tanto um real vivido, quanto a

---

<sup>216</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 91.

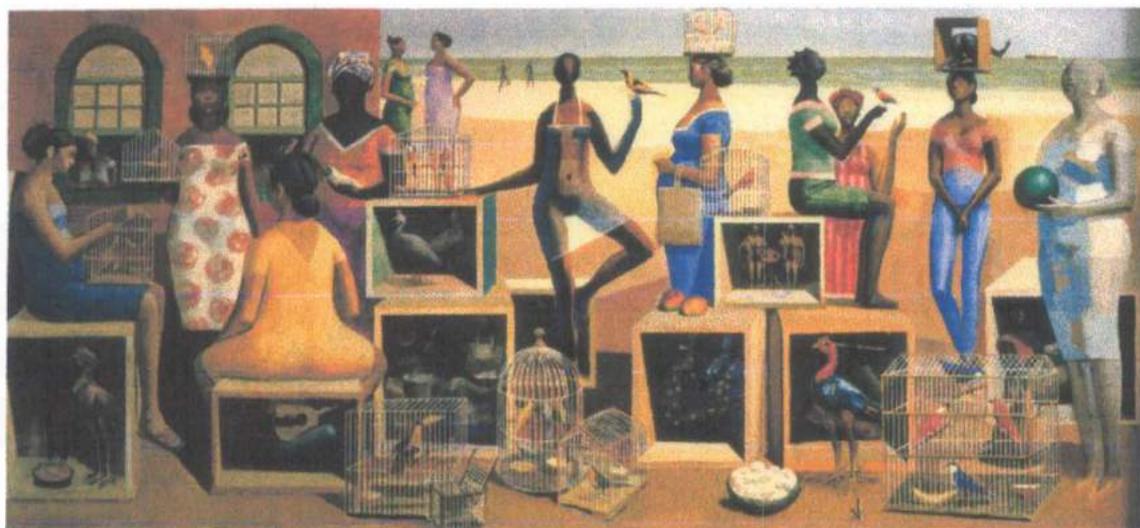
construção do imaginário do artista. Carybé, com sua produção, insere-se num tempo determinado e numa visão de mundo particular.

Freqüentemente, encontram-se nas obras de Carybé personagens carregando embrulhos, cabaças, cestos como se fossem ou voltassem da feira. A presença da feira *carybeana* é constante, assim como em Salvador, organizando sempre um movimento intenso. A cultura, desta forma, distingue os homens misturando a profissão, o gingado do corpo e a criatividade na organização dos produtos, como cestos, frutas e legumes.

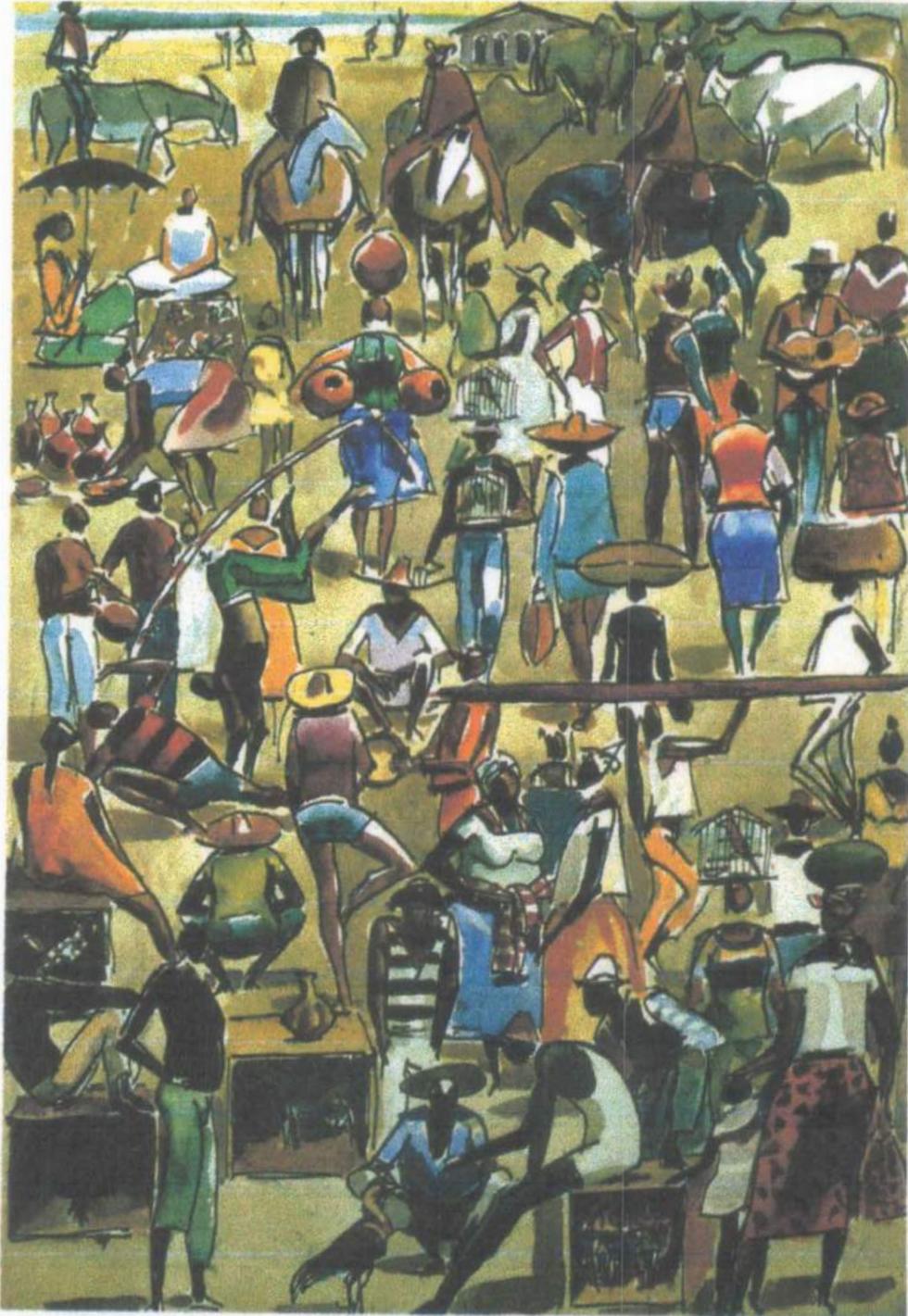
No quadro *As Águas* (pr. 7: 16), a feira é desfeita pela chuva. As personagens se organizam para desfazer suas barracas, levando suas mercadorias. Pela configuração dos elementos, o direcionamento das poses, é como se, além das personagens, os vermelhos, amarelos, verdes, marrons se preparassem para deixar a tela, e o azulado das águas dominasse o ambiente. Desmonta-se a feira, mas também o espetáculo das identidades. Uma prática social que abrigou os negros livres e os imigrantes, e abriga até hoje os proprietários de terra que ali escoam sua produção, os adeptos do candomblé comprando cerâmicas e ervas, as quituteiras baianas procurando temperos para os pratos que tornaram-se atrações turísticas. Carybé viu, viveu e registrou estes componentes da brasilidade.



7: 1 CARYBÉ, Feira, 1982, óleo s/ tela, 50 x 70cm. Fonte: Furrer, B. (org.) Carybé... op. cit., p. 389.



7: 2 CARYBÉ, Painel no Hall do Centro Empresarial "Iguatemi", 1979, óleo s/ madeira (painel), 2,70 x 4,60m. Fonte: Idem, p. 365.



7: 3 CARYBÉ, A Grande Feira, 1984, estudo para painel, 15,50 x 5,50m. Fonte: Idem, p. 396.



7: 4 FOND, Victor "Vendedor de Aves na Roça", 1859, gravura, s/d. Fonte Cameiro, M e Kosoy, B. *O Olhar...* op. cit., p. 105.



7: 5 Sem autoria, "A sitiante vai à feira vender aves vivas", 1598, (ilustração de um manuscrito do British Museum), gravura, s/d. Fonte: Braudel, F. *Civilização...* op. cit., p. 32.



7: 6 DEBRET, J. B., *Negros vendedores de aves*, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Debret, J. B. *Viagem Pitoresca...* op. cit., *prancha* 14.



7: 7 CARYBÉ, Sem título, 1951, ilustração a bico de pena, 15, 5 x 23 cm. Fonte: Carybé, "Feira de Água de Meninos" In: \_\_\_\_\_ Coleção Recôncavo. Salvador: Governo da Bahia, s. p.



CARYBÉ

7: 8 CARYBÉ "Cestos e cordas de pindoba, às vezes de fibra de caroá". 1964, fotocópia de aquarela, 23 x 33 cm. Fonte: \_\_\_\_\_ Cipó, usos e costumes da Bahia. Salvador: J. C. L., 1981, s/p.



CA 233  
3:4

7: 9 CARYBÉ "Um comércio pequenino: coisas pobres que o pobre vende para o pobre". 1964, fotocópia de aquarela, 23 x 33 cm. Fonte: Idem, s/p.



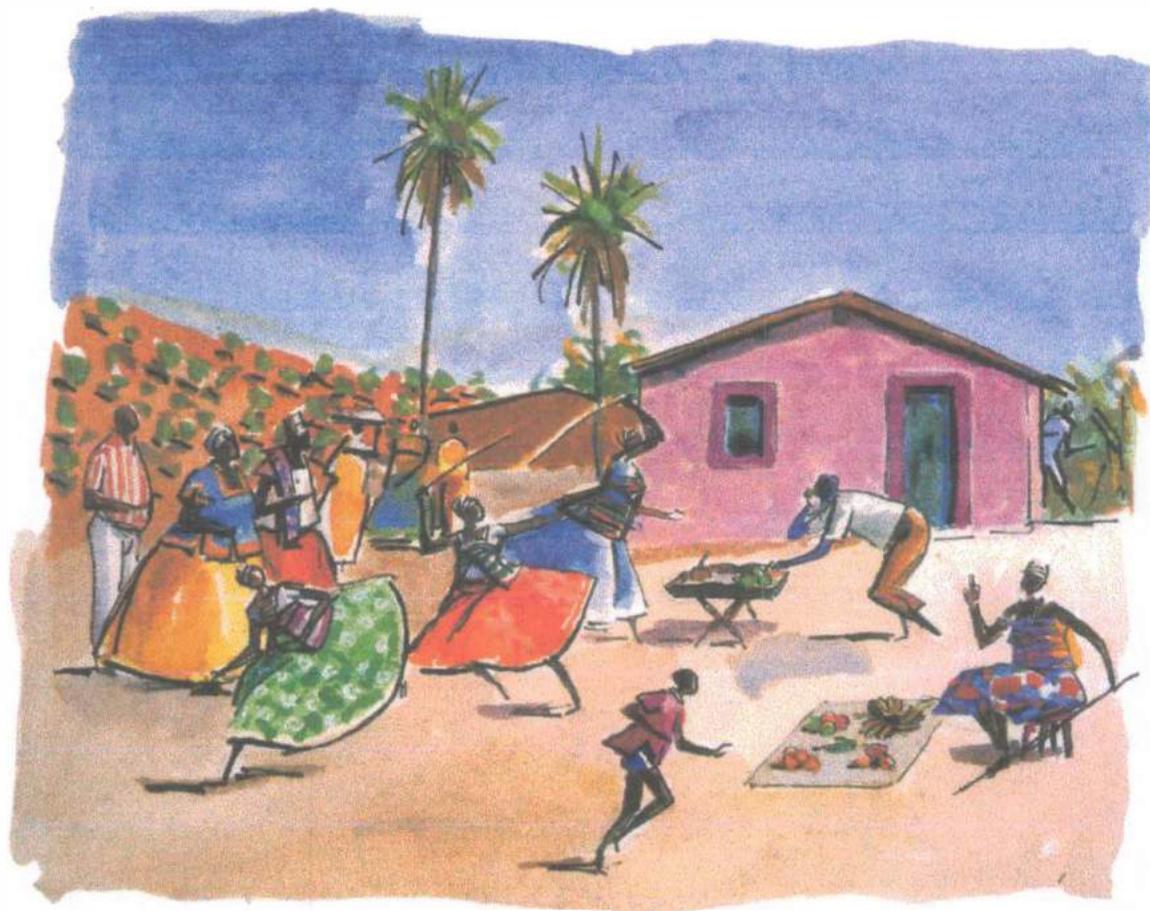
7: 10 CARYBÉ "Dizem que na Costa d'África, antigamente, um rolo de fumo valia um escravo".  
1964, fotocópia de aquarela, 23 x 33 cm. Fonte: Idem, s/p.



7: 11; 7: 12 e 7: 13 CAMPOS, Marcelo. **Ervas; Temperos e Cerâmicas**. 1997, fotografias (Feira de São Joaquim, Salvador), color, 10 x 15 cm.



7: 14 CARYBÉ, "Pai Cosme cantando folhas", sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: \_\_\_\_\_ Os Deuses... op. cit., p. 69.



7: 15 CARYBÉ, “Quitanda de Iaô”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os Deuses...* op. cit., p. 32.



7: 16 CARYBÉ, *As Águas*, 1985, óleo s/ tela, 50 x 70cm. Fonte: Furrer, B. op. cit., p. 408.

**TERCEIRA PARTE**

---

**CARYBÉ E O UNIVERSO MÍTICO AFRO-BRASILEIRO**

---

**CARYBÉ E O UNIVERSO MÍTICO AFRO-BRASILEIRO**

O artista plástico Carybé documentou a religião afro-brasileira por mais de 40 anos. Figurando em gravuras, pinturas, ilustrações e aquarelas, os orixás e os mitos afro-brasileiros tornaram-se freqüentes e famosos através do traço deste artista. Trata-se de uma produção de arte que nos revela um dos recortes possíveis da realidade, já que depende do ponto de vista de seu criador. No caso de Carybé, a discussão toma outros âmbitos, pois muitas pessoas ligadas ao candomblé utilizam suas representações como modelo. Desta forma, o objeto artístico transcende seu lugar na sociedade e amplia sua função estética.

Sobre estas adaptações funcionais da arte, Francastel percebeu que os indivíduos de diversas procedências - “não-técnicos” - ao se apropriarem das “atividades significantes” podem fazer adaptações. Estas atividades permitiriam as trocas simbólicas, pois se as pinturas dos orixás de Carybé permanecem influenciando determinados grupos, isto se dá justamente pelas novas funcionalidades que são aderidas a elas <sup>217</sup>. Junte-se a isto, a característica das artes, no século do modernismo, de ampliar a possibilidade do espectador de atribuir-lhe sentido, como esclarece Canclini <sup>218</sup>.

Nesta perspectiva, os “não-técnicos” seriam os integrantes do candomblé, que nem sempre são consumidores de arte e mesmo assim usufruem as representações *carybeanas* para funções muitas vezes sagradas. A arte, reapropriada pelos que a motivaram, fomenta

---

<sup>217</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 24.

<sup>218</sup> Ver nota 288.

uma ação junto a um grupo específico dentro da sociedade, conferindo a Carybé aceitação e legitimidade como formador das auto-imagens do candomblé <sup>219</sup>.

Os grupos religiosos afro-brasileiros, alcançando progressivamente maior intimidade com a erudição e o ensino regular, passam a incorporar, a partir da leitura de textos das diversas correntes culturais presentes na sociedade brasileira, elementos que renovarão o candomblé ou que, ao contrário, pretendem representar a tradição. A obra de Carybé inclui-se nesta segunda perspectiva.

O artista Carybé, ao conhecer de longe os candomblés de Bonsucesso, no Rio de Janeiro, foi guardando considerações visuais e imaginárias. Ao perguntarmos a ele sobre a primeira vez que vira um candomblé ele nos relatou: “Foi em Bonsucesso. Eu vi, mas de longe, um negócio assim meio misterioso”. Mas além de ter visto, Carybé começa, segundo ele próprio, a criar imaginações fantasiosas, quando ouvia Joaquim contando lendas e mitos: “Papai ia jogar biriba na casa de um amigo médico. E tinha um preto chamado Joaquim, empregado da casa, que contava aquelas estórias de orixás, e a gente, criança, morria de medo”.

Até que, em 1938 Carybé já visita a Bahia com intuito de conhecer, conferir aquilo que tinha lido no romance *Jubiabá*, em que Jorge Amado relata a trajetória de um pai-de-santo. Neste mesmo ano, o artista conhece algumas personagens famosas dos candomblés da Bahia, como Tia Massi, mãe-de-santo de um dos mais antigos terreiros de Salvador – a Casa Branca do Engenho Velho.

---

<sup>219</sup> Ver Barth, F., que a partir dos estudos de grupos coexistentes, em Somar, Oman, já explica que devemos saber muito mais do que usamos diretamente nas ditas sociedades pluriculturais. Portanto, para entender os ritos religiosos, deve-se investigar as diversas formas de intercâmbio, as “hibridações”, nos termos de Canclini, da indústria cultural com as formas religiosas.

Em *Alexandrina e sua cidade* (pr. 5: 6), já vista anteriormente, Carybé apresentara uma das primeiras representações de elementos dos cultos afro-brasileiros. Por ser uma obra ainda embrionária na trajetória de Carybé junto à religião, nota-se uma falha de caracterização. Na parte superior, Xangô aparece com um adereço de mão (opaxorô) que, na verdade, pertence a Oxalá. Carybé pode ter-se confundido e atribuiu o símbolo de um deus a outro, já que Xangô usa nas mãos um ou dois machados com duas lâminas. Esta falha denota a experiência exploratória do artista que ainda era ética, vista de fora.

Já em 1951, na publicação dos cadernos da *Coleção Recôncavo*, dedicam-se dois volumes (nº 9 e 10) ao candomblé, respectivamente intitulados “Temas de Candomblé” e “Orixás”. Os desenhos contidos nesta coleção foram amplamente disseminados, tanto na imprensa quanto em publicações posteriores, como no livro *Candomblés da Bahia* de Edison Carneiro, que os usava como ilustração. Em 1952, Carybé, voltando das filmagens de *O Cangaceiro*, declarava nos jornais: “Sei é que vou entrar em cheio no candomblé, fazendo uma série de desenhos, a mais completa e séria feita até agora, que eu já iniciei”<sup>220</sup>. Carybé, então, anunciava o projeto que se transformaria no livro intitulado: *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, ou, numa edição mais recente, *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Este material só foi publicado em 1980, quando se organizam as comemorações dos 70 anos do pintor. O alto custo foi o fator principal para a demora editorial, fato que surpreendeu o próprio artista: “São 128 pranchas em cores, o que encarece ainda mais uma publicação no Brasil”<sup>221</sup>. Com aquarelas coloridas, estes

---

<sup>220</sup> Dutra, Neli. “O Moço Pintor: Carybé descobre a Bahia para os leitores de Última Hora”, *Jornal Última Hora*, São Paulo, 22 de Outubro de 1952, s/p. Arquivos do DESENBANCO.

<sup>221</sup> Sem autoria, “Candomblé em registro iconográfico”. In: *O Estado de São Paulo*, 12/05/1981, s/p, Arquivos do DESENBANCO.

desenhos foram realizados paulatinamente, conforme Carybé colhia informações nos diversos candomblés de Salvador. Um terceiro trabalho sobre este tema, também muito divulgado, foi o *Mural dos Orixás*, conjunto composto em 1968 para o Banco da Bahia, com 27 pranchas em madeira, de aproximadamente 3m x 1m. Cada mural apresenta várias técnicas sobrepostas ao entalhe, como o uso de metais, pregos, ouro, búzios e miçangas. A divulgação foi ampla, tendo participado de exposições no Brasil e no exterior<sup>222</sup>. Portanto, os dois cadernos da *Coleção Recôncavo*, as pranchas de *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* e o *Mural dos Orixás* apresentam-se como os três núcleos mais relevantes da arte de Carybé junto ao universo mítico afro-brasileiro. Ao longo desta dissertação, os trabalhos relatados acima são apresentados em vários exemplos de análise.

Ao investigar os mitos afro-brasileiros, a obra de Carybé envereda pelo problema da representação, já que irá congrega dois sistemas simbólicos – a arte e a religião. Um Oxossi (*pr.* 8: 1) desenhado por Carybé é ao mesmo tempo todos os Oxossis vistos e apreendidos pelo artista, junto às várias lendas e posturas que um caçador, nobre e obstinado, poderia conter dentro de si. Na aquarela, notamos que a realidade plástica do desenho diz de outras realidades imaginárias que no momento da obra pronta não poderemos perceber, por mais que seja comum para o artista identificar nas legendas: Oxaguiã de Tia Massi, Oxum de Mãe Senhora, etc. Carybé, omitindo os traços faciais, envereda pelo estudo da pose para caracterização da sacerdotisa. Este Oxossi, orixá caçador, identificado como sendo de Eugênia, antiga mãe-de-santo do candomblé do

---

<sup>222</sup> Em 1971 há uma Exposição Itinerante destes painéis pelo Brasil: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 22/07; Museu de Arte Moderna de São Paulo, 18/08 a 05/09; Assembléia Legislativa de Porto Alegre, 20/09; Assembléia Legislativa de Florianópolis, 23/09; Museu de Arte Moderna de Brasília; Biblioteca

Engenho Velho, possui a particularidade de levar nas mãos dois chicotes e apresentar um chapéu no qual podemos identificar a figura de um jacaré. Buscando as lendas constituintes da história deste Oxossi, encontra-se a associação do deus aos locais mais profundos dos rios, assim como as matas. Um animal anfíbio, o jacaré, é um de seus símbolos distintivos.

Assim, a representação de um deus feita por Carybé, ao mesmo tempo, expõe e apaga a individualização de Oxossi. Este caçador pode ser identificado (individualizado) pelo instrumento da caça, arco e flecha (*ofá*), tanto quanto pelos chicotes (*bilala*), pela postura corporal e pela dança que muitas vezes encena uma captura à sua presa. Assim, temos dois níveis de particularidade: a um âmbito geral (Oxossi) se sobrepõe a um nível particular, a chamada “qualidade” do santo, como no caso da ilustração (*pr.* 8:1), Oxossi Ibualama. Mais particular ainda é a manifestação individual: o Ibualama de Eugênia. Aí nesta última atribuição entram os adjetivos, como a observação se Oxossi de fulana dança bem ou se veste com belas roupas, por exemplo. Portanto, a representação identifica com informações mais gerais e individualiza com particularidades. Mas todas estas características seriam uma soma do corpo e dos gestos de vários *olòdés* (sacerdotes de Oxossi) e a interpretação mítica dos atributos deste caçador feita por Carybé.

Segundo Geertz, para se utilizar a análise semiótica sobre as artes, seria necessário inseri-la num contexto. Assim, poderíamos burlar as definições formais e muitas vezes reducionistas que tentaram transpor, por exemplo, conceitos da lingüística de Saussure para outros campos da experiência humana. Aqui, utilizamos a relação *significante/significado* tentando “buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos

humanos, e dos modelos de vida a que estas expressões, em seu conjunto, dão sustentação”<sup>223</sup>. Particularmente, ao trabalharmos com dois sistemas simbólicos - arte e religião – esta tarefa amplia ainda mais as bases de significação. Procuramos, então, reconhecer atentamente o discurso que permeia a trajetória de Carybé junto aos cultos afro-brasileiros e ampliar esta “fala além do discurso reconhecidamente estético”<sup>224</sup>. Neste caso, aplicamos os conceitos de arte e etnografia para uma análise além das representações.

A partir da iconografia<sup>225</sup> realizada por Carybé, trabalharei a relação significante/significado em dois níveis<sup>226</sup>. Primeiro o candomblé figura como *significante puro*, Carybé documenta o visível; depois como *significante imaginário*, o artista insere o acontecimento, interpretando mitos e lendas invisíveis e também buscando informações com antigos sacerdotes do culto, como Prof. Agenor Miranda, Pierre Verger, Mãe Menininha do Gantois, Olga do Alaketo, Nezinho da Muritiba, Eduardo Ijexá para realizar as pinturas, desenhos e entalhes<sup>227</sup>. Torna-se importante esclarecer que este lado invisível é corroborado por dados visíveis como os objetos, cantigas, saudações e rituais em geral.

---

<sup>223</sup> Geertz, C. *Saber... op. cit.*, p. 145.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 154.

<sup>225</sup> Utilizamos o termo “Iconografia” pois se refere ao título da primeira edição do livro com as aquarelas de Carybé: *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Salvador: Raizes - FCEBA - UFBA, 1980.

<sup>226</sup> Hoje a iconografia passa por um terceiro nível, *documento histórico* utilizada pelo grupo como modelo de tradições esquecidas, que veremos no capítulo dez. Assim, sacerdotes e seguidores do candomblé copiam modelos *carybeanos* em adornos, indumentárias ou decoram salas cerimoniais. Podemos, então, considerar esta apropriação como uma relação de auto-imagem, já que o grupo retradiciona estes objetos estéticos em situações ou lugares sagrados, conferindo a Carybé um lugar de destacada representatividade.

<sup>227</sup> Estas personalidades foram consultadas especificamente para a realização do Mural dos Orixás. Furrer, B. (org.) *op. cit.*, p. 290.

## 8. 1 - O tema afro-brasileiro na construção de uma realidade plástica.

A representação dos orixás, das indumentárias e dos objetos de culto afro-brasileiro feita por Carybé assume várias ramificações que poderiam frutificar em análises. Poderíamos estudar permutas entre grupos diversos, já que há nos rituais e nos objetos vários aspectos culturais que dizem do colonizador e, hoje, da cultura de massa; poderíamos entender melhor o próprio grupo refletindo sobre o terreiro e suas alterações ao longo do tempo; e até investigar a utilização de técnicas, manuais ou não, na elaboração dos objetos e indumentárias do candomblé. Mas o que interessa, por ora, é a concepção da imagem plástica e suas implicações externas e internas.

As artes plásticas têm um processo de internalização próprio. Entende-se por processo o conjunto de acontecimentos, técnicas e materiais empregados na realização de uma obra de arte. Trata-se da já referida fase da execução <sup>228</sup>. Assim deve-se levar em consideração não somente o conteúdo da obra, mas os meios utilizados para a obtenção de certos efeitos e sua relação com a realidade.

Estas explicações são necessárias para entendermos a interpretação plástica de fatos religiosos. Como já foi dito, interessa-nos pensar em realidades construídas. Quando Carybé retrata o candomblé, ele já tem um primeiro filtro sobre a realidade. A religião é uma realidade construída a partir de uma cosmogonia, um microcosmo social e uma interpretação simbólica do natural e do sobrenatural. A concepção da realidade religiosa foi interpretada por Geertz com a dualidade “ethos” e “visão de mundo”. Retiramos a apropriada consideração de que “os símbolos religiosos formulam uma congruência básica

---

<sup>228</sup> Ver p. 121.

entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita no mais das vezes)...”<sup>229</sup>. Por isso um ritual religioso, ao mesmo tempo, difere e interrelaciona-se com a realidade vigente. A arte e a religião são atividades simbólicas e simbolizar é interpretar realidades. “O que todos os símbolos sagrados afirmam é que o melhor para o homem é viver de modo realista - onde eles diferem é na visão da realidade que constróem”<sup>230</sup>. E cada local possui um sistema cultural repleto de saberes específicos, como relatou Geertz. Ao que Barth contraporia: em sociedades plurívocas, há a presença de muitas teias ou correntes culturais. A obra de Carybé nos demonstra que não são excludentes as contribuições teóricas destes dois estudiosos. Afinal, ela tanto afirma uma tradição quanto a divulga junto às tradições concorrentes, permitindo que, ao menos parcialmente, o significado das escolhas e dos modos de realização do artista seja reconhecido.

A partir daí podemos refletir melhor sobre a afirmação de Francastel que coloca a arte interagindo e interpretando o real e não produzindo cópias. O que Carybé lança sobre o *candomblé* são infinitas perspectivas estéticas e históricas, por ser a arte um objeto material dos grupos sociais, enriquecendo o imaginário sobre uma religião baseada na oralidade. Sendo arte, as imagens produzidas pelo artista apresentam-se como capazes de fabricar algo muito específico:

“... entidades racionais sem nenhuma relação de identidade com objetos naturais existentes e, pelo contrário, dotadas de certas qualidades orgânicas que as transformam em objetos do imaginário, complexos, estruturados e capazes de fixar nossa atenção”<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> Geertz, C. *A interpretação...* *op.cit.*, pp. 103s.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>231</sup> Francastel, P. *Imagem...* *op. cit.* p. 30.

Deve-se registrar que neste estudo, discordando em parte de Francastel, são admitidas certas relações que identificam os objetos ao culto afro-brasileiro, por mais que o restante da afirmação citada seja coerente com nossa perspectiva. Com influência já adquirida pela literatura, Carybé vai construindo uma realidade plástica para aquilo que se apresenta diante de seus olhos e de seu imaginário, por mais que, ao realizar a obra, a realidade se transforme e ele fixe o que queira revelar e não mais o real. Isto confronta nossa idéia com a citada e amplia nosso espectro. Os objetos são parte de um sistema cultural dentre os muitos que concorrem numa sociedade complexa.

Um Ogum (*pr.* 8: 18; 8: 19) desenhado pelo artista é um desenho e não o deus. Parece óbvio, mas uma das questões mais discutidas em arte é a relação realística da figuração após o surgimento da fotografia <sup>232</sup>. Este deus sai da realidade visual ou imaginária e transforma-se em pigmentos, óleos, aquarela, ou seja, novas materialidades. Transforma-se assim o real vivido em real estético.

Devemos salientar que o próprio Carybé nomeia algumas representações, como por exemplo, Oxaguiã de tia Massi (*pr.* 8: 2), Iansã de Olga do Alaketu (*pr.* 8: 3). Mas estas denominações apenas apresentam certos aspectos, como as indumentárias ou o tipo físico das *iyalorixás* citadas, mas não a imagem verossímil. “A obra de arte é o possível e o provável, nunca o certo. Ela é sempre ambígua, sempre susceptível de perder certos aspectos da realidade, ou de ganhar outros” <sup>233</sup>. Por maior proximidade que as imagens tenham com as

---

<sup>232</sup> Os livros de história da arte consideram, desde o impressionismo, a fotografia como influência para a pintura figurativa. Ver Gombrich, E. H. *A história da arte*, Rio de Janeiro: LTC, 1993, pp. 395-441.

<sup>233</sup> Francastel, *Imagem...* *op. cit.*, p. 41.

personagens reais, há sempre o exagero de certas características – como a pose, o gesto das mãos, o corpo – ressaltadas pelo fato de que Carybé pintava de memória, sem utilizar a imagem no momento específico no qual a pintura era realizada. Carybé filtrava a informação e a guardava para só depois transformá-la em matéria viva através das tintas e pincéis sobre o papel.

Contrariando o primeiro título do livro, a produção deste artista, assim, transita entre o sentido de uma iconologia e a produção de uma iconografia. Carybé, em seu pretendido aspecto documental, talvez se considerasse fazendo uma iconografia, mas só em selecionar fatos omitindo outros, dispor os elementos e preferir certas cores ao compor o quadro, deflagra uma extrema subjetividade e projeção pessoal. Segundo Panofsky, a iconografia “coleta e classifica a evidência” mas não investiga “a gênese e significação dessa evidência”<sup>234</sup>. Baseado no que já explicamos sobre a realidade plástica, a obra de arte é produto de uma interpretação, e concordando com Berger e Luckman, “a consciência é sempre intencional”<sup>235</sup>. Sublinhe-se que a interpretação do artista sustenta, pela valorização positiva, a idéia de que suas cenas e tipos são amostras de uma dada cultura. Desta forma, o termo iconografia aplicado ao trabalho de Carybé torna-se incompleto e reducionista.

O candomblé sob o pincel deste artista plástico ganha formas e configurações, projeções espaciais, exacerbação de poses e gestos de identificação de cada orixá e, o que é mais notável, a cuidadosa elaboração de uma linguagem o mais próxima possível da dos integrantes desta religião. Uma cerimônia fúnebre – axexê (*pr.* 8: 25) - é representada no escuro; numa cerimônia para Oxalá (*pr.* 9: 11), todos estão de branco; são pequenos

---

<sup>234</sup> Panofsky, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 53.

<sup>235</sup> Berger, P. e Luckman, T. *op. cit.*, p. 37

detalhes que, através do reconhecimento dos “nativos” contribuíram muito para colocar Carybé no lugar de destaque que alcançou. Evidenciem-se aqui as apreensões gradativas de uma realidade repleta de valores simbólicos: criar um ambiente escuro para mostrar uma cerimônia fúnebre resulta em importância e força.

O escuro é, neste caso, um símbolo sintetizador que funciona como elemento indispensável para a realização do axexê (*pr.* 8: 25). Há uma infinidade de elementos que podemos exemplificar somente usando este ritual: a colocação do pano-da-costa em volta dos ombros, representando que “todos são iguais perante a morte”<sup>236</sup>, já que em cerimônias cotidianas cada grupo de iniciados usa-o de forma diferente conforme, entre outras coisas, a idade de iniciação, a ocasião de trabalho ou festa, a cor característica de seu orixá; a cabaça como continente para as oferendas de Egun; as moedas que simbolizam a inserção de todos os presentes no ritual, já que devem ser passadas de um a um até que todos os participantes as tenham trocado com o companheiro ao lado. É como se avisassem à morte que estão todos presentes para homenageá-la. O campo de significação é vasto e a relação significante/significado complexa. Tudo denotado por uma simples transformação de um ritual em pintura, deixando-o como registro para quem puder decodificá-lo. Percebe-se, assim o poder da religião que “ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade dos seus símbolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes fundamentais”<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Ver Santos, M. Stella de A. **Meu tempo é agora**, São Paulo: Oduduwa, 1993. p. 46.

<sup>237</sup> Geertz, C. **A Interpretação...** *op. cit.* p. 148.

Sobre a força deste detalhamento denso Carybé parece estar bem atento e nota-se, ao longo de sua produção artística, uma investigação cada vez mais aprofundada. Temos como exemplo o quadro *Bahia*, de 1971 (*pr.* 5: 3), com os orixás convivendo lado a lado com a população e interferindo na realidade cotidiana. Este simples fato denuncia mais uma característica da religião afro-brasileira, cujos deuses misturam-se com os mortais e engendram alianças e mudanças postuladas como visíveis no dia a dia. Outro interessado na religião, o escritor Jorge Amado, num programa de televisão respondeu à repórter:

“A grandeza do candomblé é essa: é que você não tem um deus distante, inacessível. Você dança e canta com os deuses, eles vêm se misturar contigo na roda de santo. O orixá baixa sobre você, você é o próprio deus, você está culminada de beleza e de força.”<sup>238</sup>

Convivendo com as práticas e percebendo a “visão de mundo” do candomblé, percebemos detalhes que conferem novas dimensões às obras. Isto se torna próprio de uma realidade que se deixa perceber detalhadamente: “Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade ordenada. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em padrões que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha...”<sup>239</sup>.

Ao longo da explanação sobre a realidade plástica e a realidade social, podemos concatenar a ligação da arte de Carybé ao real da religião afro-brasileira como tema. Uma ligação que se faz a partir da organização de elementos sob uma interpretação estética, ampliando a relação significante/significado e oferecendo-nos diferentes esferas de

---

<sup>238</sup> “Globo Repórter”, Mãe Menininha, Rede Globo, 1994.

<sup>239</sup> Berger, P. e Luckmann, T. *op. cit.*, p. 38.

realidades. Iremos em seguida expandir a análise de significação de Carybé ao universo mítico afro-brasileiro.

## 8. 2 - Os objetos como significantes puros

O candomblé é uma religião repleta de adornos, indumentárias, instrumentos musicais, ou seja, elementos materiais com os quais o nosso país tanto se envolveu que se acostumou a conferir-lhes valores simbólicos muitas vezes diversos dos tidos por originais. Decerto seria mais apropriado denominá-los apenas de pretéritos, pois ainda os alcançamos em dimensões temporais remotas. De fato, após a colonização, os atributos simbólicos sofreram uma espécie de simbiose com a nova realidade da qual participavam. E os valores originais se multiplicaram e modificaram-se, muitas vezes totalmente por consequência das atualizações rituais, como Turner observou <sup>240</sup>.

A adaptação tanto ocasionou o desaparecimento de certos ritos como contribuiu para aumentar a força de ação de outros <sup>241</sup>. Barthes considera que a força do mito está na sua descontextualização, sendo ele veiculado através de um arcabouço imperativo <sup>242</sup>. Assim ao repetir a forma convencional de um abebé (abano cerimonial), ou ao oferecer um inhame para Oxaguiã, um adepto não tem mais acesso ao fato de que os leques são sinal de distinção ou que o oferecimento de inhames novos era feito para que o restante da colheita fosse farto, em certas regiões africanas. Dessa forma, o inhame passa a figurar

---

<sup>240</sup> Ver, a propósito, nota 5.

<sup>241</sup> Como é o caso do culto às *ajés*, que desapareceu, e dos adoradores do mar, registrados por João do Rio na virada do século, que hoje transfiguraram-se, com alguns traços, nas procissões marítimas e festas de final de ano.

<sup>242</sup> Ver Barthes, Roland, *Mitologias... op. cit.*, p. 140.

deslocadamente e, hoje, os fiéis podem, ao oferecê-lo, pedir sorte em seus empreendimentos sem nem ao menos pensar na “colheita de inhames novos”. Mas aí se encontra parte do valor simbólico e da permanência da religião por tantos anos, já que a cultura é dinâmica e cria mecanismos próprios para a adaptação em diferentes contextos. As possibilidades limitadas de um modelo não se confundem, portanto, com formas prontas; a atualização se fez a partir de um arcabouço, conforme a ocasião e a necessidade.

Faz-se interessante explicar este fato, pois, segundo Panofsky, o significado intrínseco ou conteúdo de uma obra de arte: “É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”<sup>243</sup>.

E estes “princípios subjacentes” só poderão ser apreendidos pelos usuários deste código, ou, no caso de neófitos, ao tomar contato com uma literatura de apoio ou entrevistas, que esclarecerão contextos e atribuições simbólicas.

Esta explanação funciona como alerta para a mobilidade dos atributos simbólicos que investigaremos através dos objetos detalhados pelo artista. Classifico estes materiais como *significantes puros* por dois motivos. Primeiro há várias obras de Carybé em que os objetos do candomblé figuram sem o acontecimento. Um considerável número de tambores, ferramentas e peças cerimoniais são representados como uma catalogação, sem nenhuma presença da figura humana ou do ritual no qual identificaríamos seus valores simbólicos e suas utilizações. Por exemplo, temos algumas aquarelas sobre os referidos

---

<sup>243</sup> Panofsky, E. *op. cit.* p. 52.

*abebés* (pr. 8: 6 e 8: 7), relacionados às “ferramentas” de Oxum e Iemanjá, mas não há a presença destas duas deusas. Um leigo sequer saberia que tal instrumento é um adereço de mão. Assim, a ausência do acontecimento tende a provocar uma leitura superficial.

Esta apropriação descontextualizada marca o olhar iconográfico, uma certa “pureza” ideológica que Carybé perseguiu durante suas pesquisas, como se estivesse apenas registrando detalhadamente os artefatos para um arquivo de imagens. Já as cenas e os acontecimentos marcariam, assim, o olhar etnográfico, ressaltando os adeptos e características dos terreiros – os contextos locais. Numa segunda atribuição, percebemos que o termo “puro”, atribuído às representações dos objetos, serve para caracterizar os *candomblés* da Bahia como genuínos, mais próximos da tradição africana. Esta premissa foi, em grande parte, imposta menos pelos sacerdotes do que pela intelectualidade, da qual Carybé fez parte. Roger Bastide já diferenciava os *candomblés* baianos das *umbandas* miscigenadas<sup>244</sup> e Carybé em entrevista nos revelou que, no Rio de Janeiro, a *umbanda* dominava as casas de culto afro-brasileiro. Portanto o material de Carybé vai ganhando, e isto permanece até hoje, esta noção de “pureza”, tanto da representação objetiva quanto da ascendência supostamente mais próxima aos rituais “genuínos”.

O conceito de acontecimento na arte, segundo Panofsky, pressupõe a mudança na configuração de uma cena. É citado o exemplo de um cavaleiro que tira o chapéu para cumprimentar alguém:

“Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavaleiro) e a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu),

---

<sup>244</sup> Bastide, R. *As religiões Africanas no Brasil* (II). São Paulo: EDUSP, 1960, pp. 405-417.

ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem”<sup>245</sup>.

Assim, retratar um *abebé* como objeto difere da inserção deste numa cena ou mensagem se colocado nas mãos de Oxum. Por isso, a este nível de representação denominamos: *significante puro*, ou seja, com ausência do *acontecimento*.

Descortina-se, a partir das aquarelas de Carybé, um vasto vocabulário decorativo nos objetos. A partir das cores e configurações de luz e sombra, vê-se a sugestão dos materiais, por exemplo, os ferros da ferramenta de Ogum, a madeira e o ferro das ferramentas de Exu (*pr.* 8: 4); o cobre e a madeira, nos *xerés* de Xangô (*pr.* 8: 5), o latão nas ferramentas de Oxum (*pr.* 8: 6), o metal prateado do *abebé* de Iyemanjá (*pr.* 8: 7); os tambores de madeira e couro (*pr.* 8: 8). Como este é um primeiro nível de identificação, os valores simbólicos não se apresentam decodificados. Panofsky classifica esta identificação temática como “tema primário ou natural” já que não aprofunda as relações intrínsecas. Apenas identificamos “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar como representativos de objetos naturais”<sup>246</sup>.

Mas o fato é que os objetos religiosos são essencialmente objetos culturais e, assim como os rituais ou os mitos, armazenam significados simbólicos referentes a determinado contexto local. Estes precisam daquilo que Geertz chama de dramatização para ganhar força; quando isso ocorre, a interação do espectador ou do participante está completa. E todo vocabulário decorativo e a diferença de materiais nos objetos denunciam a “visão de

---

<sup>245</sup> Panofsky, E. *op. cit.*, p. 48.

<sup>246</sup> *Ibid.* p. 50.

mundo” inerente à religião analisada. Os símbolos “dramatizados em rituais e relatados em mitos” são traduções de conceitos sobre formas de vivenciar o mundo, “a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele”<sup>247</sup>.

Carybé documenta, por exemplo, as figuras antropomórficas constantes dos bastões de Exu (*ogós*) (*pr.* 8: 4), dos machados de Xangô (*oxês*) e da figura dos gêmeos (*ibeji*) (*pr.* 8: 9). Se quisermos analisar tais representações podemos relacionar as lâminas do machado duplo de Xangô com a balança da justiça, já que este orixá se relaciona à justiça; a cabeça sobre a qual estão os machados, referida em cânticos, confere a Xangô uma realeza: “Xangô t’orí olá” (Xangô tem a cabeça da riqueza); e a relação das cores também pode ser vinculada ao deus representado. Os *ogós* apresentam a forma fálica, vinculada à virilidade que tantas vezes aparece nas atribuições simbólicas de Exu, um orixá da barganha, das encruzilhadas e das peripécias. No caso dos bonecos *ibeji*, há relações contextualizadas na própria África de que se uma mulher tinha filhos gêmeos e um deles morria, aquele que ficava deveria ser alimentado diante de um desses bonecos. Estes bonecos foram copiados de objetos reais presentes em acervos públicos.

Nos objetos simbólicos como significantes puros, temos também a presença do tempo e as mudanças históricas. Nos abebés, notamos as alterações de tamanho, os metais vazados ou não, a presença de figura de sereias, a estrela, a meia-lua como forma imperativa e a ausência de pingentes tão comuns nos mais antigos, encontrados nas coleções de museus<sup>248</sup>. Os exemplares de hoje, encontrados em casas de artigos religiosos,

---

<sup>247</sup> Geertz, C. *A Interpretação...* *op. cit.* p. 144.

<sup>248</sup> Neste trabalho consultamos os materiais das coleções africanas e afro-brasileiras do setor de Etnologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

introduzem o elemento cromático e um novo material – o papelão. Estes materiais às vezes são pintados e ornamentados com contas, búzios e pedrarias, colados sobre o suporte.

Nas ferramentas de Ossain, divindade das folhas curativas (*pr.* 8: 10), representada por uma haste encimada por um pássaro, a forma de trabalhar o ferro para criar o pássaro muda. Hoje, encontramos mais o pássaro feito em folha de metal prateado, de tamanho bem maior e soldado depois na haste. Nas representações *carybeanas*, o pássaro ainda guarda o modelo antigo, com a feitura formada pela envergadura da própria haste e de tamanho proporcional ao diâmetro desta. Os ferreiros hoje tendem a chamá-lo de “modelo africano”, fato que acontece com outros exemplos de ferramentas e denotam a tentativa de legitimar o antigo como o original.

A atitude de trabalhar sobre uma catalogação impessoal e objetiva, distante da invenção imaginativa, liga o trabalho de Carybé ao período considerado como início da arte brasileira, com os artistas viajantes. Frans Post, Eckout, e no século XIX, Debret e Rugendas também enveredaram pelo caminho da catalogação. Mas sabe-se, hoje, que tal objetividade sempre foi tortuosa, gerando produtos culturais, as pinturas e desenhos, mais próximos aos conceitos pretendidos pelos artistas e seus mecenas/contratadores<sup>249</sup>. Pelo uso da cor, o aproveitamento do fundo e a utilização da aquarela, a obra de Carybé inserida em *Os deuses africanos no candomblé da Bahia* mantém familiaridade com os desenhos botânicos, por exemplo.

Ao compararmos as pranchas da *Pintura de Iaôs* (*pr.* 8: 11 e 8: 12), de Carybé, às pranchas (*pr.* 8: 13, 8: 14) onde Rugendas cataloga o negro por “raças” e às de Debret, que

---

<sup>249</sup> Ver: Martins, L. *op. cit.*, pp. 25s

os separa por procedência (*pr.* 8: 15 e 8: 16), notamos que Carybé cataloga o negro por um fato religioso - a pintura dos iniciados no candomblé de acordo com seu orixá. Por isto podemos perceber que o olhar *carybeano* foca a cultura do negro e não seu pertencimento a um dado grupo, funcionando como bom exemplo da passagem negro/raça a negro/cultura na arte: a temática adquire a mesma abordagem por mais que os artistas mencionados estejam distantes no tempo <sup>250</sup>.

*Pintura de Iaôs* não pode ser classificada apenas como significante puro, já que apresenta parte da figura humana, por isso ela figura no limiar entre a significação pura e a imaginária, que passaremos a considerar a seguir. Notamos que para cada orixá, Carybé lança códigos característicos com a seguinte informação na legenda das pranchas: “As pessoas iniciadas, as Iaôs, têm o cabelo raspado e, nas festas das saídas e do nome, têm a cabeça pintada com pamba. Cada Orixá tem sua particularidade” <sup>251</sup>. Ressaltar a “particularidade” cultural de uma religião dos afro-descendentes contrapõe Carybé a Debret e Rugendas que exaltavam o pitoresco e exótico da raça. Os códigos cromáticos, em *Pintura de Iaôs*, apresentam-se como identificatórios dos deuses e do ritual de iniciação: para o Iaô de Oxalá, a cabeça toda coberta de branco, para o de Oxossi a cor azul. Outro fator é a utilização de desenhos relacionados aos símbolos de determinados deuses, como vemos no arco e flecha (ofá) desenhado na cabeça do iniciado de Oxossi; e as cobras, no

<sup>250</sup> A idéia da passagem negro/raça a negro/cultura baseia-se em: Seyferth, Giralda “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”. In: Maio, Marcos C. e Santos, Ricardo V. *Raça, Ciência e Sociedade*, Rio de Janeiro: Editora da Fundação Oswaldo Cruz/ Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, pp. 41-58.

<sup>251</sup> Carybé. *Os Deuses...* *op. cit.*, p. 24.

Iaô de Oxumarê. Não se pode identificar as casas ou as “nações” em que as pinturas são características, já que a legenda omite tal informação <sup>252</sup>.

Nos desenhos de Rugendas, o rosto é bem destacado, omitindo quaisquer outros traços identitários. O conceito de raça, neste caso, toma a dianteira dos outros subjacentes. Características de nariz, lábios, olhos, cabelos são lançadas como numa vitrine onde senhores poderiam escolher entre os vários negros disponíveis. Aliás, sabemos que os dentes, o rosto, entre outras coisas, eram fatores determinantes na escolha do escravo - como se escolhessem objetos com ou sem defeitos. As marcas tribais presentes nas faces dos negros contribuem para catalogação das raças, e em alguns casos, como na negra Monjolo, são registradas no colo do escravo.

As pranchas de Debret apresentam com mais intensidade aquilo que poderíamos chamar de imposições do universo dos dominantes ao dos dominados. Debret desce mais o plano da representação, mostrando maior número de detalhes que Rugendas, principalmente as roupas usadas pelos negros. Tanto na prancha que representa os homens, quanto na de mulheres, os escravos estão vestidos com roupas de babados, golas decoradas, prendedores de cabelo. Estes elementos da composição concorrem para uma ausência, cada vez maior, da cultura do africano. Nas legendas, Debret ressalta os trajes dos negros tal qual eram classificados os do branco: “Nº 3 – *Cabra*, crioula, filha de mulato e negra, cor mais escura do que o mulato (traje de visita)”; ou no outro exemplo “Nº 4 – *Cabinda*, criada de quarto, vestida para levar uma criança à pia batismal” <sup>253</sup>. Notamos que esta referência nº 4

---

<sup>252</sup> Esta visão do Iaô pintado pode acontecer, dependendo da casa de santo, em ritual interno – a chamada “saída de três e sete dias” – ou em festa pública - o “dia do nome”. Neste dia, o Iaô em transe revela seu nome de nascimento para a seita.

<sup>253</sup> Debret, Jean Baptiste. *Viagem...* op. cit., p. 103.

apresenta a negra mais paramentada da ilustração, portanto a arte neste caso nos dá pistas de distintivos no traje para ocasiões especiais – o batismo de uma criança branca. Há outros detalhes com relação aos penteados que na maioria estão copiando os das senhoras de engenho. Nas legendas Debret ressalta: “Nº 1 – Rebolo, criada de quarto imitando com sua carapinha o penteado de sua senhora” ou “Nº 14 – Banguela, escrava vendedora de frutas, penteada com vidrilhos”<sup>254</sup>.

Se Carybé ressalta a cultura através das pinturas dos iaôs de candomblé, Rugendas classifica a raça através das figuras, marcas e traços faciais e Debret irá fixar-se principalmente na indumentária, ressaltando curiosidades sobre os negros do século XIX. Tanto assim que em uma passagem do texto que acompanha a prancha das mulheres, destaca: “os indígenas (negros) apreciam muito, também, os tecidos de lã coloridos e, principalmente, os tecidos de algodão e os lenços vermelhos. Viu-se no Congo um pai trocar seus filhos por um traje velho de teatro, de cor viva e cheio de bordados”<sup>255</sup>.

### 8. 3 - O acontecimento e o significante imaginário

O que caracteriza a abordagem que chamaremos de *significante imaginário* é a presença do acontecimento. Quando, na tela *Oxum* (pr. 8: 17), Carybé configura um conjunto de linhas e planos para mostrar um certo movimento sinuoso da deusa, cria-se um estado de coisas que abre o campo de significação e interfere na apreensão das diferenças. Por exemplo, sabemos que é uma deusa e não um deus, porta um abano redondo, que pela coloração parece dourado, a sacerdotisa é negra e está vindo em direção ao espectador.

---

<sup>254</sup> *Ibid*, pp. 103s.

<sup>255</sup> *Id.*, p. 101.

Temos a percepção de algo que só nos é revelado pelo acontecimento. A partir daí o movimento sugerido pode configurar feminilidade, malemolência, sedução, entre outras coisas.

Ao abrir o campo de significação, o artista lança seus conhecimentos e atíça o imaginário de quem apreende a obra na decodificação de significados, ou até mesmo de sentimentos. Convém aqui lembrar Geertz com a idéia de que “estudar arte é explorar uma sensibilidade”<sup>256</sup>. A arte neste episódio se constrói no intervalo obra/espectador, transferindo para as “memórias” uma sintaxe visual onde cada elemento adquire funções para a formação do entendimento. A arte e a religião, enquanto atividades simbólicas, são instâncias que “materializam uma forma de viver”. Através de seus objetos específicos, obras de arte e objetos rituais vão criando várias formas de pensamento<sup>257</sup>. Francastel destaca: “A obra está na memória ou, mais exatamente, nas memórias: a memória do artista que cria, a memória dos espectadores que contemplam a sua obra. A obra propriamente dita, a obra material, não é um duplo real; ela é um signo-passagem”<sup>258</sup>. Este signo-passagem só é completo pelo espectador e por sua inserção a num contexto social, num saber local.

A partir da análise da temática religiosa na arte de Carybé, podemos unir o conceito de Panofsky de acontecimento ao de Geertz de dramatização. Assim, quando representa-se a dança de Ogum (*pr.* 8: 18 e 8: 19), a arte deflagra a dramatização de um fato simbólico, repleto de relações do deus com a guerra, a personalidade violenta, a agitação, a dança

---

<sup>256</sup> Geertz, C. *Saber... op. cit.*, p. 149.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>258</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.* p. 56

violenta, um comportamento que no desenho traduz-se em linhas e planos “pontigudos”. A dramatização, tanto no desenho como no ritual, serve como um motor que faz reviver as lendas e mitos e dá vida ao imaginário. Para Geertz a religião “produz valor através de um fato, da mesma maneira que a música é feita a partir de um som”<sup>259</sup>. Esta afirmação põe as questões tanto das artes visuais como da religião em certo nível de igualdade, já que a arte também produz valor através de fatos: a organização de linhas e planos, o ângulo de visão, a escolha do material que, depois de reunidos, materializam as tais “memórias” e oferecem os vários níveis de valor.

Deste modo, ao retratar o *Presente de Oxum* (pr. 8: 20), o artista constrói a obra a partir de um fato - o ritual - que por sua vez já foi construído adaptando realidades desde as ritualizações africanas. Como as citadas por Verger na cidade de Oxogbô, Nigéria, onde todo ano acontecia o presente das águas dramatizando um mito de uma menina, filha de um rei, sugada pelo rio e que depois reapareceu “soberbamente vestida” anunciando que estava morando com Oxum. A partir de então, acredita-se que, para as águas serem abundantes e férteis, com grande quantidade de peixes, os habitantes necessitam fazer oferendas ao rio, agradando sua dona<sup>260</sup>. No Brasil, este ato de oferecer o “presente de Oxum” sofre inúmeras modificações e, como no caso dos “inhames novos”, adquire maior potencialidade simbólica por estar descontextualizado – cada um que leva a efeito o ritual, tem motivos individuais ou comunitários<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Geertz, C. *A Interpretação...* op. cit. p. 147.

<sup>260</sup> Verger, *Orixás...* op. cit., pp. 175s

<sup>261</sup> Devemos traçar estas análises porque Carybé, ao retratar o universo afro-brasileiro, sofre influência da literatura especializada, principalmente através de sua amizade com Verger, e faz também viagens à África, podendo comprovar a permanência ou não dos rituais e seu sentido local.

Na mesma obra, há que se considerar ainda como a colocação das deusas à frente, misturadas aos adeptos, reforça a afirmação de Amado<sup>262</sup> sobre a força do candomblé a partir da comunhão entre deuses e pessoas comuns. Temos o sentido gregário da festa; e também um elemento de contato, os fogos de artifícios, primeiramente usados pela igreja católica na época barroca, mas que se tornaram constantes nas festas de orixá. Temos o cortejo, onde a identificação de papéis pode ser feita, por exemplo, através dos ogãs que portam faixas vermelhas atravessadas. Provavelmente estes ogãs são postulados na casa de Oxum, deusa principal nesta cerimônia. Esta arrumação hierárquica confere ao conjunto um sentido de sociedade (ègbé) tão reforçado em tais rituais<sup>263</sup>.

A interpretação plástica de Carybé sobre esta cerimônia diz do que já explicamos sobre a construção da realidade plástica. Num simples traço vermelho, determina-se uma faixa que, em poucos centímetros, representa esta infinidade de significados simbólicos - funções, poder, papéis - e podemos entender como Francastel que “nenhuma imagem é isolável de todas as que a precedem e das que se lhe seguem”<sup>264</sup>. Desta forma, uma faixa pressupõe uma imagem social, que pode ter-se formulado através da colonização - as faixas dos imperadores - e concatena-se com a apropriação ritualística - o cargo religioso. A explicação enquadra a relação da obra de arte com o sistema simbólico da religião.

Ainda quanto ao significante imaginário, a obra de Carybé apresenta um outro viés interpretativo. Isto se dá quando o artista inventa completamente materializações de aspectos invisíveis, como é o caso das Iyami Oxorongá. Estas divindades representam o

---

<sup>262</sup> Ver p. 147.

<sup>263</sup> Ver: Santos, M. Stella A. *op. cit.*, pp. 36s.

<sup>264</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 30.

princípio feminino, próprio das anciãs, como se toda mulher ao envelhecer adquirisse uma espécie de poder espiritual, próximo às feiticeiras. As Iyami (minha mãe) não se incorporam em nenhum adepto, e assim Carybé não tem de onde tirar a imagem, a não ser de sua imaginação e das informações dos sacerdotes e pesquisadores. O artista cria figuras metamorfoseadas, mulher/pássaro, assumindo, então, um papel próximo ao dos pintores ao criarem figuras de anjo. Antes das interpretações de Carybé, não havia em desenhos nenhuma representação destas *ajés*. Apenas existiam representações através das máscaras *geledes*, feitas em madeira. Carybé possuía as máscaras em sua coleção particular, vindas da África como componentes do culto a estas Oxorongá. Nas máscaras, encontramos a figura do pássaro muitas vezes repetida e criando uma espécie de metamorfose.

No quadro *Iyami Oxorongá* (pr. 8: 21) temos a interpretação, através das cores e formas, do encontro dessas feiticeiras, já que no mito elas se reúnem ao anoitecer para dividir o sangue de suas vítimas<sup>265</sup>. Ao interpretar o “ao anoitecer”, Carybé sobrecarrega no alaranjado mais escuro e posiciona o sol como se estivesse no poente. Na parte central do quadro há um pássaro (eleye) que elas guardam numa cabaça e enviam para fazer serviços maléficos<sup>266</sup>.

A partir deste contexto conseguimos apreender melhor a movimentação de cabaças e pássaros, nesta cena do quadro, e formar outras imagens mentais sobre a visão de Carybé interpretando este mito. A proximidade com o mito foi construída na arte cuidadosamente,

<sup>265</sup> É interessante notar que o quadro “*Iyami Oxorongá*” (pr. VIII: 20) foi criado em 1966, um ano após a publicação de “*Grandeur et décadence du culte de Iyami Osòrongà*”, artigo de Pierre Verger publicado no *Journal de la Société des Africanistes*. Ver: Verger, P. “Esplendor e decadência do culto de Iyami Oxorongá entre os iorubas”. In: \_\_\_\_\_ *Artigos*, Salvador: ed. Corrupio, 1992, pp. 5-91.

<sup>266</sup> “Quando elas querem enviar eleye em alguma missão, abrem a cabaça; eleye voa e vai levar a mensagem da qual foi encarregada, seja para Lagos, seja para Ibadan... seja para os quatro cantos do mundo. Quando o

na interpretação da metamorfose, na presença das cabaças, no sol poente. E, ao contrário do quadro axexê, ganha uma visão muito mais próxima da cultura letrada do que da do grupo investigado, já que Carybé será um dos divulgadores da versão africana deste mito.

No quadro *As Oxorongá*, de 1980, (*pr.* 8: 22) e na prancha *Yami Oxorongá*, do mural dos orixás (*pr.* 8: 23), a metamorfose torna-se mais evidente. Na tela, a cabaça, a coruja e a mulher estão configuradas como códigos simbólicos inseparáveis: as mulheres de seios fartos têm os traços faciais semelhantes aos de uma coruja; a mata, desenhada em segundo plano, nos remete a passagem mítica do encontro das feiticeiras no meio da floresta; o ovo ressalta o símbolo da maternidade e do controle da vida e da morte <sup>267</sup>. No mural, o entalhe apresenta um emaranhado de panos que cobre o corpo da feiticeira. A seus pés, a coruja como bicho característico. Nas duas mãos, o poder da cabaça, de onde saem os pássaros para realizar suas tarefas maléficas.

A maior importância é destacar que Carybé junto a outros intelectuais do candomblé, como Juana Elbein e Pierre Verger, ajudou a difundir este mito para os próprios adeptos da religião. Antes disto, as Iyami tinham seu culto ligado, principalmente, a uma determinada casa-de-santo em Salvador – Alaketo. Comandada por Dona Olga, esta casa fazia o assentamento deste orixá junto a árvores, como vemos identificado na aquarela de Carybé (*pr.* 8: 24). Um exemplo similar pode ser visto na casa de Mãe Beata, em Miguel Couto, no Rio de Janeiro, logo na entrada aos pés da árvore chamada *akoko*. Em pesquisa de campo entrevistei esta filha-de-santo de Dona Olga, Mãe Beata de Iyemanjá. Para ela, as

---

trabalho termina, eleye volta. O pássaro diz a sua dona: Eu fiz o trabalho que me havias encarregado. Entra de volta na cabaça, que ela cobre de novo e recoloca em seu lugar”. *Ibid.*, pp. 12

<sup>267</sup> O ovo para os adeptos do candomblé representa a vida, em vários rituais este deve ser quebrado para espantar o mau agora.

Iyami “não são perversas”, como vimos acima, mas sim “mães ancestrais”<sup>268</sup>. O próprio termo (ancestrais) demonstra a apropriação da cultura letrada: como um vocabulário erudito, revestindo uma concepção familiar às feiticeiras, serve para legitimá-las. O culto nesta casa criou uma benevolência para com as ajés, diferentemente do que ocorre em outros terreiros, onde evita-se até mencionar o nome delas<sup>269</sup>.

Contrariando esta necessidade de cultuar as feiticeiras, Joaquim, pai-de-santo carioca ligado à casa onde Carybé foi iniciado – o Axé Opô Afonjá – nos relatou que a “fama” destes mitos relacionados às feiticeiras era recente. Nesta casa-de-santo, assim, não haveria nenhuma representação em assentamentos das tais feiticeiras. Joaquim nos informou que muitas pessoas o procuravam, atualmente, citando a necessidade de se fazer oferendas às Oxorongá. Ele, prontamente, respondia que desconhecia este culto.

As informações acima nos colocam a importância de Carybé e outros intelectuais como agenciadores da história. Através das figuras do artista, das publicações de Verger e Elbein, entre outros, a elite letrada do candomblé atualiza ou mesmo inventa tradições, aproveitando aspectos esquecidos por alguns, desconhecidos por outros. O mito vindo da África, em tempo recente, foi enfocado como “tradicional” com o mesmo peso de costumes e personalidades antigas do candomblé baiano. Reexplicado pela pintura de Carybé, o mito precisa, para muitos devotos, deixar de ser uma loucura, o que pode dar margem a construções críticas que agenciam símbolos e ações sobre as quais se leu ou ouviu falar.

---

<sup>268</sup> Entrevista realizada em Miguel Couto, Rio de Janeiro, em 25/07/97.

<sup>269</sup> Mãe Beata relatou uma lenda onde uma mulher ao morrer de parto transformou-se em Iyami. Por deixar a criança desamparada, e ainda possuir os seios cheios de leite, as outras feiticeiras em reunião, como no quadro de Carybé, resolveram que esta desceria em forma de coruja, ficaria na cumeeira da casa e, quando todos estivessem dormindo, amamentaria seu filho normalmente. O pássaro, na lenda de Beata, transformou-se em benéfico, distante daquele que busca “o sangue das vítimas”; este traz o “leite” para seu filho.



8: 1 CARYBÉ, “Oxossi Ibulama de Eugênia”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...*, op. cit., p. 49.



8: 2 CARYBÉ, “Oxaguiã de Tia Massi”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 155.



8: 3 CARYBÉ, “Iansã de Olga do Alaketu”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 121.



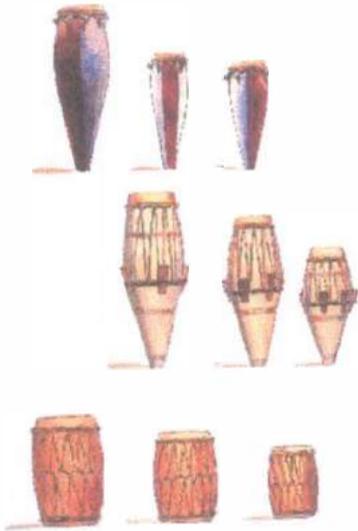
8: 4 CARYBÉ, “Ferramentas de Exu – Ogós, tridentes”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 35.



8: 5 CARYBÉ, “Xerês”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 91.



8: 6 e 8: 7 CARYBÉ, “Ferramentas de Oxum... e Iemanjá”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, Idem., pp. 129 e 143.



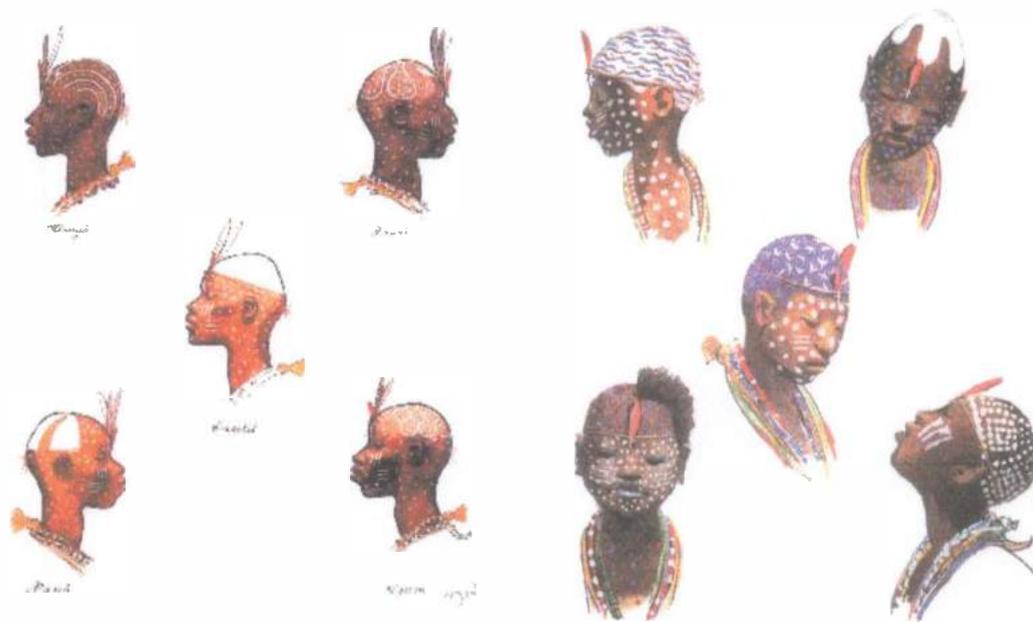
**8: 8 CARYBÉ, “Instrumentos Musicais do Candomblé”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 20.**



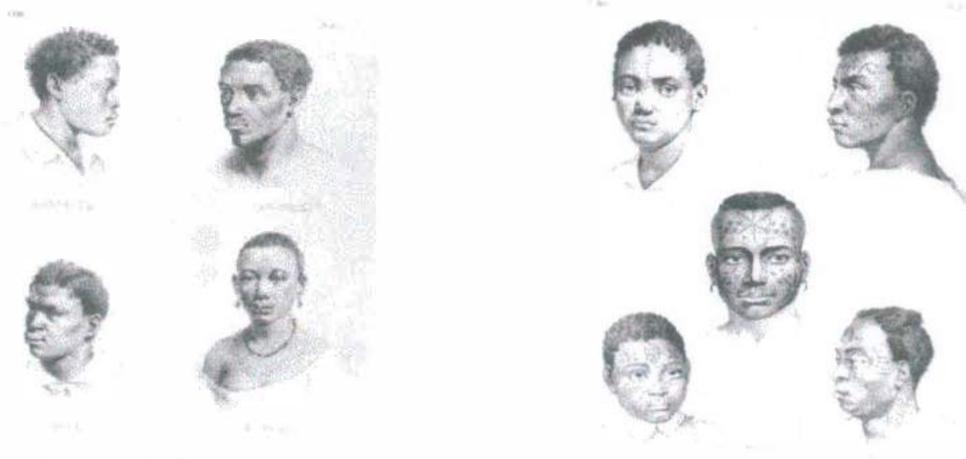
**8: 9 CARYBÉ, “Ibeji”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 113.**



**8: 10 CARYBÉ, “Ferramentas de Ossain”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 67.**



8: 11 e 8: 12 CARYBÉ, “As pessoas iniciadas...”, e “Iaôs de Oxumarê, Ogum, Oxoossi e Oxum”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, pp. 24 e 25.



8: 13 e 8: 14 RUGENDAS, “Benguela, Angola, Congo e Monjolo” e “Moçambique”, Séc. XIX, sem dimensão. Fonte: Carneiro M. e Kosoy, B, op. cit., pp. 33 e 31.



8: 15 DEBRET, J. B., *Cabeças de negros de diferentes nações*, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Debret, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, São Paulo: EDUSP, *prancha* 36.



8: 16 DEBRET, J. B., *Escravos negros de diferentes nações*, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, *prancha* 22.



8: 17 CARYBÉ, "Oxum", sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...*, op. cit., p. 131.



8: 18 CARYBÉ, "Ogum", sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 41.



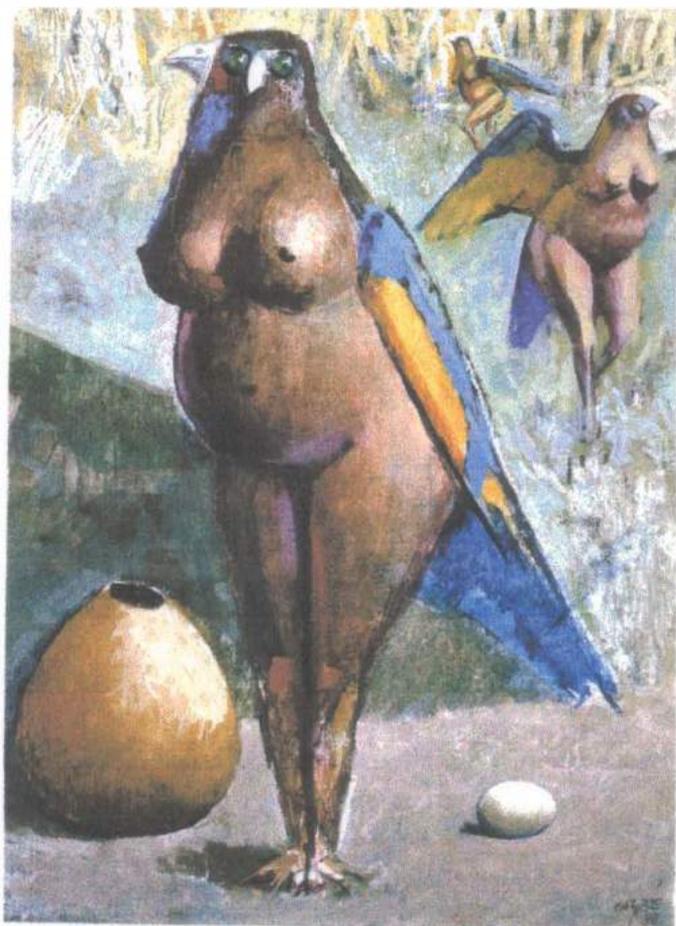
8: 19 CARYBÉ Dança de Ogum, sem data, 89 x 54 cm, matriz para xilogravura, Fonte: Furrer, Carybé..., op. cit., p. 192.



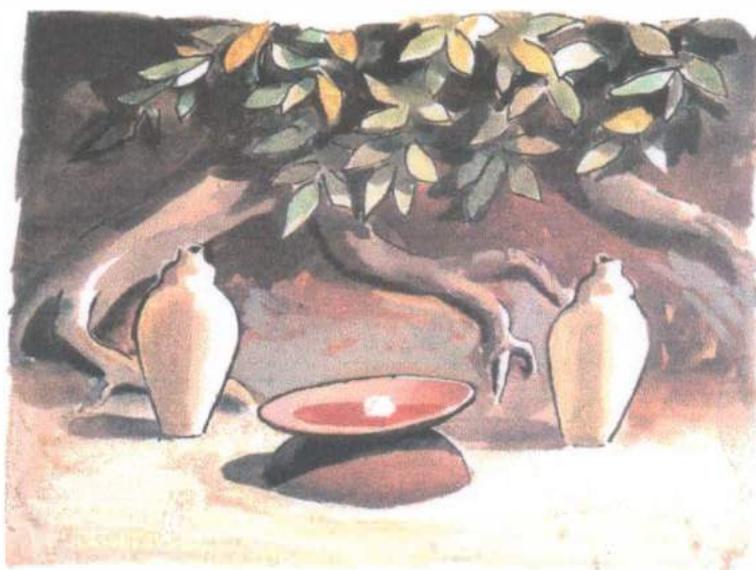
8: 20 CARYBÉ, “Peté de Oxum”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...*, p. 132.



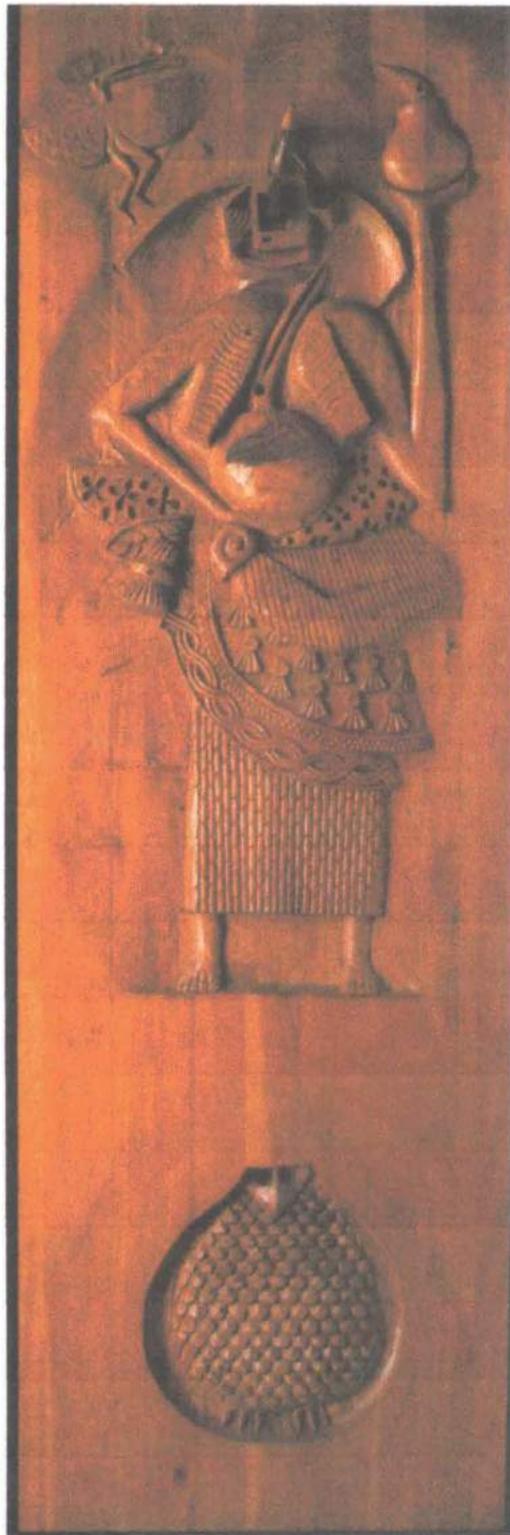
8: 21 CARYBÉ *Iyami Oxorongá*, 1966, óleo s/ tela, 65 x 100 cm. Fonte: Furrer, B, op. cit., p. 274.



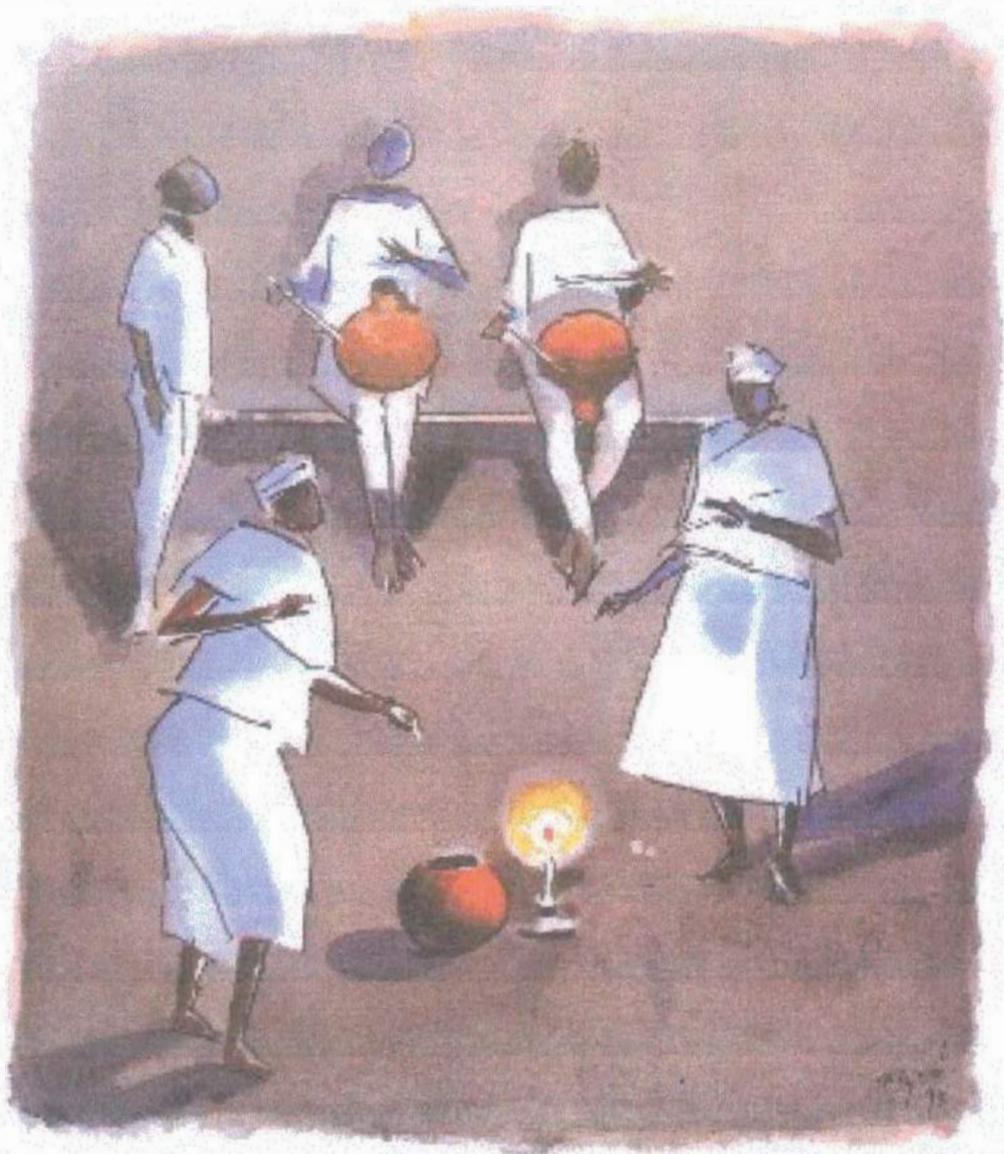
8: 22 CARYBÉ *As Oxorongá*, 1980, óleo s/ tela, 70 x 50 cm. Fonte: Furrer, B, op. cit., p. 374.



8: 24 CARYBÉ, “Assento de Iyamí Oxorongá”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...*, op. cit., p. 56.



**8: 23 CARYBÉ Mural dos Orixás - Iyami Oxorongá, 1968, entalhe s/ madeira, 3m x 1m x 0,10m. Fonte: Furrer, B, op. cit., p. 290.**



8: 25 CARYBÉ, "Axexê ketu. Opô Afonjá", sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, p. 168.

---

**CONSTRUINDO O RITUAL: REPRESENTAÇÕES, PROCESSOS E POLISSEMIAS  
NA ARTE DE CARYBÉ**

A produção de Carybé que trata dos rituais afro-brasileiros apresenta-se repleta de representações relacionadas com sua participação como membro da religião. O pintor entra para o Ilê Axé Opô Afonjá, em São Gonçalo do Retiro, Salvador, em 1957, sendo iniciado por Mãe Senhora, num momento em que a comunidade atraía levadas de membros de renome na sociedade baiana. É confirmado Obá de Xangô<sup>270</sup>, com o nome de Otun Onã Xokun, e Iji Apôgan da casa de Omolu<sup>271</sup>. Este envolvimento já influencia a sua arte com o modo pelo qual os rituais serão mostrados. O artista vai se aproximando cada vez mais da perspectiva êmica, da visão do “nativo”<sup>272</sup>, que acredita serem modelares, naturais, corretas as soluções de sua própria cultura. Sendo uma religião sem um texto de base, como a Bíblia para os católicos ou o Corão dos muçulmanos, o candomblé abre possibilidades de construção de modelos a serem seguidos. É o que acontece com a arte de Carybé, apropriada pelos sacerdotes como documento histórico.

---

<sup>270</sup> Um grupo de doze Obás do Opô Afonjá foi instituído por Mãe Aninha (Oba Biyi), fundadora da casa em 1936, como uma cópia do modelo dos ministros de Oyó, cidade onde Xangô foi o terceiro Rei. Mãe Senhora, iniciadora do artista, ao ser empossada como sucessora de Mãe Aninha, atribuiu para cada Obá, dois substitutos, um da direita (otun) e outro da esquerda (osi), ampliando o corpo para 36 membros. Segundo a atual zeladora da casa, a fundadora “criou o corpo dos Obás com muita inteligência, primeiro seguindo os princípios de Oyó, lá do reino de Xangô – aqui é uma casa de Xangô. E ela criando o corpo de Obás estava dando seguimento a todo aquele ritual africano”. Instituir o corpo de Obás no Opô Afonjá representou um grande passo para a ascensão de Oba Biyi como grande Iyalorixá. Igualmente estratégica foi a aproximação posterior, já nos tempos de Mãe Senhora, dos intelectuais ao candomblé, entre eles Carybé. Muitos dos Obás são pessoas influentes na cultura ou na política. Para referências aos primeiros Obás, em 1938, ver: Pierson, Donald. **Branco e Pretos na Bahia**, São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 319.

<sup>271</sup> São chamados de ogãs os homens que não entram em transe e que adquirem funções como sacrificar animais (axogum), tocar atabaques (alabês), e cuidar dos assentamentos e da fiscalização dos alimentos oferecidos aos deuses (pejigã). Carybé, neste caso como ogã da casa de Omolu, assume cuidados gerais quando o terreiro festeja este orixá.

Como é sabido, esta religião possui vários segredos proibidos aos olhos de quem não faz parte dela, mas sendo Carybé um integrante do grupo, muitos acontecimentos tornaram-se visíveis a ele. Os vários momentos tidos por sagrados são apresentados na obra. Cabe, portanto, detalhar o lugar do artista junto à comunidade: as representações não poderiam ser consideradas um “retrato” do ritual, até porque mesmo uma foto privilegia certos aspectos em detrimento de outros e, por ser criação, a arte aumenta as possibilidades simbólicas.

Aquilo que Carybé escolhe como representativo dos rituais de determinado terreiro é um fato mais que relevante para análise. Aqui, então, preciso, como Geertz citando o crítico Leo Spizer, perguntar repetidamente: sobre o que é esta pintura?; ou o que é exatamente que Carybé viu (ou decidiu mostrar-nos) desenhando estas cenas? Buscar as respostas ora na visão da totalidade da obra de arte “através das várias partes que a compõem”; ora no detalhamento das partes, indo conferir no trabalho de campo as práticas sendo encenadas <sup>273</sup>. Além de distinguir uma casa-de-santo de outra, o pintor reserva certos signos para dar significação ao ritual representado, como por exemplo, as padronagens de tecidos, os gestos, os objetos e as pessoas ou orixás que os trazem. Os distintivos referentes às “tradições” de diversos terreiros são como um diário de anotações em aquarela, conforme o artista ia tendo contato com tais encenações. Como o próprio relatava:

“Na linha do Rio Vermelho de Baixo, no último bonde, o Bonde dos namorados, ouviam-se cantares para Ogum ou para Yemanjá na voz bonita e possante de Luís da Muriçoca, naquele tempo motorista da Light, o baticum dos atabaques de

---

<sup>272</sup> Ver nota 28.

<sup>273</sup> Geertz, C. *Saber... op. cit.*, pp. 105s.

Cotinha [*do terreiro*] de Oxumarê ou o som discreto do Adjá de Tia Massi no alto da escadinha da Casa Branca. Em São Gonçalo passavam as boiadas para o Retiro e o contraponto de cantigas sagradas, mugir de bois e aboios de vaqueiros enchem o oco da noite para Oxossi dançar.”<sup>274</sup>

Analisar os rituais, hoje, é ter contato com variações, histórias influenciando as estruturas, processos de ascensão sócio-econômica dos terreiros, adaptações na cultura material. As obras de Carybé - assim como a bibliografia - sobre rituais afro-brasileiros sofrem da intenção de analisar os fatos estaticamente e em comparações automáticas com a África, como se quisessem ver os sujeitos-atores ilhados em suas práticas ancestrais<sup>275</sup>. Portanto, este artista participa como ator e espectador de rituais na modernidade, que se adaptam às inovações sócio-econômicas, onde “o culto tradicional não é apagado... pela industrialização dos bens culturais”<sup>276</sup>. Sua arte funciona como um testemunho do passado para que o candomblé se mantenha próximo às supostas “origens” ou para que os terreiros retratados sirvam como modelo de “tradição”.

O ritual se atualiza e nesta atualização a religião se modifica, mantendo, certamente, uma básica estrutura que deverá orientar tais mudanças. Pode-se dizer “estrutura” sem reduzir ou omitir aspectos processuais do ritual; assim como analisar os conteúdos simbólicos não-estáticos, e combinar a análise processual com a simbólica<sup>277</sup>. Diferencia-se, assim, este procedimento das rotinas dos estruturalistas que, se baseando na lingüística,

<sup>274</sup> Carybé. *Os Deuses...* *op. cit.*, p. 15.

<sup>275</sup> Ver Sahlins que em *Ilhas de História* analisa justamente como os “nativos” das ilhas Sadwich, a partir de um evento, incorporavam a história em suas estruturas rituais, quebrando o conceito de que nativos têm práticas enclausuradas e imutáveis. Sahlins, Marshall. *Ilhas de História*, São Paulo: Jorge Zahar, 1994.

<sup>276</sup> Canclini, N. G. *Culturas...* *op. cit.*, p. 22.

<sup>277</sup> Feldman-Bianco ao apresentar os textos que privilegiam a análise das sociedades “em processo” atenta que o interesse destes se volta para “captar a variação, a contradição, o conflito de normas e a manipulação de

prescreviam as análises, tentando achar, em campo, dados que se encaixassem em modelos<sup>278</sup>. Como as ilustrações de Carybé marcam um tempo extenso de contato com o candomblé, percebe-se que o ritual tem muitas adaptações contextuais. Por exemplo, as folhas sagradas do candomblé são substituídas de acordo com a disponibilidade do meio ambiente; filhos de determinados orixás assumem funções que, a princípio, não seriam apropriadas a seu caminho<sup>279</sup>; tecidos novos são introduzidos em situações inusitadas<sup>280</sup>. Muitas vezes, o que era utilitário passa a ser simbólico ou os modelos hierárquicos de parentesco são refeitos, já que naquele momento os atores vivenciam e encenam papéis. É nesta adaptação que formas estéticas, pinturas de Carybé, são assumidas como documentos históricos.

Para analisar o processo ou a ação ritual, utilizo casas de candomblé originadas do Engenho Velho e do Axé Opô Afonjá, de Salvador, e localizadas no Rio de Janeiro, e também suas matrizes, principalmente nas seções sobre a “Fogueira de Airá” e o “Pilão de Oxaguiã”. Algumas informações periféricas foram observadas na Casa de Oxumarê, em Salvador, sobre a estrutura do barracão, usadas em “A comunhão através do alimento”. Foi tomada a iniciativa de ir às casas do Rio de Janeiro mais de uma vez, já que nossa intenção

---

regras e, daí, para a elaboração subsequente de uma perspectiva processual e histórica”. Feldman Bianco, B. (org.) *op. cit.*, p. 24.

<sup>278</sup> Tanto Sahlins quanto Bourdieu alertam para esta influência renovada de conceitos da lingüística de Ferdinand Saussure; Sahlins, M. **Historical Metaphors and Mythical Realities: Structures in the Early History of the Sandwich Island Kingdom**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981, pp. 3 – 8; Bourdieu, Pierre. **Le Sens Pratique**. Paris: Minuit, 1980, pp. 51 – 70.

<sup>279</sup> O conceito de “caminho” é muito proeminente para os candomblés Keto. São chamados de *odu*; cada indivíduo possui seu *odu* específico que, à semelhança dos signos astrológicos, congregam tendências do destino humano.

<sup>280</sup> Como no caso dos panos-da-costa que hoje adquirem a função muito mais ornamental do que prática. Mãe Stella nos diz: “Em primeiro lugar, é necessário que a mulher saiba escolher, adequadamente, o tecido para a confecção da referida peça. Este deve ser de boa consistência, lembrando-nos os tradicionais panos africanos. São errados e antiestéticos panos-da-costa feitos de panos leves, como a seda.”, Santos, M<sup>a</sup> Stella de Azevedo. *op. cit.*, p. 44.

era perceber o processo do ritual ou a ação acontecendo e confrontá-lo com as representações. Assim, para investigar a “ação” precisou-se observar o comportamento, e a análise das representações pôde ser enriquecida por entrevistas e depoimentos <sup>281</sup>. Isto minimiza algumas observações errôneas, como colocar as diferenças na festa do pilão sem perceber que nas casas onde a Iyalorixá é de Oxaguiã, o ritual ganha novo *status*, a saber, a casa de Mãe Marta, no Rio, e o Engenho Velho quando era comandado por Tia Massi. Em Salvador, foram observados o Engenho Velho (casa-matriz) e o próprio Opô Afonjá.

Como a história deve vincular-se à estrutura, faz-se necessário observar que a relação entre estes dois terreiros (Casa Branca do Engenho Velho e Opô Afonjá) foi marcada por forte concorrência, modificando algumas práticas rituais. Conseqüentemente, estas mudanças serão sentidas nas representações de Carybé, que colocam elementos distintos quando tratam do Engenho Velho e do Opô Afonjá.

O Opô Afonjá e o Gantois originaram-se de uma única matriz – o Engenho Velho, sendo fundados depois de desavenças entre sacerdotisas. Assim, será nos rituais que as marcas das mudanças aparecerão. Turner, analisando o povo ndembo da África Central, ressalta que: “... a multiplicidade de situações de conflito está correlacionada com uma alta frequência de execuções rituais” <sup>282</sup>. Desta forma, novos rituais surgiram, como o das Quartinhas de Oxossi, representado pelo artista, no Gantois, e a extensão dos ritos de Xangô por vários dias no Opô Afonjá, ou as diferenças, que veremos adiante, no Pilão do Engenho Velho em relação ao Opô Afonjá. Além disso, as vestimentas se modificaram, como o uso do “ojá de cabeça” (torso) obrigatório no Opô e facultativo no Engenho Velho

---

<sup>281</sup> Feldman-Bianco, B. (org.) *op. cit.*, p. 9.

<sup>282</sup> Turner, V. *op. cit.* P. 24

<sup>283</sup>; as datas de festa se reorganizaram em cada terreiro; ou até mesmo as características do barracão, que na Casa Branca tem uma marcante coluna ao centro com representações sagradas em cima, e que será encontrada por mim na casa de Mariópolis, Rio de Janeiro. Portanto Carybé, ao diferenciar os terreiros nas legendas das aquarelas e nos signos formais, estava também fundando, através do conceito visual, uma organização própria a cada casa.

Ao estudar os ndembo, Turner ressalta que as práticas rituais, de certa forma, pertencem ao nosso idêntico modo de pensar, fato que possibilita a inclusão de disputas e carências sócio-econômicas rearticuladas conforme o contexto: “... não é inteiramente correto falar da “estrutura de uma mentalidade diferente da nossa”. Não se trata de estruturas cognoscitivas diferentes, mas de uma idêntica estrutura cognoscitiva, articulando experiências culturais muito diversas” <sup>284</sup>. Assim, os acontecimentos rituais, encarados como fluxo ou processo, têm em comum o juízo de que as práticas diárias refazem, ratificando ou retificando, as estruturas, transformando-as em maleáveis e não mais, como queriam os estruturalistas, fechadas em si. Carybé vai convivendo dia a dia, tornando-se testemunha destas modificações. Com a história dos terreiros baianos marcada por distintas realidades, como no caso de suas fundações, articula-se uma experiência cultural (o conflito), deixando exposta a idéia de que a estrutura do candomblé pode ser muito mais maleável do que se imagina. Pensa-se, assim, como queria Turner, numa antiestrutura do ritual.

---

<sup>283</sup> Mãe Stella chega a comentar: “Em alguns importantes terreiros desta Bahia, o ojá só pode ser usado por Olóyé, a exemplo da bata como símbolo de autoridade. Eu já disse que cada Ase tem uma história, uma tradição a ser preservada. Nós adotamos, para todas, inclusive Abiyan, o uso do torso, em ocasiões especiais...Coisa mais sem graça é “cabelo de fora”...”, Santos, M<sup>a</sup> Stella. *op. cit.*, p. 48.

## 9. 1 - A polissemia como álibi para a manutenção do ritual

Nas idéias religiosas praticadas nos rituais, nota-se a intensa correlação entre os símbolos e a encenação dramatizada no acontecimento. Mais que isso, os símbolos adquirem forças deflagradoras de atitudes: uma água derramada sobre o solo; o sal que tempera comidas e assentamentos nos momentos de sacrifício; os objetos como parte das vestimentas. A arte e a religião têm em comum o sentido de síntese das visões de mundo materializadas nos objetos - na arte, a obra; nas religiões, a representação material, ferramentas, “assentamentos”, instrumento musicais <sup>285</sup>. Os referentes são partículas que formam um todo no qual a atribuição de sentido é o principal motor.

Justamente esta ênfase na significação tornar-se-á um dos fatores mais relevantes para a manutenção das práticas rituais. O que quero confrontar, aqui, são as noções de que estes símbolos poderão adquirir vários significados ao mesmo tempo, concordando com a “polissemia” de Turner e o “álibi” de Barthes. Para Turner “um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco” <sup>286</sup>. Temos a possibilidade de pensar nos símbolos como integrantes de uma fala mítica e assim utilizar a idéia de que, como no álibi, “há um lugar pleno e outro vazio” <sup>287</sup>, e que o sentido contextual poderá preencher este “lugar vazio” da forma que melhor lhe aprouver. É o que ocorre também na arte moderna que, no processo de comunicação, apresenta lugares vazios, espaços virtuais a serem preenchidos com “elementos imprevistos” <sup>288</sup>. Trata-se

---

<sup>284</sup> Turner, V. *op. cit.*, p. 15.

<sup>285</sup> Ver Geertz, C. *A interpretação... op. cit.* pp. 103s.

<sup>286</sup> Turner, V. *op. cit.*, p. 70

<sup>287</sup> Barthes, Roland. *Mitologias... op. cit.*, p. 144.

<sup>288</sup> Canclini, N. G. *Culturas... op. cit.*, p. 150.

aqui, de mitos e símbolos que sendo representados por Carybé, um artista moderno, ganharam novos matizes. No ritual estes símbolos mitificados funcionam todo instante com esta diversidade de sentidos:

“O mito é um *valor*, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi: basta que o seu significante tenha duas faces para dispor sempre de um “outro lado”: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido.”<sup>289</sup>

Nesta acepção entende-se melhor a polissemia, já que ao ser “mais do que parece ser e, freqüentemente, muito mais”<sup>290</sup> as partes constituintes do ritual devem aumentar a possibilidade de significações, adaptando-se ao contexto social geral tanto quanto às necessidades individuais. Diferindo da *gestalt*, o sentido é holístico. A religião é feita de atribuições, como nos relatou um zelador de santo que disse: “se você põe um copo d’água dentro de um quarto, fecha a porta e diz a todos que aquilo é sagrado, aquilo passa a ser sagrado pela força que (você) emana...”<sup>291</sup>. A polissemia através da arte de Carybé é sentida principalmente quando suas imagens são usadas como testemunho de uma suposta tradição, servindo de auto-imagem para o candomblé, fato que confirma a maleabilidade das tradições religiosas afro-brasileiras, a ponto de usarem objetos estéticos como se fossem fonte de saberes antigos. O caráter documental pretendido por Carybé adquire neste contexto maior relevância, com o artista pesquisando acervos públicos e particulares ou

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 144s.

<sup>290</sup> Turner, V. *op. cit.*, p. 70.

<sup>291</sup> Entrevista realizada, em 24/07/97, com Joaquim Motta, pai-de-santo do *Ilê Fî Orô Sakapata*, no Rio de Janeiro, pertencente à “raiz” do Opô Afonjá.

obtendo informações em entrevistas com sacerdotes. Este empreendimento deu tão certo que, hoje, o artista some e seu desenho permanece como prova do sagrado.

## 9. 2 - O Sentido liminar no Padê

Uma das aquarelas de Carybé que compõem o livro *Os deuses africanos no candomblé da Bahia* refere-se ao ritual do padê (pr. 9: 1). Identificada na legenda, esta cerimônia aparece como “a primeira cerimônia antes de qualquer festejo ou obrigação”<sup>292</sup>. Na cena, vemos ao fundo quatro figuras femininas de joelhos, apoiando a cabeça no chão, em esteira ou numa espécie de pequeno banco. Em primeiro plano, duas mulheres: uma ajoelhada numa esteira, mas com a cabeça mais erguida, com pequenos objetos ao seu redor; e outra que, pelo configurar da pose, irá apanhar a metade de uma cabaça no chão.

Este momento do culto transcorre encadeado a outros, anteriores e posteriores. Foi observado em campo que, antes de começar o ritual, a mãe ou o pai-de-santo, ou outro membro de destaque na casa derrama três porções d’água no centro do barracão e bate três vezes a mão direita aberta sobre a esquerda fechada - este é um procedimento comum em vários outros rituais - pronunciando determinadas palavras. A figura ajoelhada em primeiro plano é a *ajimudá* ou *Dagã*, aquela que serve a mesa, a *Iyamorô* dança e há uma terceira pessoa, ausente na pintura, que costumeiramente leva uma quartinha com água para fora do barracão. Estas três mulheres e os ogãs são os principais envolvidos nesta ação ritual. A assistência desempenha o papel de responder às cantigas e tomar certos procedimentos, mas permanece como representação geral da sociedade, *egbé*.

---

<sup>292</sup> Carybé. *Os deuses...* op. cit., p. 37.

A visão de Carybé seleciona códigos considerados como procedimentos corretos para esta cerimônia. Este fato já compromete a representação com a ideologia deste artista que mais do que representar parece ensinar tradições. Certamente, algumas aquarelas podem se aproximar dos dados observados, mas, as estruturas são maleáveis. Como elemento de tradição, todos estão de cabeça rente ao chão, em segundo plano, com a exceção de uma figura que apóia-se num banquinho. Têm direito a tomar tal posição, as pessoas que já completaram suas “obrigações”, aos sete anos de iniciado, e que obrigatoriamente não poderão estar no mesmo nível dos mais novos<sup>293</sup>. Há uma intensa relação hierárquica onde as cabeças devem ficar mais altas ou mais baixas conforme a “idade de santo” das pessoas. Elbein ainda acrescenta que esta postura no *pàdé* “é uma atitude de respeito misturado a temor”<sup>294</sup>.

Os panos-da-costa são listrados como tradicionalmente eram os antigos. A indumentária se caracteriza como um signo da passagem do tempo: antes, os panos-da-costa eram feitos de tiras finas costuradas uma a uma, com o tempo passou-se a representar graficamente estas listras com tecidos tingidos e inteiriços, bem mais finos que os anteriores; agora há uma retomada dos modelos antigos ou africanos voltando às padronagens de maior espessura. Em quase toda a obra de Carybé, esta peça é listrada, como se o tempo fosse deixado de lado e o modelo suplantasse as reinterpretações, ressaltando o “sentido de passado”<sup>295</sup>. Neste caso o ritual, para o artista, deixa de ser

---

<sup>293</sup>Mãe Stella observa: “Pessoas emancipadas ajoelham-se, tendo o direito de apoiar os braços num banquinho; Iyawó e Abiyan têm de se ajoelhar com a cabeça baixa, ressaltando a hierarquia.” Santos, Stella, *op. cit.*, pp. 60s.

<sup>294</sup>Santos, J. Elbein. *op. cit.*, p. 187.

<sup>295</sup>Ver pp. 71s.

processual para ser ideologicamente estático, já que o objeto participa do ritual, mas não o resume nem o substitui.

Os elementos envolvidos na cerimônia são a água (*omi*), na pintura, dentro da moringa; o azeite de dendê (*epô*), ausente na representação; a cachaça (*otim*), na garrafa; a farinha de mandioca (*iyéfun*), no pote pequeno; o acaçá, envolvido na folha e a cabaça (*igbá*), no centro. A farinha, a água e o dendê são misturados na cabaça enquanto canta-se para saudar Exu Inã, representante do fogo. O canto é repetido três vezes assim como são três as saídas da Iyamorô para o exterior do barracão levando a oferenda e espalhando-a em três pontos no solo <sup>296</sup>. Após esta seqüência, a *ajimudá* mistura a água e a cachaça, sendo depositadas também do lado de fora. Seguem-se cantos sem oferendas e depois se homenageiam os Eguns (mortos) e os *essás* (fundadores dos terreiros). Neste momento, a história do culto afro-brasileiro passa a integrar o ritual: há um trecho específico dentre os cânticos que acompanham a cerimônia no qual se pronunciam os nomes dos sacerdotes que iniciaram a fundadora deste candomblé ou lhe transmitiram conhecimento iniciático <sup>297</sup>.

Um ritual apresenta como característica a divisão em fases ou estados, o estado liminar é marcado pela transição entre um equilíbrio inicial e um posterior desequilíbrio ou pela passagem de um nível de desagregação a outro de reagregação aos modelos culturais. A liminaridade é a margem onde os atores sociais podem despojar-se de seus papéis anteriores, como em ritos de iniciação onde os neófitos voltam a ser crianças, para depois serem reincorporados à vida social com novos papéis. A idéia de fase liminar foi usada por

---

<sup>296</sup> Elbein relata que se põe a mistura embaixo de uma árvore, mas isso acontece especificamente no Opô Afonjá em Salvador. Em campo registrei que tal mistura foi colocada no chão, ao lado de fora, rente à porta da rua.

<sup>297</sup> Santos, J, Elbein. *op. cit.*, p. 192.

Van Gennep<sup>298</sup> e aqui utiliza-se a interpretação de Turner sobre este mesmo conceito, ressaltando que “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial”<sup>299</sup>. Geralmente fala-se em liminaridade ligando-a diretamente aos atos de pessoas envolvidas nos rituais; aqui expande-se este mecanismo para o espaço-tempo sagrado em certas cerimônias, mais especificamente no padê.

O candomblé possui algumas cerimônias em que se torna explícito o comprometimento, a princípio, de todo o espaço do terreiro num dado acontecimento. Já no padê, o barracão (salão cerimonial) funciona como uma porção de espaço “qualitativamente diferente das outras”<sup>300</sup>, mas que centraliza a interação de todo espaço da casa de candomblé naquele momento. Discordando de Eliade, o “sagrado” naquele território não é fixo e sim circunstancial, fato que aumenta sua relação com a liminaridade. Uma das marcas da liminaridade é a certa fraqueza na qual ficam acometidos os envolvidos por este estado-passagem: “passividade, humildade, nudez quase completa”<sup>301</sup>. Acontece que, nos rituais afro-brasileiros, tanto os atores quanto o território podem estar comprometidos com este tempo, em que as coisas ou pessoas irão se transformar, mas que por um deslize poderão desagradar aos encantados, acarretando serem os devotos punidos até mesmo com a morte. Coletei em campo opiniões qualificando a iniciação dos Iyaôs, o axexê (ritos funerários) e o padê como exemplos em que a casa está “descoberta”, arriscando-se tanto

---

<sup>298</sup> Van Gennep definiu: “Proponho, por conseguinte, denominar *Ritos Preliminares*, os ritos de separação do mundo anterior, *Ritos Liminares* os ritos executados durante o estágio de margem e ritos *Pós-Liminares* os ritos de agregação ao novo mundo.” Gennep, A. Van. *Os Ritos de Passagem*, Petrópolis: Vozes, 1977, p. 37.

<sup>299</sup> Turner, V. *op. cit.*, p.117

<sup>300</sup> *Id.*, *Id.*

<sup>301</sup> *Id.* p. 118.

ao desagrado dos sobrenaturais, quanto à maldade de eventuais inimigos ou concorrentes do terreiro.

Por isto Carybé apresenta uma cena de personagens agachadas em respeito, ou até temor. O padê, assim é um exemplo de território liminar. Ali toda a casa fica exposta aos sobrenaturais de maior periculosidade, quando começado não pode ser interrompido e a performance dos envolvidos deve ser absolutamente correta, criando uma certa vigilância por parte do pai ou mãe-de-santo que controla a saída dos elementos certos na ordem correspondente. A casa se apresenta a Exu para que ele conduza as homenagens aos outros encantados. Se o território agora se mostra frágil, claramente passará para uma outra fase, no final da cerimônia, com a devida revitalização do axé do terreiro. Há um despojamento que pode ser comparado a uma ausência de *status*: “a passagem de uma situação mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo de ausência de ‘status’”<sup>302</sup>.

Padê quer dizer encontro ou reunião e está intrinsecamente ligado às obrigações onde há o sacrifício de um quadrúpede e será realizada uma festa pública na casa. Geralmente acontece ao entardecer, com exceção dos rituais fúnebres onde é feito à noite.

No caso do ritual *ndembo*, Turner ressalta que: “A finalidade explícita dos ritos está em dissipar os efeitos daquilo que chamam *chisaku*<sup>303</sup>, que é o resultado negativo da desobediência de normas ou da perturbação de “sombras ancestrais”. No ritual do padê, a função aparece, de certa forma, como correspondente, mas antecipada no tempo, pois a ação é profilática e não curativa como neste exemplo *ndembo*.

---

<sup>302</sup> *Id.*, p. 120.

<sup>303</sup> *Id.*, p. 34.

Nas cantigas, louvam-se os *Essás* (pessoas importantes, já falecidas, ligadas ao culto), as feiticeiras, os Eguns e principalmente a Exu. É um ritual de grande tensão, a *Iyamorô* dança sem olhar para trás, como representado pela postura da personagem de Carybé, enquanto a *Ajimudá* serve a mesa. Num dado momento, a água, que faz parte do ritual, levada por uma filha-de-santo, deve cruzar a porta no rumo do exterior e ao mesmo tempo com o acaçá, levado pela *Iyamorô*, tudo ao som dos atabaques que aceleram o ritmo para que nada permaneça “esperando”. Os cantos pedem que afastem a morte e às vezes, diretamente, pede-se que as *Iyami Ajé* (feiticeiras), vistas em imagens anteriores, não matem os adeptos <sup>304</sup>. A liminaridade está intrinsecamente ligada aos pedidos entoados nestas cantigas, diferente dos cantos para orixás onde se ressaltam as características de passagens míticas; nestas pede-se temerosamente a proteção e o respeito dos sobrenaturais. A cabaça torna-se, mais do que continente das oferendas, receptáculo das atribuições com que o conjunto (canto, dança e invocações) impregna os elementos ali presentes. Nota-se que o elogio e as louvações resultam em mecanismo de proteção contra a fúria das Ajés e Eguns. Como em todo ritual as categorias são maleáveis: encontramos, por exemplo, em Elbein a afirmação de que o padê “é um rito solene e privado a que só podem assistir as pessoas pertencentes ao terreiro ou visitantes de qualidade excepcional” <sup>305</sup>. A aquarela então seria um testemunho de que Carybé tinha acesso a tal cerimônia. Mas, a proibição de assistir a este ritual não foi percebida, em campo, tanto em casas vindas do Opô Afonjá, quanto em situações comandadas por Iyalorixá filha do Engenho Velho. Assistir ao padê

<sup>304</sup> Santos, J. Elbein. *op. cit.*, p. 193.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 185. As investigações da cultura letrada sobre o padê, como as pinturas de Carybé e o livro *Os Nagô e a Morte*, de Elbein, acabam gerando uma necessidade nova para um público novo – assistir ao padê. A cultural, assim, torna-se espetáculo, como propôs Umberto Eco.

realça a teatralidade comumente percebida nos ritos de candomblé, já que a assistência não precisa se ajoelhar e permanece apenas como espectadora. Se levado à risca, este comportamento iria de encontro às representações simbólicas relatadas acima, porém devemos ver os símbolos em situação, por isso o trabalho de campo torna-se esclarecedor.

A liminaridade, de fato, pareceu o motivo mais pregnante deste ritual, as pessoas alertam para deixar a porta livre – símbolo mais liminar possível, o umbral, o dentro e o fora – e há uma ausência de descontração, uma sisudez, não percebida nem nos sacrifícios. Ao que se pode notar, a totalidade da casa não era obrigada a participar, fato que confirma a afirmação de Mãe Stella ao restringir em sua “família-de-santo” a obrigatoriedade aos que participaram da “matança”<sup>306</sup>. Em todos os casos estudados, principalmente os envolvidos na cozinha ficaram de fora desta encenação, continuando seus afazeres que, pelo horário, entre quatro e cinco da tarde, não haviam terminado.

A quebra ou passagem da liminaridade para o estado de ordem é sentida quando a Iyamorô termina de levar o último elemento para fora do barracão, o acaçá, e quando volta todos se levantam e cantam homenageando-a e a todos os envolvidos na ação ritual. Logo depois, toca-se para o orixá que recebeu o bicho “de quatro pés”, momento onde todos, então, dançam e trocam bençãos.

Estas considerações sobre o padê tendo como base a interpretação etnográfica de Elbein e a pintura de Carybé, nos revelam que a cultura letrada organiza estes “textos” como um projeto de disseminação do que ela mesma denomina tradição afro-brasileira. Portanto, se Elbein ou Carybé podem ser seguidos, hoje, como modelo para os rituais, a arte e a literatura especializada ampliam as funções envolvidas neste processo. Na

ilustração, Carybé ensina, a uma nova camada de devotos que não querem se sujeitar às hierarquias e ao tempo longo do aprendizado iniciático, que pano-da-costa, entre outros aspectos, é caracteristicamente listrado; que no padê todos devem ter respeito ficando de cabeça baixa; e também, informação ainda mais vulnerável a críticas, que o maior contingente de sacerdotes do candomblé baiano é negro<sup>307</sup>.

### 9. 3 - A comunhão através do alimento

Algumas aquarelas de Carybé apresentam cenas de rituais do candomblé onde as personagens são organizadas como se participassem de uma refeição coletiva. Nestas, misturam-se orixás, ogãs (próximos aos atabaques), crianças, adultos, homens e mulheres. Dentre estes rituais de candomblé que, pintados pelo artista, apresentam como particularidade a alimentação em conjunto inserida no momento da festa pública, estão: o *Olubajé*, *Ipeté*, Pilão e o caruru dos erês, entre outros. Neste conjunto, cada um possui seus pratos característicos do deus ao qual é consagrado o rito, e às vezes bebidas específicas. Quero, a partir das aquarelas e do trabalho de campo, confrontar a alimentação ritualizada como: 1) Comunhão de axé; 2) Interação do “quase-grupo” constituído pela platéia.

Carybé representa em aquarela o ritual do *Olubajé* (*pr.* 9: 2): festa realizada para Omolu, o deus das doenças. Observamos que a alimentação acontece tendo como característica a ausência de um limite rígido entre a cena e os espectadores. Esta cerimônia transcorre, em grande parte, “no tempo”, ao ar livre, fora do barracão. Neste caso

---

<sup>306</sup> Santos, Stella. *op. cit.*, p. 61.

<sup>307</sup> Afirmação incorreta se compararmos dados colhidos por Pierson e casas descendentes, hoje em dia, daquela em que ele fez censo. Quanto aos líderes sim, mas a sociedade dos adeptos (egbé) possui muitos mulatos e brancos.

específico, em frente à casa de Omolu do Axé Opô Afonjá <sup>308</sup>. Por isso não apresenta as muretas, cordas ou a separação por tipos de cadeira que acontecem nos candomblés em geral. Na maioria das vezes, o Olubajé é realizado em agosto. Depois de cantar invocando os orixás no barracão, trocam-se as roupas de festa nos deuses e estes voltam a dançar neste mesmo local.

Canta-se insistentemente a mesma cantiga até que todos tenham comido e depositado os restos nas bacias apropriadas. A comida - pipoca, uma massa de feijão preto com dendê, uma espécie de folha refogada, acarajé - é servida em folhas de mamona (*ewé l'ará*), ou a “folha do corpo” <sup>309</sup>. Na representação, em primeiro plano do lado esquerdo há uma personagem que está servindo a comida nesta folha.

Ao fundo da aquarela à direita notamos uma espécie de cabana de palha. Santos nos informa que esta é construída pelo *Assobá* com palhas de dendê: “uma barraca de palha de dendê, em frente à casa de Omolu, para ali fazer o Olubajé (cerimônia de divisão das comidas do preceito de Omolu)” <sup>310</sup>.

Desviando o foco de observação da cena principal, percebe-se que, nestes ritos de comunhão, a platéia participa. A chamada “assistência” dos candomblés pode ser comparada ao conceito de “quase-grupo” cunhado por Mayer, já que não se constitui fixamente e durante uma única situação ritual pode modificar-se várias vezes <sup>311</sup>. Carybé

<sup>308</sup> Pelas representações de Carybé acerca deste ritual para Omolu, notamos que se faz da mesma forma, do lado de fora, tanto no Opô Afonjá quanto no Engenho Velho Ver. Carybé *Os deuses... op. cit.*, pp. 64s.

<sup>309</sup> Faz-se esta analogia formal já que a folha assemelha-se com uma mão aberta, tendo ramificações como se fossem os dedos. Sendo assim, pensa-se que o axé está passando de mão em mão.

<sup>310</sup> Santos, Deoscoredes, M. *História de um Terreiro Nagô, Axé Opô Afonjá*, São Paulo: Max Limonad, 1988, pp. 67s.

<sup>311</sup> Mayer diferencia os quase-grupos dos grupos pelo fato de, os primeiros, não possuírem obrigatoriedade com um núcleo principal ou até uma uniformidade: “Tanto a associação quanto o grupo manifestam “uniformidade” nos critérios de associatividade que fundamentam essas interações, sejam estas altamente

aproveita esta conjectura e a representa como um grupo multifacetado, onde imprime características distintas de indumentária, como os meninos de blusas de xadrez no Caruru e as mulheres novamente de panos-da-costa listrados no Olubajé. Neste sentido, os quase-grupos apresentam como características a interação dos indivíduos momentaneamente, pois “apresentam um certo grau de organização, mas, apesar disso, não são grupos. Podemos chamá-los quase-grupos interativos, pois estão baseados em um conjunto de indivíduos em interação”<sup>312</sup>. Esta interação se dá pelo conhecimento mais ou menos superficial entre os frequentadores, por sua co-participação nos cantos, palmas ou saudações, por eventuais relações de parentesco biológico ou pertencimento a uma “família-de-santo” ou comunidade ritual. Na ilustração de que ora tratamos, valorizou-se justamente o momento da distribuição do alimento, quando a platéia invade a cena de Carybé: o ritual é suspenso para servir os convidados, esperar que comam, recolher, em alguns casos, a bacia com os restos do alimento, como observamos em primeiro plano na aquarela do Olubajé do Opô Afonjá<sup>313</sup>.

É corrente a idéia de que o “quase-grupo” que constitui a assistência é alçado aos domínios do sagrado nestes rituais, tornando-se momentaneamente contemporâneo aos deuses. Um acontecimento ritual, burlando as noções convencionais de espaço e tempo,

---

informais ou venham a constituir uma corporação”. Mayer, Adrian C. 1987. “A importância dos ‘Quase-Grupos’ no Estudo das Sociedades Complexas” In: Feldman-Bianco, B. (org.) *Antropologia das Sociedades...* *op. cit.*, p. 127.

<sup>312</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>313</sup> Numa mesma noite a assistência pode modificar-se várias vezes. Há indivíduos que são mais ou menos frequentes neste quase-grupo, a saber, os parentes de filhos-de-santo, os clientes de jogo de búzios e obrigações de uma casa, os visitantes que vêm de outros candomblés, acompanhando alguma pessoa que irá participar da festa, mas que não são iniciados. Muitos candomblés da Bahia apresentam a particularidade de dividir homens para um lado, mulheres para o outro na assistência. Tivemos notícias de que no Rio de Janeiro isto também acontecia em anos pretéritos, mas não registramos em campo nenhum caso nos terreiros cariocas. Há casas-de-santo que se tornam conhecidas pelo tipo de assistência que possuem, por exemplo, diz-se que tal casa é frequentada por “gente de dinheiro” ou por mais jovens.

estaria subjacente à mudança do plano profano para o plano sagrado, experimentada nestes ritos de comunhão:

“Os participantes da festa tornam-se os contemporâneos do acontecimento mítico. Em outras palavras, saem de seu tempo histórico – quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais – e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade.”<sup>314</sup>

Concordo com a força presente nesta sensação em ser contemporâneo aos deuses, mas questiono a “saída” do tempo histórico. Prefiro pensar que o processo ritual congrega os dois tempos em conjunto. Como vemos, as cenas das aquarelas de Carybé organizam-se de forma a demonstrar uma convivência em mesmo plano de tempo e espaço entre homens e orixás. A força está em ser atual e ter a possibilidade de “conviver” com os deuses, hoje. Nas cerimônias que destacam comunidade e alimento, mantêm-se nossas referências atuais sobre a indumentária, sobre as adaptações nos materiais sagrados, bem como sobre todos os aspectos da vida moderna que cerca o terreiro. Mesmo assim, temos a possibilidade de uma alimentação em comum com os deuses, o que reforça a polissemia dos elementos sagrados.

No caruru dos erês (*pr.* 9: 3) tem-se o resquício de relações sincréticas. A aquarela representa um acontecimento onde crianças estão dispostas ao redor de uma grande bacia, e por trás algumas personagens adultas observam. Pela pose das figuras ao fundo e os porretes nas mãos, nota-se que estão “tomando conta” da situação, são os erês <sup>315</sup>. A

<sup>314</sup> Eliade, Mircea. **O sagrado e o profano, a essência das religiões**, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 79.

<sup>315</sup> São erês ou Ibeji, os gêmeos na tradição afro-brasileira, sincretizados com Cosme e Damião. Há uma passagem apropriada a este respeito em Pierson que registra de uma informante: “Minha irmã tá preparando caruru. Ela tem dois fio gêmeo. Quando Deus dá gêmeos p’ra gente, é preciso dá presente de caruru p’ra Cosme e Damião. Se a gente num fizé isso, arguém (sic.) na casa morre nesse ano”. O sincretismo aí é total, pois se mistura a referência africana de alimentar os filhos gêmeos sempre juntos - e se um morrer deverá ser

princípio esta festa está muito ligada às comemorações de Cosme e Damião em setembro<sup>316</sup>. Nesta época em Salvador, ocorrem carurus não só nos terreiros, mas nas residências e até mesmo em restaurantes para homenagear os erês, estendendo-se como prática sincrética para a vida profana. A atitude de juntar crianças para alimentar-se dentro dos barracões dos candomblés implica, polissemicamente, na tentativa de obter fartura e prosperidade para os alimentos da casa. Isto acontece nos subúrbios do Rio de Janeiro geralmente no dia 27 de setembro, e mesmo quem não está ligado às práticas do candomblé ou umbanda pode ter o costume de reunir geralmente 21 crianças em torno de uma mesa de doces, em substituição ao caruru. Neste exemplo a interação do quase-grupo determinada pelo alimento apresenta indivíduos escolhidos por uma condição prévia, serem crianças.

Ao representar o “Acarajé de Iansã” (*pr.* 9: 4), Carybé escolhe o terreiro de Oxumarê, dirigido durante longo tempo por Mãe Cotinha, uma das primeiras mães-de-santo conhecidas por ele em Salvador. A casa pode ser identificada, além da informação da legenda, por uma estrutura cilíndrica ao fundo do salão, que ainda permanece. Este terreiro, que em sua fundação congregou descendentes tanto dos nagôs como dos jeje, situa-se a poucos metros da Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador<sup>317</sup>. Na aquarela, percebemos pela cor da indumentária e pelo laço frontal amarrando o pano-da-costa que a personagem central é Iansã diante dos acarajés, emanando axé e observando a distribuição

---

construído um boneco para representá-lo, pois senão o falecido vem buscar o que ficou - com os ritos de Cosme e Damião. Pierson, D., *op. cit.*, p. 300. Turner também faz uma extensa análise sobre a gemelaridade no ritual *ndembo*, mas alertando para a contradição de encara-los como “uma exuberância de fertilidade de que resultam dificuldades fisiológicas e econômicas” Turner, V. *op. cit.*, pp. 61 – 115.

<sup>316</sup> Amado, Jorge. *Bahia... op. cit.*, p. 142.

<sup>317</sup> Sobre esta comunidade, ver Vianna, H. *op. cit.*, pp. 238s.

do alimento<sup>318</sup>. Neste caso a assistência está ausente, permanecendo apenas as filhas-de-santo e três orixás ao fundo. Pela indumentária e os adereços de mão podemos identificá-los: Ogum, de branco com a espada; Oxum com o abebelé dourado; e Oxossi, com colar azul turquesa e um pano atravessado, preso ao ombro (pano-de-banda ou *pacajá*). Nota-se na aquarela que para caracterizar uma ação, ou seja, dar mobilidade aos personagens, Carybé simplesmente põe o braço da figura central estendido oferecendo o acarajé embrulhado para outra figura. Só nisso o quadro ganha movimento e deixa para a interpretação do espectador a continuidade da ação.

Em “Feijoada de Ogum” (*pr.* 9: 5), Carybé localiza na legenda da prancha como ritual observado no extinto candomblé de Procópio. Podemos observar que, pelos trajes de festa das personagens, devia tratar-se de uma cerimônia pública, mas obtive informações de que era um rito privado, restrito aos membros da comunidade. Procópio Xavier de Souza tinha o nome iniciático de *Ogunjobi* e foi um famoso pai-de-santo entre os anos 30 e 50, cujo terreiro, Ilê Ogunjá, situava-se no Matatu, Salvador<sup>319</sup>. Na aquarela notamos que os integrantes do ritual são filhas-de-santo, e que em meio aos componentes da feijoada há uma bandeja de frutas. A cena ganha movimento pelo código gestual das personagens que, denotando movimento, comem sendo observadas por Ogum<sup>320</sup>. Carybé preferiu também

---

<sup>318</sup> Este é um ritual que não se encontra com facilidade no Rio de Janeiro. Aqui, geralmente aproveita-se o “Ipeté de Oxum” e as filhas de Iansã, incorporadas, vêm com suas bandejas de acarajés para distribuí-los juntos com a comida de Oxum.

<sup>319</sup> Verger, Pierre. *Orixás... op. cit.*, p. 31.

<sup>320</sup> Pierson coleta informações sobre um terreiro, cujo pai-de-santo era de Ogum, que dedicava três semanas seguidas às festas deste orixá “No último Domingo era oferecida uma feijoada a Ogum, com um complexo ritual”. Como no mesmo texto Pierson registra outras informações sobre um conhecido pai-de-santo de Ogum no Matatu, acreditamos serem aquelas as informações sobre a feijoada na casa de Procópio, *Ogunjobi*. Cf. Pierson, D. *op. cit.*, pp. 307s.

nesta pintura focar a ação no interior do barracão, deixando de fora a assistência que certamente participava da alimentação fixa em seu lugar.

Servir o feijão para Ogum faz parte de uma lenda que explica como este deus, chegando a Irê, cidade onde seu filho era o Rei, faminto depois de muito viajar, encolerizou-se ao ser ignorado pelos habitantes que participavam do dia do silêncio. Ogum resolveu quebrar os potes vazios e decepar a cabeça dos habitantes que permaneciam imóveis. Mas logo em seguida, seu filho e todos da cidade agradaram-no com oferendas de feijão com dendê, entre outras. Ogum, então, se arrependeu e desintegrou-se, tornando-se orixá<sup>321</sup>. O oferecimento do banquete a Ogum serve para agradá-lo e apaziguar sua cólera.

Coletei a informação de que, num candomblé carioca, o pai-de-santo fazia esta oferenda junto com o *Ianlê* (conjunto de comidas ofertadas após a matança de animais), como ritual privado. Numa dessas ocasiões teria dito a um filho-de-santo: “- Queria ver Ogum quebrar todos os potes, como na lenda”. Esta fala demonstra como a ação ritual nem sempre copia modelos míticos de forma idêntica, permanecendo elementos mais ou menos ligados, mas sem ter uma forma ideal, fixa. Ao mesmo tempo, pode ser entendida como um encaminhamento para futuras cerimônias - se o filho se incumbisse de divulgá-la - o que tornaria quebrar potes uma das possibilidades de se cumprir o ritual. De todo modo, esta influência do líder em criar alterações numa estrutura básica é reafirmada, já que a interpretação do babalorixá modificou o momento da cólera, pois consta da lenda que Ogum enfureceu-se antes do banquete com feijões, quebrando potes vazios.

A distribuição de “axé”, força propulsora que se espalha em quaisquer elementos presentes nos ritos, no sentido mais amplo possível, é observada através de alguns pontos

nestas cerimônias vistas nas aquarelas. O alimento é servido diante dos deuses (*pr.* 9: 2 a 9: 5) e algumas vezes, por eles próprios, como no caso do *Ipeté* servido por Oxum num candomblé carioca; as comidas são sempre “de santo”, ou seja, feitas com temperos característicos <sup>322</sup>. Muitos pratos servidos fazem parte das obrigações colocadas em frente aos altares, como a pipoca (*guguru*), a canjica (*ebô*), o feijão de Ogum, o inhame pilado etc. Estes fatos aumentam a pressão das idéias religiosas causadas por antinaturalidades ou contra-intuições <sup>323</sup>, já que a assistência sabe que se trata da comida dos deuses, mas, como o *status* de sagrado está em jogo, cria-se um constrangimento em recusar o alimento, mesmo não sendo obrigatório comê-lo. Outro fato que concorre para a antinaturalidade, se pensarmos no candomblé inserido nas sociedades complexas, é que tudo se come com as mãos, seja uma galinha desfiada ou um punhado de pipocas. No ritual do Pilão de Oxaguiã, a ser visto mais à frente, os participantes (filhos-de-santo e assistência) eram alimentados pelas mãos da antiga filha do Engenho Velho, Mãe Nitinha, numa atitude preponderante para a distribuição de axé. Chega-se mesmo a dizer que comer o que sobra do prato das Iyalorixás é positivo para seus filhos <sup>324</sup>. A aura de “axé” é de tal ordem que os restos geralmente são depositados em bacias, não podendo a assistência descartá-los no lixo.

---

<sup>321</sup> Ver: Verger, P. In: Carybé. *Os deuses... op. cit.*, p. 217.

<sup>322</sup> Devemos ressaltar que estamos tratando, aqui, dos alimentos ritualizados. Sabemos que na maioria das festas de candomblé há comidas comuns, cotidianas que não passam por nenhum preceito, mesmo sendo, geralmente, parte dos animais sacrificados nas “matanças” para os orixás.

<sup>323</sup> Pascal Boyer procura pensar na influência das idéias religiosas sobre os atores. Assim, esclarece que há um dado que vai contra as práticas comuns, por exemplo, o sacrifício de animais que, se pensado em parâmetros ditos “normais”, não teria explicações plausíveis; ou a crença em atos mágicos que quebram o raciocínio lógico. Assim existe uma contra-intuição nas idéias religiosas que contribuem para aumentar ou justificar a força das práticas rituais. Aqui, nota-se que os rituais analisados de comunhão pelo alimento demonstram uma refeição diferente das costumeiras, uma atitude que poderíamos chamar de contra-intuição. Boyer, Pascal. *The Naturalness of Religious Ideas*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 138.

<sup>324</sup> Santos, Stella, *op. cit.*, p. 67.

O axé, enquanto força propulsora da vida, precisa de dinamismo e movimento, e este fato se torna particularmente realçado na alimentação ritualizada, na qual há um dom, um oferecimento sem troca, ou seja, nada precisa ser dado como recompensa pelo alimento. As comidas ofertadas nem sempre derivam de mitos ou lendas e sacralizaram-se a partir disso. Como em todos os elementos religiosos, podem acontecer adaptações, inclusões e exclusões de certos pratos. O ato de alimentar-se junto aos deuses marca o englobamento do tempo presente numa necessidade de estar, conviver contemporaneamente com orixás imortais e atemporais. Daí decorre a interpretação, já expressa, de que a interação com a platéia se dá para corroborar a união e esta convivência divinizada, que dilui uma das dimensões capitais da existência humana.

Assim, na passagem das representações de Carybé para os rituais, os significados possíveis aumentam e o comportamento dos indivíduos empresta novos rumos aos elementos míticos. Se nos ritos de comunhão o quase-grupo, representado pela assistência, interage com a cena sagrada, isto aumentará as possibilidades de vivenciar no tempo presente, acontecimentos de um tempo hipotético, como no caso da relação entre a lenda de Ogum em Irê e uma nova encenação adaptada em Matatu. Os espectadores, ao observarem as pranchas do artista, funcionam também como uma assistência, mas agora revendo os rituais estáticos na pintura ou tentando adivinhá-los, decifrá-los a seu modo no caso de não terem experiência religiosa. Alimentar-se com os deuses cria uma possibilidade de materializar um ato que é invisível quando atribuído apenas aos orixás. Já que os deuses não comem junto dos fiéis, sua alimentação funciona como sustentação simbólica à prosperidade do mundo.

#### 9. 4 - A fogueira de Airá

No conjunto das ilustrações de Carybé que tratam de Xangô, nota-se certa repetição de elementos, como os machados duplos (oxés), o fogo e pedras. Partindo da aquarela que identifica um ritual deste orixá, a fogueira de Xangô (*pr.* 9: 6), podemos confrontá-la com outras ilustrações repletas de símbolos sagrados. Vemos na representação de Carybé, uma grande fogueira rodeada pela mãe-de-santo, identificada por portar um instrumento utilizado para invocar Xangô (xeré), visto em prancha anterior (*pr.* 8: 5), um chocalho feito de madeira, metal ou cabaça alongada. Ao lado da Iyalorixá, filhos-de-santo, visitantes e um Obá de Xangô (ministro do “rei”). O Obá está representado pela figura na parte superior esquerda, vestido de azul, segurando o mesmo instrumento da principal sacerdotisa, do qual se diz produzir o barulho da chuva. É possível identificar a personagem de blusa azul como um Obá “da direita”, com direito a voz e voto nas disputas da comunidade, pois a estes cabe portar o xeré. Nas cerimônias, sentam-se à direita do orixá, como o personagem da ilustração está colocado junto à mãe-de-santo. Porém, em campo, vi ogãs portando o xeré sem serem obás. Mais um dado de atualização dos mitos e do ritual.

Transformar os elementos terra, água, fogo e ar em sagrados, tornou-se lugar comum na história das religiões, pode-se dizer isto sem cair em generalizações errôneas. O *status* de sagrado foi interpretado por Mircea Eliade como uma hierofania, ou seja, uma revelação de algo que ultrapassa o senso comum, a concepção profana de tais elementos. Segundo este autor, a história das religiões “é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas”<sup>325</sup>. Iremos pensar

---

<sup>325</sup> Eliade, M. *op. cit.*, p. 17.

especificamente na relação sacralizada, entre o fogo e o orixá Xangô, já que percebemos em vários momentos nas obras de Carybé a referência ao elemento nas representações deste deus.

Nos cânticos que marcam as distintas fases dos rituais, o fogo é uma referência sempre presente. Há, por exemplo, há cantigas que dizem “Airá màá iná” (Airá não mande fogo), sendo Airá um dos nomes, ou “qualidades”, pelos quais Xangô é conhecido, concebido, neste caso, como muito idoso e vestindo-se completamente de branco para apontar sua proximidade com Oxalá nos mitos. Outra cantiga diz: “Airá iná/ màá iná/ màá iná/ ilé Obá” (o fogo de Airá não pode queimar a casa do Rei). Destacam-se indiretamente as dificuldades da experiência dos antepassados com este elemento no cotidiano, equivalendo estes cantos a pedidos de proteção. Cria-se uma relação sacralizada para uma dificuldade que não conseguia ser resolvida no cotidiano, já que o elemento natural é incontrollável. Diz-se que Xangô dança como se atirasse pedras de raio (*edun ara*), como vemos na representação de Carybé para o painel dos Orixás (*pr.* 9: 7), e que a casa na qual estas pedras caem, ao serem consideradas castigadas pela divindade, são automaticamente incendiadas.

Sacralizar um elemento é simbolizar uma visão de mundo, e isto está diretamente relacionado tanto às atividades religiosas quanto às artísticas. Geertz já dizia que o sentido de síntese da realidade é comum tanto à arte quanto à religião ao organizarem seus símbolos sintetizadores <sup>326</sup>. Tirar o sagrado da realidade vivida torna-se comum ao

---

<sup>326</sup> “O impulso de retirar um sentido da experiência, de dar-lhe forma e ordem, é evidentemente tão real e tão premente como as necessidades biológicas mais familiares. Sendo assim, parece desnecessário continuar a interpretar as atividades simbólicas - religião, arte, ideologia - como nada mais que expressões um pouco

pensamento religioso, e será por este mecanismo que o fogo ganhará o *status* divino. Durkheim também se empenhou em alertar para a apreensão dos elementos reais feita pelas religiões:

“As necessidades da existência nos obrigam a todos, crentes e incrédulos, a representar de alguma maneira as coisas no meio das quais vivemos, sobre as quais a todo momento emitimos juízos e que precisamos levar em conta em nossa conduta.”<sup>327</sup>

Representar abre a possibilidade da movimentação de significados, já que se representa o real e este é sempre mutável. Por isso prefiro pensar no elemento fogo como um dado elementar, um significante disponível para atribuições polissêmicas. Soma-se a isto, o fato de que o elemento já existe na realidade; e por isso pode ser um dado lançado às variáveis incontroláveis dos contextos sociais, sendo o sentido acomodado conforme a situação<sup>328</sup>. Por ser lançado ao acaso, este elemento polissêmico possibilitará a junção das práticas da festa junina com a festa de Xangô, denominada “A fogueira de Airá”, vista na ilustração.

Para as casas descendentes do Opô Afonjá, esta cerimônia acontece na véspera do dia em que o calendário católico comemora São Pedro, santo que sincreticamente é aceito como um dos modos de apresentação (ou “qualidade”) de Xangô: “A festa de Xangô é no

---

disfarçadas de algo diferente do que são: tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender.” Geertz, C. *A Interpretação...* *op. cit.*, p. 158.

<sup>327</sup> Durkheim, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa, o sistema totêmico na Austrália*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 4.

<sup>328</sup> Lançar-se ao acaso, como no poema de Mallarmé. O poeta simbolista Mallarmé em seu famoso “Um lance de dados” cria um jogo onde lança palavras ao acaso na folha em branco, ausente de sentido, e apenas por este acontecimento demonstra como diversos sentidos pairam sobre os significantes. Ver: Mallarmé, Stephanie, *Poemas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.124.

dia 29 de Junho, mas se inicia na noite de 28, com a fogueira de Airá, 28 de Junho é véspera de São Pedro e toda a Bahia está em festa: fogueiras, muitos fogos, balões, canjicas, licores etc.”<sup>329</sup>. A festa pública realiza-se no dia 29. Particularmente a fogueira do Opô Afonjá é considerada uma das mais famosas: “Algumas festas públicas são deslumbrantes: a das quartinhas de Oxossi, no Gantois; as de Xangô, no Axé Opô Afonjá ...”<sup>330</sup>. Talvez buscando afirmar-se como líder, Oba Biyi (mãe Aninha), a fundadora da comunidade, estendeu as festas de Xangô, seu patrono, em São Gonçalo, realizado ao longo de doze dias. A fogueira é o primeiro ritual, seguido pelo *Ajerê* (pr. 9: 8) e *Akará* (pr 9: 9), denominações identificadas na legenda de outras das pranchas com que Carybé documentou o culto a Xangô.

Estas cerimônias são bem conhecidas dos devotos e não eram rituais exclusivos do Opô Afonjá. Em *Animismo Fetichista*, Nina Rodrigues registra a informação de um ogã do Gantois que relata atitudes mágicas impressionantes aos olhos incrédulos do pesquisador. Dentre estas, a referência a proezas de um iniciado “que come braças, e mechas de algodão embebido em óleo.”<sup>331</sup>, numa alusão direta ao *akará*. A pesquisa de Rodrigues, publicada em 1935, data de 1896, época em que o Opô Afonjá ainda não existia em São Gonçalo, aonde viria a ser fundado em 1910.

Pensar na relação entre a fogueira de Xangô e as festas juninas confirma aquilo que dissemos sobre a sacralização do fogo como dado. Se o *status* do sagrado vem da realidade, torna-se revelador que uma festa com fogueira, fogos, balões, milhos cozidos tenha entrado

<sup>329</sup> Santos, Deoscoredes. *op. cit.*, p. 48.

<sup>330</sup> Amado, J. *Bahia...* *op. cit.*, p.143

<sup>331</sup> Rodrigues, R. Nina. 1935. *O animismo...* *op. cit.*, p. 107.

nas práticas de um terreiro dito “tradicional”, e hoje seja considerada a “Fogueira de Airá”, uma referência a coisas antigas. A “origem” neste caso é o sincrético e não o “puro”.

Nas representações das cerimônias do Ajerê e Akará (*pr.* 9: 8 e 9: 9), mais uma vez percebemos o fogo como elemento central. Na primeira aquarela, este é levado dentro de uma panela de barro, identificada pela cor característica. Na segunda, um prato diposto sobre uma mesa, possui vários palitos, cujas pontas estão incandecidas. Pesquisando mitos relativos a Xangô, acha-se referência a seu poder de cuspir fogo. O encantamento para que isso aconteça é carregado por ele no *labá*, bolsa de couro que contém as “pedras do raio”, denominação dada às lâminas de machados líticos, e os elementos que ele engolia para tal magia. Todos estes elementos são retomados na ilustração a bico de pena do livro *Lendas Africanas dos Orixás* (*pr.* 9: 10). Há uma passagem mítica aonde Xangô, chegando pela primeira vez a Kossô, cidade da qual tornou-se rei posteriormente, teria sido desprezado pela população local, como o já relatado com Ogum. Encolerizado, ele ameaçou-lhes com o seu machado duplo (*oxé*) e sua respiração virou fogo <sup>332</sup>. Carybé ilustra esta passagem na figura citada acima, representando dois *labás* com franjas e sugestões de bordado na face externa, o fogo sendo cuspidor e a ira deste orixá. Representado segundo as repercussões de seus mitos no imaginário popular, vale confrontar esta imagem com o entalhe na madeira (*pr.* 9: 7), em que Xangô aparece como um santo “de barracão”, incorporado num filho-de-santo. Na ilustração, Carybé imprime a Xangô um rosto caracterizado pela cólera e a indumentária com bolsas e panos sobrepostos. No entalhe, o direcionamento das linhas e planos da representação caracterizam o movimento da dança. A indumentária, no mural, é

---

<sup>332</sup> Cf. Verger, P. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1987, pp. 33 – 37.

semelhante à usada por Xangô quando se apresenta paramentado nos candomblés. A expressão facial também conota a possessão, com olhos fechados e lábios pressionados e pendentes <sup>333</sup>. Carybé alonga o braço do orixá para nos remeter ao ato de lançar pedras, o que marca uma dança específica acompanhada do toque de atabaque denominado “alujá”.

No *akará*, os palitos dispostos sobre a mesa são pequenos talos das folhas da palmeira do dendê, envolvidos por algodão na ponta, encharcados de dendê e acesos. Como Xangô precisa comer algo para cuspir o fogo, esclarece-se que tais palitos podem ser o segundo elemento secreto levado na bolsa, *labá*, junto com as pedras de raio. Ao que parece este ritual encena o ato de ingerir o segredo, compartilhado também por Iansã, como vemos na pintura <sup>334</sup>. Tais objetos são utilizados também na iniciação dos iaôs: em determinado momento os noviços, enquanto os seguram, precisam jurar que não trairão a religião contando seus segredos. Depois estes palitos servirão na pintura dos iniciados <sup>335</sup>.

Passando das representações para os processos, registrei uma “fogueira de Airá” em Julho de 1996 (e não em junho como em Salvador) na casa da Iyalorixá Marta (Iwin Lolá) em Mariópolis, Rio de Janeiro.

---

<sup>333</sup> Duvignaud distingue o transe, fase turbulenta de dissolução do eu, da possessão, em que se reconstrói uma personalidade artificial e mítica mediante a adoção da máscara reconhecida como de uma divindade africana. Ver: Duvignaud, Jean. *Le Don du Rien: Essai d'anthropologie de la fête*. Paris, Stock, 1977, p. 41.

<sup>334</sup> Sobre este segredo partilhado temos a indicação: “Conta a lenda que Xangô enviou-a em missão na terra dos baribas, a fim de buscar um preparado que, uma vez ingerido, lhe permitiria lançar fogo e chamas pela boca e pelo nariz. Oiá, desobedecendo às instruções do esposo, experimentou esse preparado, tomando-se também capaz de cuspir fogo, para grande desgosto de Xangô, que desejava guardar só para si esse terrível poder.” Verger, P. *Orixás... op. cit.*, p. 168.

<sup>335</sup> A proximidade entre o fogo e Xangô inclui mesmo interpretações de uma passagem histórica. Um dos reis Yorubás foi Abiodum, 29º Alafim, tendo exercido seu poder na metade do século XVIII. Tinha como rival um ministro Baxorum Gaá, que queria reinar sozinho. Mas, quando o fogo tomou conta de toda a casa de Gaá, o povo acreditou ser isto uma lição dada por Xangô. Abiodum tornou-se um dos títulos dos Obás de Xangô do Opô Afonjá, manifestando como aspectos históricos podem ser incorporados a práticas sagradas, tendo o fogo como elo de ligação com os poderes de Xangô. Lima, V. C. “Os Obás de Xangô”, In: *Revista Afro-Asia*, nº 2/3, Salvador: CEAO, 1966, p. 28.

Esta Iyalorixá foi iniciada em fins dos anos 60, por Joaquim Motta (Iji Ijirim), cuja casa pertence à “família” do Opô Afonjá. Na formação de seu terreiro, principalmente na iniciação dos primeiros filhos-de-santo, Marta era ajudada por seu iniciador, mantendo o candomblé com as características da casa de seu pai. Após situações de conflito, tão comuns nos candomblés cariocas, Iwin Lolá passa a ser ajudada pela Iyalorixá Nitinha de Oxum.<sup>336</sup> Do mesmo modo que, após uma fase de liminaridade, terreiros como o Opô Afonjá e o Gantois, saídos do Engenho Velho, alteraram algumas práticas rituais, buscando criar suas próprias tradições, assim na casa de Mariópolis podem-se registrar, hoje, modificações nos moldes do Engenho Velho: barracão com uma pilastra ao centro, onde fica o denominado “axé da casa”<sup>337</sup>; a ausência dos ojas-de-cabeça (torsos) nas filhas-de-santo, a alteração no calendário das festas, que agora seguem o do Engenho Velho, além de inovações no repertório de cantigas. As modificações foram documentadas fotograficamente, mostrando que o terreiro, até fins dos anos 70, não era assim. Até mesmo o ato de fotografar as festas era autorizado antes e hoje se tornou proibido. A fogueira que registrei pode ser entendida, então, como relacionada à “tradição” da Casa Branca, já que obtivemos informações de que antes não acontecia este tipo de festa na casa.

Esta mesma tradição, existente no Opô Afonjá, vinha de um antigo terreiro, o Axé da Barroquinha, denominado: Yá Omi Axé Airá Intilê, uma casa de Xangô Airá, orixá louvado nesta cerimônia. Por isso, a importância do ritual vindo de uma antiga matriz e espalhando-se por novos terreiros.

---

<sup>336</sup> Mãe Nitinha é uma antiga filha da Casa Branca, iniciada por Tia Massi aos oito anos de idade e responsável por um terreiro no subúrbio de Miguel Couto, Rio de Janeiro.

<sup>337</sup> Local onde são depositadas oferendas para garantir a ordem e fomentar a prosperidade.

Numa noite fria de julho e com um subúrbio comemorando as festas juninas, a festa de Airá transcorreu inicialmente como outras festas de candomblé Keto. Cantou-se para os orixás, cânticos ressaltando as qualidades e passagens míticas, e logo após houve um toque de invocação a Xangô – o *Alujá*. Este toque é que encena o lançamento das referidas pedras de raio, tendo a dança grande semelhança com a expressão corporal do mural de Xangô (*pr.* 9: 7). As luzes do salão foram apagadas completamente permanecendo apenas o reflexo das chamas da fogueira e as luzes do exterior da casa. Saíram da passagem que liga o salão aos fundos da casa alguns filhos e ogãs que traziam o *xeré*, instrumento decodificado anteriormente, e pequenas varas de metal envolvidas por pólvora que produziam um efeito espetacularmente brilhante. Estes objetos, comuns em festas infantis, são chamados “chuva-de-prata”, substituindo as velas nos bolos confeitados. Os filhos de Xangô entraram em transe e imediatamente saíram do barracão para dançar o mesmo toque em volta da fogueira, estendendo-se a roda que saía e entrava no barracão sem se interromper. Um ogã soltou um pequeno balão enquanto outros atiçavam o fogo mantendo a chama da fogueira ativa. No decorrer da festa, cada orixá manifestado nos filhos-de-santo entrou para os fundos da casa, retornando vestidos de “ternos” de festa. Para cada um, cantigas específicas eram entoadas, reverenciado-os.

Neste ritual comparado às ilustrações de Carybé, nota-se que um dado elementar – o fogo – passou por atualizações sucessivas: os fogos de artifício, prática católica da época barroca; a fogueira das festas juninas; balões e, agora, para o espetáculo pirotécnico de velas “chuva-de-prata”. Estamos diante, portanto, da polissemia de Turner que se torna extremamente atuante nos rituais em processo. Assim, se Carybé fixou um ritual com elementos específicos - a fogueira, o ogã com o *xeré* na mão, adeptos em volta invocando

Xangô, hoje as atualizações não param de acontecer. Antes se usou um símbolo – o fogo - que foi sacralizado como estratégia para dominá-lo. Hoje este elemento se integra como componente de um espetáculo prazeroso e lúdico. Engendra-se, a partir disso, um grande salto nas idéias que temos das práticas religiosas. Divulgam certos setores do candomblé pertencentes a uma ampla cultura letrada, inclusive Carybé, que ter tradição é seguir modelos antigos. Se houve a possibilidade de inserir fogos nos rituais, por que não a “chuva-de-prata”? Cada vez mais convivemos com os modos espetaculares da cultura de massa, e o candomblé está inserido nas sociedades contemporâneas.

O fogo e seus referentes permanecem cada qual em seu lugar conceitual, mas o mito dá a possibilidade da bricolage. A fogueira, então, permanece como prática das festas juninas, a chuva-de-prata como objeto espetacular, e os balões como costume local nas quadrilhas de São João. Mas quando ligados ao fogo de Xangô, todos estes conceitos fundam uma nova esfera que têm componentes tanto da realidade profana quanto dos ritos religiosos.

### 9. 5 - O Pilão de Oxaguiã

Carybé apresenta em *Os deuses Africanos no Candomblé da Bahia* uma ilustração sobre a festa denominada “Pilão de Oxaguiã” (pr. 9: 11). Perguntamo-nos novamente: sobre o que trata este ritual? A ilustração evidencia uma senhora de cabelos brancos sentada sobre um pequeno banco, tendo à frente um elemento cilíndrico, rodeada por vários personagens. Pelo fato de todos estarem de branco, reconhecemos este rito como dedicado a Oxalá, orixá ao qual é proibido o uso de quaisquer outras cores. Como a figura da senhora é única e está centralizada há especial destaque dado a ela. Informamo-nos, então, pela

legenda da ilustração, de que se trata de Tia Massi, uma das primeiras mães-de-santo que Carybé conheceu na Bahia, responsável pela Casa Branca do Engenho Velho. Pelo fato de esta sacerdotisa ser dedicada a Oxaguiã, a festa retratada tinha grande importância para a casa. Como acontece em todos os candomblés, a festividade ganha maior importância quando é dedicada ao orixá da mãe ou do pai-de-santo.

A cerimônia do Pilão de Oxaguiã geralmente faz parte do ciclo das águas de Oxalá. Este ritual faz referência a um longo mito segundo o qual Oxalá teria ficado preso injustamente no reino de Xangô sem este saber. Quando a alimentação tornou-se escassa, Xangô mandou investigar o motivo de suas desventuras e tomou conhecimento do fato. Mandou todos os seus súditos carregarem águas para lavar o grande orixá que se encontrava sujo nos porões do palácio. No Brasil, as casas ligadas à família do Opô Afonjá convencionaram que, todos os anos, seriam dedicadas três semanas à encenação deste mito. As celebrações começam numa quinta-feira com o *bori*, ritual para reforçar a saúde e o juízo individuais, e o próprio ato de carregar águas para limpar os assentamentos de Oxalá, estendendo-se por três domingos: o primeiro sem festa com o oferecimento de canjica branca (*ebô*); o segundo, com a procissão de Oxalufã; e o terceiro com o Pilão de Oxaguiã<sup>338</sup>. Segundo Vianna, muito do que se considera, nos candomblés, como Tradições sedimentadas, foram, a seu tempo, Tradições inventadas<sup>339</sup>. Assim este autor detecta que a organização do ritual das “Águas de Oxalá” foi implantada por Mãe Aninha, fundadora da casa de onde Carybé era filho-de-santo, no século XX, não se tratando, como se divulga, de tradição milenar. Esta implantação acontecera em parte pela ligação de Mãe Aninha com as

---

<sup>338</sup> Cf. Verger, P. *Orixás... op. cit.*, pp. 252 – 286.

<sup>339</sup> Vianna, Helio. Tecendo e Desmanchando o Tempo, In: \_\_\_\_\_ “Somos...”, *op. cit.*, p. 262.

tradições católicas, apresentando-se como uma das “pioneiras” da Lavagem do Bonfim. Quando foi proibida a lavagem, em 1890, esta Iyalorixá então teria trazido o rito para dentro dos candomblés: “Tal proibição vigorou por cinquenta anos, exatamente o período da implantação das Águas de Oxalá no Axé Opô Afonjá”<sup>340</sup>.

Desta forma, nota-se como os agenciadores da história, como Carybé e Mãe Aninha, utilizam o tempo e os fatos sociais para distanciar e eleger dados como tradicionais. As representações de Carybé funcionam, assim, para fixar através do tempo este ritual como tradição sedimentada e africana. Tanto no exemplo do Opô Afonjá, quanto na Casa Branca, Carybé registra os acontecimentos rituais e imprime uma configuração de modelo antigo para o culto. Isto acontece no discurso do artista com relação às aquarelas do livro *Os Deuses Africanos* “muita coisa que registrei já não existe mais” e, também, pelo fato da arte possuir uma aura diferente da linguagem falada ou escrita. Pensemos também no que Canclini observou sobre a América Latina que, atrasada no processo de alfabetização, deixa para documentos visuais aquilo que os países do Primeiro Mundo fica ao encargo da literatura. O pensamento aconteceria da seguinte forma: se foi pintado, é porque Carybé, convivendo com tantas personalidades do candomblé, viu assim. Carybé, então, se inclui como mais um agenciador da história para tradicionalizar fatos muitas vezes recentes. Imaginário e estética prestam-se, neste nível, a reafirmar um modelo religioso institucionalizado e diferenciado<sup>341</sup>.

Ritualizar a guerra difere da sacralização de um elemento, como o fogo, já visto por nós, por isso penso que nestes ritos é a história que entra em questão Uma história que

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>341</sup> A propósito, ver: Duvignaud, J. *op. cit.*, p. 23.

muitas vezes é desconhecida pelos próprios sacerdotes, transformando-se apenas em prática ritual sem precisar de explicações. A cultura letrada, da qual Carybé e Verger fizeram parte, é que tenta justificar tais rituais identificando-os às práticas de tribos africanas. Verger, por exemplo, se utiliza do mito de encenação da luta, com varas de madeira (*atoris*), exatamente ilustrado por Carybé (*pr.* 9: 13), justificando uma passagem onde guardas do palácio de Oxaguiã teriam prendido seu amigo babalaô (Awoledjê) que ajudou a tornar a cidade de Ejigbo fértil e próspera. Depois de solto Awoledjê teria exigido:

“Eu permito que a chuva caia de novo, Oxaguiã, mas tem uma condição: Cada ano, por ocasião da sua festa, será necessário que você envie muita gente à floresta, cortar trezentos feixes de vareta. Os habitantes de Ejigbô, divididos em dois campos, deverão golpear-se, uns aos outros, até que as varetas estejam gastas ou quebrem-se”<sup>342</sup>.

Assim cabem a Oxaguiã insígnias referentes à guerra, como a espada e o escudo, e a sua adoração pelo inham simbolizada pela “mão” do pilão (*pr.* 9: 12). Vemos numa foto de Veger (*pr.* 9: 14), o ato de tocar as pessoas cuidadosamente com o *atori* nas festas do Brasil, prática que se distancia completamente da agressividade de uma guerra, mesmo que simbólica, entre os habitantes dos bairros de Ixalê Oxolô e Okê Mapô, fotografados por Verger na cidade de Ejigbô<sup>343</sup>. Isto nos remete afirmação de Sahlins: “As experiências de protagonistas celebradas miticamente são re-experimentadas pela vivência em circunstâncias análogas”<sup>344</sup>. Desta forma é a história que fornece material para mitos

<sup>342</sup> Verger, P. *Lendas... op. cit.*, p. 67.

<sup>343</sup> Verger, P. *Orixás... op. cit.*, pp. 270s.

<sup>344</sup> Sahlins, Marshall. 1981. *Historical Metaphors... op. cit.*, p. 14.

posteriores, mas completamente transfigurada pela vivência até chegar ao Pilão de Oxaguiã. Por isso tentar achar estruturas simbólicas idênticas nos mitos de origem, como no caso de Verger, pode gerar grandes enganos, o que é simbólico hoje, antes não deveria ser. Da guerra encenada como uma espécie de brincadeira para a seriedade em trazer Oxaguiã para junto de nós apenas com o toque do *atori* no corpo da filha-de-santo, como na foto, muitas práticas cotidianas foram reformuladas. Como nos mostra Francastel: “uma forma, uma figura, talvez sirvam para pôr problemas, nunca para trazer conclusões”<sup>345</sup>.

Observei em campo dois modos diferentes do ritual da festa do Pilão, um ligado ao Opô Afonjá e outro ao Engenho Velho. A comparação nos faz perceber como no ritual os elementos podem adquirir novas encenações, principalmente por causa da fundação destas duas casas-de-santo, corroborando a afirmação das diferenças “entre normas e valores ideais de um lado, e o comportamento concreto, de outro”<sup>346</sup>.

Nas casas ligadas ao Opô Afonjá, a festa transcorre no início como todas as outras, cantando-se para vários orixás. Depois são colocadas algumas cadeiras lado a lado para que os *eleguns* (aqueles que são tomados pelo Deus) de Oxalá sentem-se, tanto os de Oxaguiã quanto os de Oxalufã, como vemos na foto (*pr.* 9: 15). Geralmente a mãe ou o pai-de-santo, ou então um ogã antigo da casa, encaminha cada *elegun* para sua cadeira, fazendo, antes de sentá-los, três vezes a menção para só na terceira consumir o fato. Cada filho de Oxalá irá segurar uma vara de madeira, *atori*, com a qual tocará nos outros filhos-de-santo que dançarão agachados, em roda, diante destas cadeiras com as mãos postas sob a testa<sup>347</sup>.

<sup>345</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, p. 85.

<sup>346</sup> Feldman-Bianco, B. (org.) *op. cit.*, p. 26.

<sup>347</sup> Verger ressalta “Uma roda se forma, onde os dançarinos passam curvados diante dos orixás que lhe dão, na passagem, um ligeiro golpe de vara”, mas isto não é uma regra, como já dissemos esta prática toma-se, a

Neste momento entoa-se o canto: *Eh! Babá Forikan/Oh! Pai, ponha-se sobre uma cabeça/ Irumalê Babá/Pai dos Irumalê/Babá Forikan/ Pai, ponha-se sobre uma cabeça/ Irumalê Babá/ Pai dos irumalê/ Eh! Babá Forikan/ Oh! Pai, ponha-se sobre uma cabeça*. Este é claramente um canto para fazer os iniciados entrarem em transe. Oxalá é invocado como pai dos irumalês, termo usado para designar o conjunto de seres divinizados, tanto orixás quanto *eguns*<sup>348</sup>. Depois que os Oxalás chegam e todos tiverem sido tocados pelos *atoris*, tanto filhos-de-santo quanto a assistência, acontece um intervalo para que os orixás troquem de roupa. Voltam, então, ao barracão com o cortejo: o Pilão carregado por filhos de Xangô, geralmente traz em seu interior o inhame pilado e a galinha desfiada; outras filhas trazem bacias contendo canjica branca. Todas as comidas são então colocadas na frente dos Oxalás sentados, como na foto da casa de Joaquim Motta, na Baixada Fluminense, da década de 70 (*pr.* 9: 15). Começam, então, os humanos a tornarem-se contemporâneos dos deuses ao compartilhar o alimento.

Na foto (*pr.* 9: 15), vemos Oxaguiã de Mãe Marta (Iwin Lolá) sentado, o primeiro da esquerda para direita, junto a três Oxalufãs. O documento é da época em que a Iyalorixá ainda pertencia à casa de Joaquim, seu iniciador. A festa realizou-se na primeira metade dos anos 70, quando a sacerdotisa Marta ainda contava poucos anos de iniciada, como vemos pelo *adê* (coroa) que ainda não era de metal<sup>349</sup>. O que podemos perceber é que na tradição

---

princípio, exclusiva das casas ligadas ao Opô Afonjá. Verger, “Orixás da Bahia”, In: Carybé *Os Deuses... op. cit.*, p 232.

<sup>348</sup> Ver. Santos, J. Elbein. *op. cit.*, p. 74.

<sup>349</sup> Segundo divulgam setores conservadores da “família-de-santo” do Axé Opô Afonjá, só adquirem o direito de usar coroas de metal aqueles que já tiverem completado sete anos de iniciação e concluído esta obrigação. Todavia, em terreiros descendentes desta casa-matriz isto nem sempre é observado hoje.

do Opô Afonjá, mesmo ao servir o Pilão, os Oxalás sentam-se lado a lado nas cadeiras, sendo Oxaguiã ou Oxalufã.

Presenciei um Pilão em setembro de 1994 na Casa Branca do Engenho Velho, em Salvador. Era o terceiro Domingo de Oxalá, e a casa estava particularmente enfeitada por isso. Na escadaria que dá no alto do terreno, onde fica o barracão, um grande pano branco (*alá*) sobrepunha-se aos degraus. No interior do salão, diversas feiras de bandeirinhas brancas, picotadas verticalmente, cobriam o teto. A festa foi totalmente cantada por Mãe Nitinha de Oxum, ficando a atual mãe-de-santo da casa apenas observando; a estrutura do barracão apresenta uma coluna para marcar o axé da casa, como a encontrada em Mariópolis. O preceito do Pilão começou quando, já tendo cantado para vários orixás, todos saíram da roda e as mulheres mais antigas voltaram trazendo o Pilão e as comidas. Esta entrada foi acompanhada pelo toque de louvor a Oxalá, *Igbín*. O cortejo arriava o pilão no chão diante da porta, da coluna e dos atabaques, como em homenagem, acompanhado pelo *paó*, espécie de saudação feita por aplausos. Neste ritual ninguém se sentou em bancos para entrar em transe, apenas o pilão foi colocado numa esteira no chão e uma filha antiga de Oxaguiã dançou em torno do objeto. A cantiga não era a mesma das casas ligadas ao Opô Afonjá, mas também era um canto de invocação que repetia a frase: *È Mo pèé Babá* (Oh! Pai eu estou lhe chamando), foi assim que Oxaguiã incorporou-se na *elegun*. Logo após, a comida foi servida pelas mãos de Nitinha, que pegava grandes porções de inhame e galinha com as mãos e dava individualmente para os filhos-de-santo, que comiam imediatamente. A assistência também foi servida com os mesmos bolos de inhame passados das mãos de Mãe Nitinha para determinadas *Egbomis* (sacerdotisas com longo tempo de iniciação) que os dividiam com os presentes. Havia ainda nas bacias o *ebô* e uma espécie de massa de

acarajé crua com um forte gosto de tempero acebolado, alimento não encontrado por nós no ritual dos terreiros descendentes do Opô Afonjá.

Como vemos nas aquarelas de Carybé representando o Engenho Velho, na época em que vivia Tia Massi (*pr.* 8: 2 e 9: 11) o ritual ganhava outro *status*. A Iyalorixá era sentada sozinha num pequeno banco diante do Pilão e todos os filhos tocavam-na até a Iya entrar em transe. Na pintura notamos como o estado liminar fica aparente na hora do transe, a mãe-de-santo perde sua postura de comando para situar-se neste estado-passagem, frágil, desprotegida, diferente da postura que a própria irá ganhar quando tomada pelo Deus (*pr.* 9: 11)<sup>350</sup>. A representação do corpo como receptáculo, nesta aquarela, expõe como no ritual os atos corporais se confundem “ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso são confundidos pelo agente”<sup>351</sup> - como observou Mauss sobre o uso do corpo num rito de caça<sup>352</sup>. De fato é no corpo onde serão impregnadas as características distintivas de Oxaguiã que aquela sociedade religiosa espera ver, atos que são repetidos habitualmente e por isso tornam-se fortes dentro do grupo<sup>353</sup>. É, também, o “corpo-casa-cosmo” que Eliade ilustra num sentido de morada onde a transcendência poderá acontecer, já que a existência religiosa está “aberta ao cosmos”<sup>354</sup>.

<sup>350</sup> Ver nota 333.

<sup>351</sup> Mauss, Marcel. “As Técnicas Corporais”, In: **Sociologia e Antropologia**, São Paulo: EPU/EDUSP, 1974, P. 217.

<sup>352</sup> Mauss analisa em “As Técnicas Corporais” como o corpo funciona para impressão das atribuições simbólicas da sociedade, desde simples posturas até técnicas específicas de esporte, por exemplo. *Ibid*, pp. 209 – 233.

<sup>353</sup> Mauss explica: “Estamos em toda parte em presença de montagens fisio-psico-sociológicas de várias séries de atos. Estes atos são mais ou menos habituais e mais ou menos antigos na vida do indivíduo e na história da sociedade”, *Id*, p. 231.

<sup>354</sup> Eliade, M. *op. cit.*, pp. 137; 141.

Como complementar à representação do Pilão de Tia Massi, foi estudada a mesma festa na casa de Mãe Marta (Iwin Lolá), em Mariópolis. Das três festas do Pilão assistidas ali em anos diversos, nos limitaremos à que coincidia com o aniversário de iniciação da Iyalorixá. O início do ritual transcorreu, de hábito, com cantos para todos os orixás. A totalidade dos membros do terreiro apresentou-se com roupas brancas e a nova mãe-de-santo de Iwin Lolá, Mãe Nitinha, estava presente. Como em Salvador, Mãe Nitinha também cantou durante quase todo candomblé. Chegada a hora do cortejo do Pilão, os atabaques entraram com o toque seco de Oxalá, *Ìgbín*, e o cortejo veio por fora da casa, entrando pela porta principal do barracão.

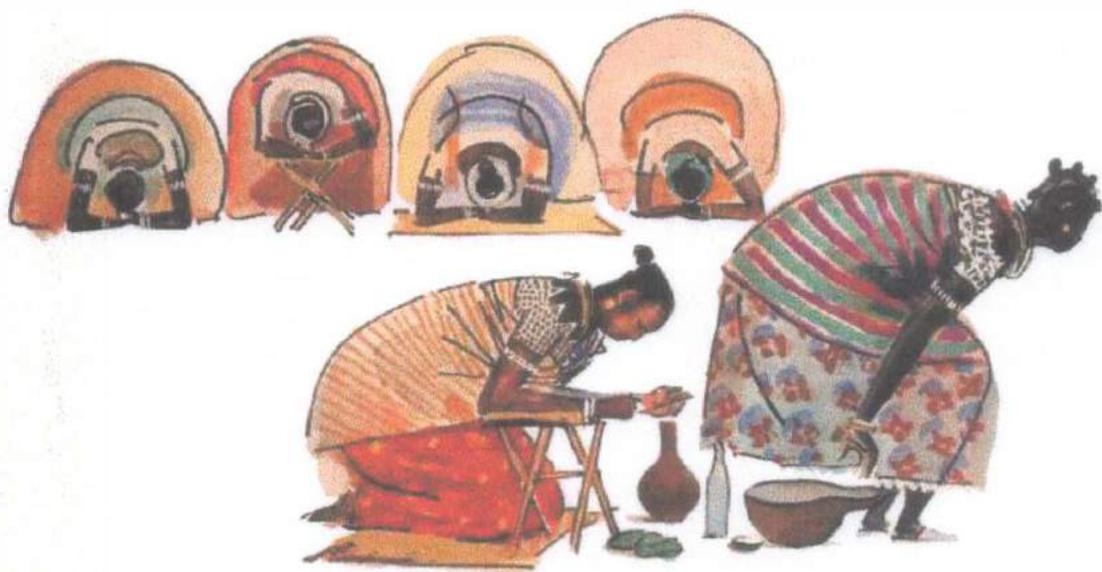
O cortejo trazia um banquinho enfeitado com laços e coberto de pano de boa qualidade; um filho dos mais antigos trazia um feixe de *atoris* também amarrado com laços, como na ilustração de Carybé; o Pilão era carregado por quatro pessoas (dentre estas a filha carnal da chefe da casa, iniciada de Xangô); o *ebô* e a farinha acebolada, idêntica à do Engenho Velho, enchiam bacias. A roda entrou no barracão fazendo reverência à porta, à pilastra (“axé plantado” da casa) e aos atabaques, o que se repetiu por três voltas. Logo após, o cortejo parou e Mãe Nitinha distribuiu os *atoris* para convidados “antigos de santo” e alguns *ogãs* da casa. Entoou-se a mesma cantiga ouvida no Engenho Velho: *Eh! Mo peê Babá...* Mãe Marta então se sentou no banquinho, como na figura de Carybé, sendo tocada pelas varetas e com todo candomblé invocando Oxaguiã com a saudação: *Exê ê! Babá Exê ê!* A Iyalorixá, assim, entrou em transe, sendo tomada por Oxaguiã.

Em seguida, as comidas rituais foram servidas pelas mãos de Mãe Nitinha, tal qual na festa baiana já referida. Depois de um intervalo, os orixás voltaram com seus “ternos” de festa, e também entraram pela porta da frente do barracão. Por onde Oxaguiã da Iyalorixá

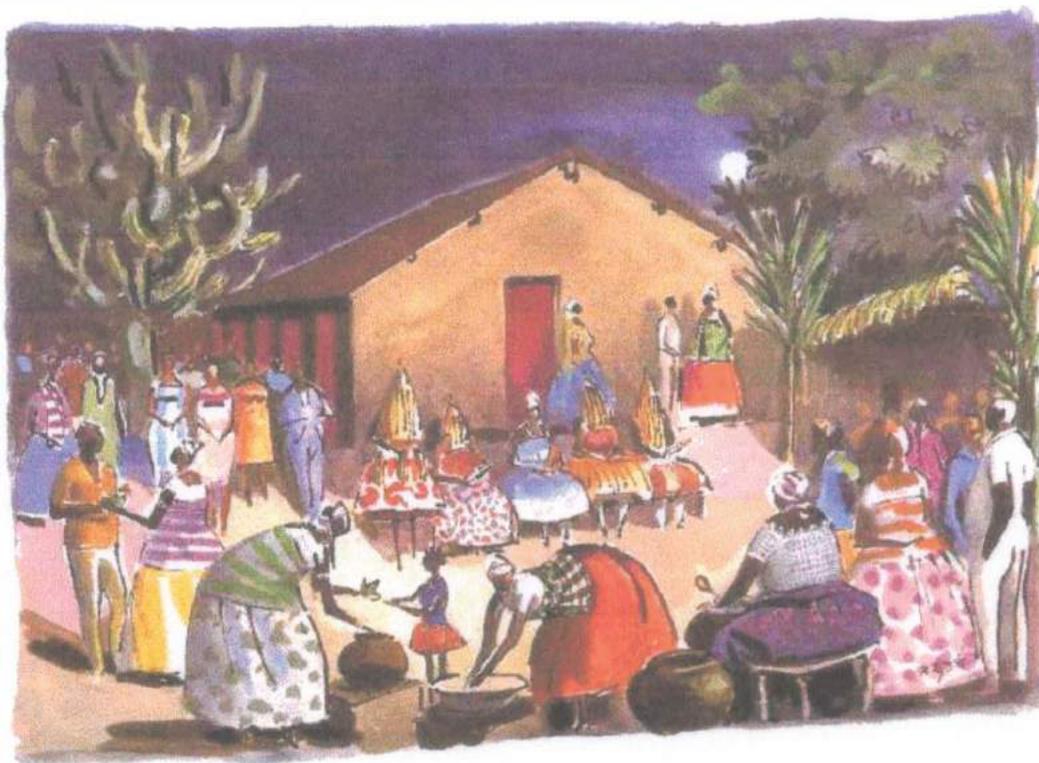
passava, várias pessoas tocavam-lhe a roupa levando as mãos à cabeça, ou mesmo se atiravam ao chão “batendo cabeça” para o deus.

A festa tinha requintes de grande acontecimento, com garçons uniformizados servindo os convidados que lotavam o pequeno barracão. Quando o orixá homenageado sentou-se na cadeira encostada ao fundo do salão, uma grande fila se formou, com filhos-de-santo e alguns amigos da Iyá que iam, um a um, oferecer presentes aos pés de Oxaguiã. Pude reconhecer bandejas e castiçais de prata, potes de cristal, jarras para flores, tecidos de “*guipure*” e tigelas diversas. Cada presente era desembalhado e apresentado ao orixá.

Comparando a festa em pauta com a ilustração de Carybé (*pr.* 9: 11), conclui-se que, nos moldes do Engenho Velho, a comemoração do Pilão se dá daquela forma quando a chefe da casa é filha de Oxaguiã, como Tia Massi e Mãe Marta. Carybé selecionou um momento ritual que marca a diferença entre esta celebração do Pilão e outras mais simples e igualmente possíveis. A aquarela, tomada na sua qualidade de documento propício a comparações e verificações em campo, vem provar a diversidade características dos rituais de candomblé, demonstrando que certos usos se consagram de acordo com as grandes matrizes e seus terreiros descendentes. Estas tradições familiares, ao modo de distintas falas, vêm compor em âmbito maior, neutralizadas as peculiaridades, a corrente cultural a que se tem denominado tradição afro-brasileira.



9: 1 CARYBÉ, “Padê”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...* op. cit., p. 37.



9: 2 CARYBÉ, “Olubajé de Omolú. Opô Afonjá”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 64.



9: 3 CARYBÉ, “Meninos comendo sob a proteção dos Erês”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 119.



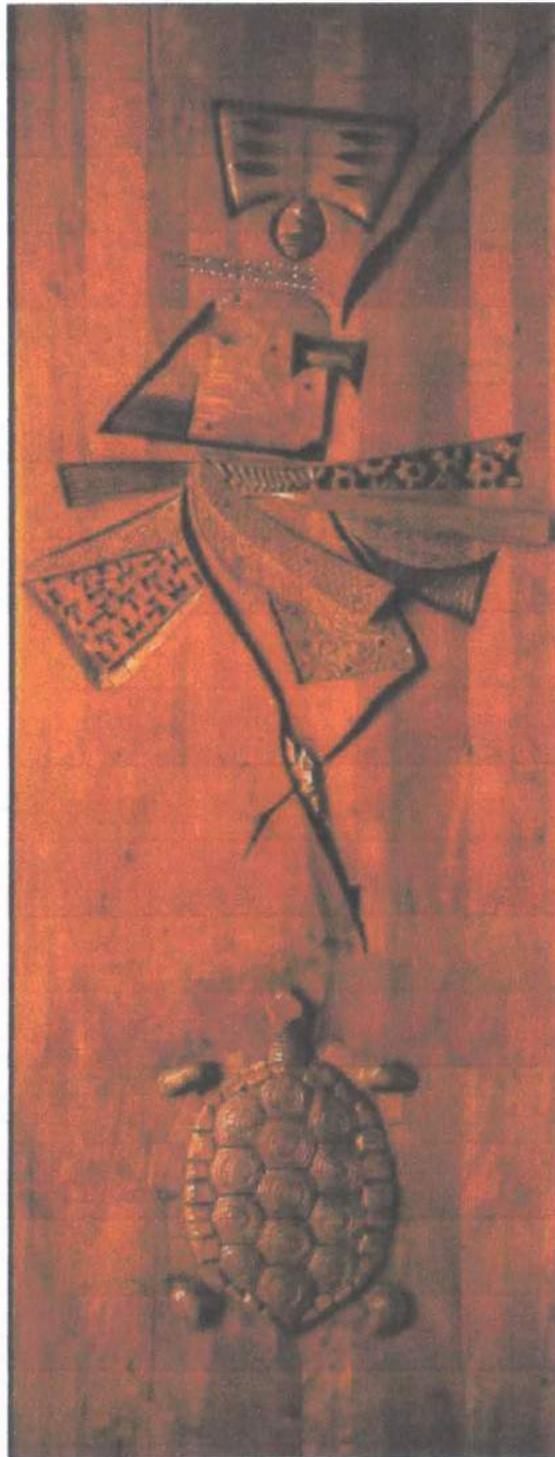
9: 4 CARYBÉ, “Acarajé de Iansã”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 127.



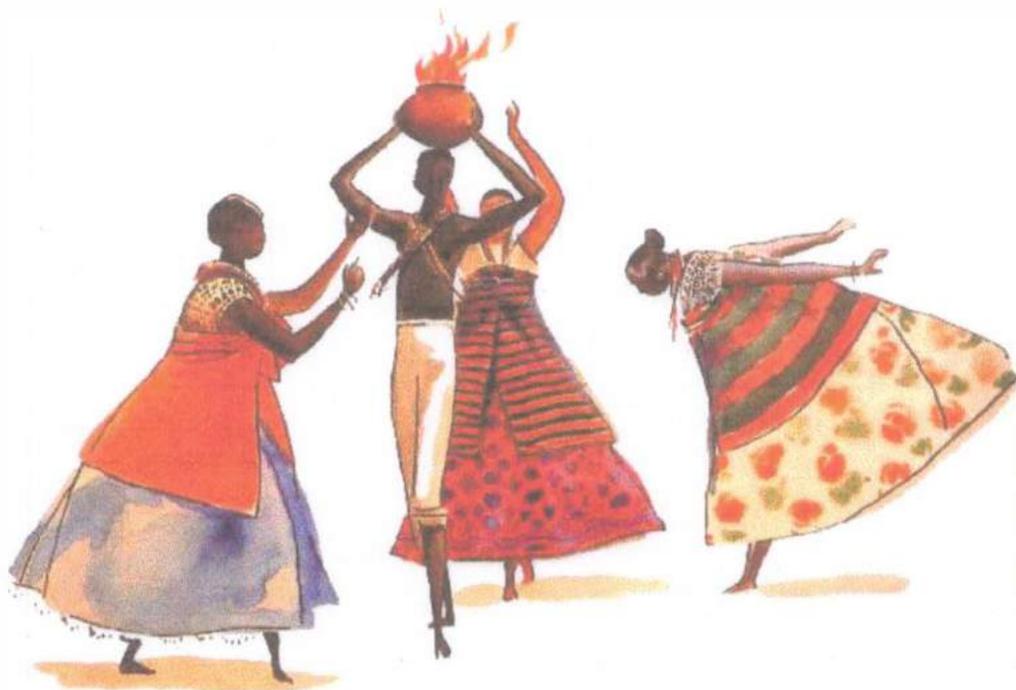
9: 5 CARYBÉ, “Feijoada de Ogum,” sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 45.



9: 6 CARYBÉ, “Fogueira de Xangô”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 97.



9: 7 CARYBÉ Mural dos Orixás – Xangô, 1968, 3m x 1m x 0,10 m, entalhe s/ madeira. Fonte: Furrer, B., op. cit., p.291.



9: 8 CARYBÉ, “Ajerê”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé, *Os deuses...*, op. cit., p. 98.



9: 9 CARYBÉ, “Akará”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 99.

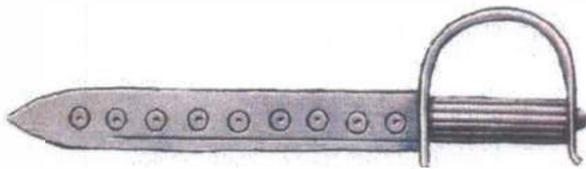


1985

9: 10 CARYBÉ, "Xangô", 1985, ilustração a nanquim, sem dimensão. Fonte: Carybé, Verger, P. Lendas Africanas dos Orixás, Salvador: Corrupio, 1985, p. 34.



9: 11 CARYBÉ, “Tia Massi na Festa do Pilão”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 159.



9: 12 CARYBÉ, “Ferramentas de Oxaguiã...”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Idem, p. 154.

9: 13 CARYBÉ, “Oxaguiã”, 1985, ilustração à nanquim, sem dimensão. Fonte: Carybé, Verger, P. Lendas Africanas... op. cit., p. 66.





9: 14 VERGER, P., Sem título (“Na Bahia, nos terreiros de candomblé...”), sem data, 1 Fot, p&b sem dimensão. Fonte: Verger, P. **Orixás**, Salvador: Corrupio, foto 247, p. 278.



9: 15 Sem autoria, Sem título, (**Festa do Pilão - Ilê Fí Oro Sakapata**, R. J.), década de 70, 1 fot, p&b, 10 cm x 15 cm. Fonte: arquivo pessoal.

---

**O TRAÇO DE CARYBÉ COMO DOCUMENTO HISTÓRICO:  
IMAGENS E AUTO-IMAGENS**

Muitas religiões mantêm invisível parte de seus conteúdos simbólicos. O candomblé se tornou conhecido pela forma de proibir acesso a cerimônias sagradas. Isto acontece em parte como estratégia de resistência para manter os rituais, mas também pela própria *visão de mundo* das comunidades, já que os adeptos passam por sucessivas iniciações e assumem papéis diferentes conforme o tempo de iniciação. Trata-se de um contexto em que saber é poder. Há ainda certa cautela contra a curiosidade excessiva dos não iniciados sobre o lado mágico e sobrenatural. Podemos detectar esta afirmação desde a transição entre os séculos XIX e XX, quando textos como os de Nina Rodrigues, Manuel Querino e João do Rio transpuseram barreiras e, ao relatar suas observações, encontraram um público ávido de informação sobre os rituais afro-brasileiros <sup>355</sup>. Um século depois, um público ainda mais amplo lança mão de investigações e de um acervo de imagens no qual Carybé tem papel de destaque.

Nesta parte do trabalho investigarei o reflexo da obra de Carybé sobre o grupo retratado. No tocante aos aspectos normalmente invisíveis, acontece algo relevante no trabalho do deste artista. Ao documentar mais de 40 anos de religião, encontra os rituais a

---

<sup>355</sup> Os textos destes três autores, da virada do século, apresentam estilos diversos. Não podemos, com exceção de Nina Rodrigues, considerá-los pesquisadores das religiões - já que João do Rio era jornalista, Querino era professor e Rodrigues, formado em Medicina. Mesmo assim, em todos há referências aos segredos dos "negros" com relação às práticas religiosas. Ver: Rodrigues, R. Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935. Querino, M. **Costumes africanos no Brasil**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. Rio, João do. **As religiões do Rio**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

princípio tradicionalizados, especialmente por ter trabalhado em comunidades zelosas de seu passado supostamente “africano”, de suas tradições. Mas, como artista plástico, Carybé também forma opinião e sua intervenção ocorre quando nos próprios candomblés, hoje, reproduzem-se seus desenhos como modelos para roupas, decoração de barracão, recordações de festas, ferramentas de “assentamentos” e interfaces para sites de candomblé na Internet.

Desta forma, uma religião fundamentada inicialmente na oralidade vai aproveitando modelos estéticos de uma cultura letrada, retradicionando-os<sup>356</sup>. *Copiar modelos* difere de *interpretar lendas* ou mitos. Trata-se de estender partes do sistema concernente a uma dada comunidade a um público amplo que não tem acesso às fontes senão através da indústria cultural. Assimilar certos motivos para forjar uma ferramenta ou confeccionar uma roupa constitui um pequeno processo que faz parte de outro bem maior: a substituição de práticas sagradas por práticas estéticas ou textuais. O fato de que comunidades recentes construam seu ciclo ritual a partir da bricolagem de informações contidas em pesquisas etnográficas e livros de arte, e sobrevivam se proclamando como formas religiosas baseadas no sagrado e na oralidade, nos leva mesmo a pensar num poder curativo e regenerador da estética.

Artistas, escritores e fotógrafos, como Carybé, Juana Elbein e Pierre Verger, têm seus produtos intelectuais apropriados por auto-proclamados sacerdotes de candomblé. Numa época de hipertrofia da literatura de auto-ajuda, uma série de fotografias pode revelar, entre outras coisas, as etapas da iniciação de um noviço em cultos africanos e afro-

---

<sup>356</sup> Ver. Vianna, Helio. *op. cit.*, p. 154.

brasileiros. A obra de Pierre Verger, por exemplo, é ampla, incluindo, até mesmo, textos elucidativos e pesquisa sobre folhas sagradas. Juana Elbein, em seu livro *Os Nagô e a Morte*, relata o ritual de um padê especificamente do Axé Opó Afonjá, abrindo assim a possibilidade para que várias casas-de-santo repitam passo a passo o mesmo ritual, embora não tenham os mesmos antepassados nem cultivem as mesmas divindades invocadas. Atendendo ao projeto de indivíduos que pretendem a liderança religiosa e outros que querem apenas entender os sentidos peculiares dos rituais, o saber letrado rompe as barreiras impostas ao conhecimento por uma mesma matriz e banaliza certos cânticos, reverências e formas seqüenciais do ritual que deveriam, a princípio, estar restritos aos descendentes das comunidades investigadas.

Carybé, conforme vai se aproximando da religião, tornando-se filho-de-santo, adquirindo cargos de destaque, também modifica gradativamente sua observação sobre os rituais. A “experiência-próxima”, definida por Geertz, torna-se cada vez mais proeminente. Há uma relação simbiótica entre as idéias e o estilo usados por Carybé para representar os cultos afro-brasileiros e a visão dos “nativos”. Tendo-se aproximado gradualmente deste saber específico, suas imagens - apropriadas por aspirantes a cargos religiosos de maior vulto - permitem que os que burlam as regras da vivência e da tradição oral sejam considerados “tradicionais”, “antigos” e “poderosos”.

A propósito, examinemos o objeto reproduzido na prancha 10: 1, material distribuído no candomblé em que Carybé era filho-de-santo. Trata-se de pequena folha de cartolina dobrada e envolta em plástico, carimbada em vermelho sobre branco, com a figura de um Oxê de Xangô - como aquelas que Carybé copiava para ilustrar o livro de Odorico Tavares - e uma moeda de um cruzeiro, datada de 1974. Aparece a inscrição “Sango a dupé

– 26/06/79”. A grafia em caracteres fonéticos corrobora enquanto língua ioruba, o caráter africano subjacente à peça.

A princípio poderia parecer tratar-se de um exemplo da prática corrente de distribuir enfeites aos visitantes ao final das “festas-de-santo”. A pesquisa de campo, no entanto, nos revelou dimensões mais amplas.

Na época, acabara de ser entronizada a atual líder da comunidade e, como em toda transição, ela se defronta com partidos e oposições várias. Dentre suas estratégias de legitimação constavam iniciar noviços, que a tornariam, efetivamente, mãe, além de demonstrar conhecimento especialista e tradição. Estes dois últimos fatores são contemplados ao recuperar uma cerimônia corrente ao tempo da fundadora em que se apresentavam moedas à divindade tutelar do grupo – Xangô. Com sua bênção, elas seriam redistribuídas e comporiam “patuás” para obter dinheiro e boa sorte. Daí o sentido da inscrição – Xangô agradece a presença dos devotos nesta sua cerimônia.

Observa-se ainda que a forma moderno-contemporânea do dito patuá – papel carimbado, plástico e não invólucro de morim; a concorrência de um artista consagrado – nos fala tanto do ressurgimento de uma tradição quanto da aliança entre Carybé, chefe das sociedades civis da casa e mãe Stella. Notamos assim que Carybé de fato “estava dentro” da religião. Ter seu desenho distribuído como amuleto de prosperidade faz das artes deste argentino/baiano um lugar onde os conceitos de ético e êmico estão intrinsecamente unidos.

Se enveredarmos pela distinção polarizada entre perspectiva ética (vista de fora) e perspectiva êmica (vista de dentro), evidenciaremos uma relativização para esta dicotomia. Carybé pode ser considerado representante de uma visão êmica por ter sido filho-de-santo, obá de Xangô, elemento integrado em sua comunidade de culto. Mas era um artista e

utilizava o candomblé como tema para as pinturas, representando o Brasil no exterior, vendendo para colecionadores e galerias de arte. Desta perspectiva, a visão do artista é caracteristicamente ética. Deixa-se, pois, a pluralidade dos fatos e acontecimentos sociais dizer-nos que as categorias interagem de várias formas.

Confirma-se, assim, a premissa de Newton Freitas ao alertar para o “perigo” que Carybé representava. Em artigo de 1960, Freitas relatava que a Bahia estava tomando “as atitudes” desenhadas pelo artista. Num trecho, ele relata, com humor: “os ritmos, os candomblés, a pesca de xaréu, as praças e ruelas estão de tal forma impregnadas das pinturas e das inventivas figurações de Carybé que muitas vezes seria necessário pagar-lhe direitos autorais”<sup>357</sup>.

A Iyalorixá Stella de Oxossi, responsável pelo terreiro Axé Opó Afonjá - do qual Carybé foi integrante em Salvador - nos disse em entrevista que a obra de Carybé não agride a religião porque “ele mostra o que é visível”<sup>358</sup>. Mãe Beata, Iyalorixá do terreiro *Ilê Omiojuarô*, no Rio de Janeiro, diz sobre Carybé: “Eu o admiro porque ele está divulgando, glorificando nossa cultura” e conclui “...é mais um trabalho, mais um fragmento.”, fornecendo a distinção, já explicada, da realidade plástica sobre a realidade social<sup>359</sup>. Joaquim Mota, Babalorixá do Ilê Fí Orô Sakapata, também no Rio de Janeiro, concordava com algumas representações *carybeanas* e discordava de outras, mas não demonstrou nenhuma aversão às obras, muito pelo contrário. Ao folhear algumas pranchas, recordou-se

---

<sup>357</sup> Freitas, Newton “Carybé da Bahia”. IN: *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, nº 152, 19/11/1960, arquivos do DESENBANCO.

<sup>358</sup> Entrevista realizada em 04/06/94

<sup>359</sup> Entrevista realizada em 25/07/97

de histórias sobre objetos e rituais <sup>360</sup>. Este poder evocativo das ilustrações sobre as memórias individuais dos devotos confirma-nos, uma vez mais, seu caráter êmico.

Refletindo sobre as palavras de Mãe Stella, sabemos que o visível para Carybé não é o mesmo que para nós, já que ele integrava o corpo de Obás do terreiro. O artista teve acesso a muitas cerimônias reservadas, e retratava algumas, como é o caso de “Pai Cosme dando pombos a Oxaguiã” (*pr.* 10: 2). Na aquarela, um grupo de pessoas vestido de branco está ajoelhado, cada uma com um pombo nas mãos, diante de potes de cerâmica e louça, alguns sujos de vermelho, em torno da figura central – o pai-de-santo. Como já é sabido, o candomblé caracteriza-se, entre outras coisas, pelo sacrifício de animais. Portanto podemos decodificar os elementos da ilustração como componentes de um ritual de sacrifício. O referido pai-de-santo da cena, identificado na legenda - Pai Cosme - foi um dos amigos de Carybé, em cuja casa o artista “passou temporadas”.

Há peculiaridades neste ritual que Carybé parece saber detectar e que confirmam seu acesso a cerimônias, a princípio, restritas aos adeptos. Em campo, detectamos que a colocação das cabeças dos pombos sacrificados, próximas ao pé de Pai Cosme, revela-nos que este ritual se faz com os pés ou com as mãos. Daí a ausência da faca ou outro instrumento que possibilitaria um sacrifício <sup>361</sup>. Assim, se Carybé retratasse o sacrifício de pombos com uma faca estaria “destruindo” o ritual, descaracterizando sua narrativa e documentando erradamente a cerimônia.

---

<sup>360</sup> Entrevista realizada em 24/07/97

<sup>361</sup> Esta ausência adquire suma importância se selecionarmos um exemplo, na história da arte, dado por Panofsky sobre a ligação da bandeja às representações de Salomé que tratam do momento em que ela traz a cabeça de São João Batista. Os artistas apropriaram-se de tal forma desta imagem que se tomou imperativo colocar a bandeja nas obras referentes a ela. Tanto é assim que a própria Salomé desaparece de algumas representações e permanecem somente a bandeja e a cabeça do santo. Ver: Panofsky, E. *op. cit.* pp. 59-62.

Quanto à apresentação de objetos participantes dos rituais, Joaquim Motta chamou nossa atenção para outro fato: um objeto sagrado como o xaxará de Omolu, confeccionado ritualisticamente, ganha, hoje, apenas formas decorativas, como se a beleza sustentasse, por si só, a sacralização religiosa. O Babalorixá disse que “todo xaxará tem na base os axés plantados através de cânticos, palavras...”. Sobre as ferramentas, denunciou a existência hoje de “verdadeiras fantasias”. Faz-se necessário esclarecer que cada ferramenta liga-se a uma lenda ou mito, determinando sua forma, seus elementos constituintes, seu material. E, é claro, estes repertórios coerentes e mais ou menos contrastantes vigoram no interior das “famílias-de-santo” das grandes comunidades com grupos descendentes <sup>362</sup>. Por isso, ao copiar-se Carybé esteticamente, estaria sendo substituído o fazer religioso, que congrega diversos detalhes “imprescindíveis”, para alguns adeptos, na construção de seus artefatos. Estariam sendo transgredidas, a um só tempo, as normas de segredo e as tradições familiares.

Na entrevista realizada com Mãe Beata evidenciou-se que na sala cerimonial, o chamado barracão, todas as paredes eram decoradas com reproduções ampliadas de ilustrações do Carybé para *Lendas Africanas dos Orixás*. São ao todo seis ilustrações, e notamos que em “Iemanjá”, orixá de Mãe Beata, houve a inserção de cores verdes ausentes na ilustração original. Isto nos faz pensar nas “trocas”, citadas por Francastel onde a arte assume modelos que muitas vezes escapam “aos que lhe são característicos” <sup>363</sup>. A pesquisa esclareceu que deve-se a inclusão da cor verde à história local do terreiro, pois a “santa da casa”, a deusa a que foi dedicada esta sacerdotisa é Iemanjá Ogunté, que tem como

---

<sup>362</sup> Ver: Vianna, Helio. *Somos...*, op. cit., pp. 257-260.

<sup>363</sup> Francastel, P. *Imagem...* op. cit., p. 24.

diferencial das outras “qualidades” de Iemanjá o uso da cor verde-água. Trata-se, pois, de usar a imagem de Carybé com um proveito suplementar: conotando certa glorificação para a Iabá protetora da comunidade.

Na parede onde se reproduz a figura de Ogum (*pr.* 10: 3), a gravura representa uma lenda que ressalta a fúria indomável deste orixá. No mito, Ogum chega a sua cidade (Irê) e ninguém lhe rende homenagens. Enfurecido, ele puxa o facão e decepa a cabeça dos moradores. Por isso vemos no desenho um dos moradores ajoelhado pedindo-lhe clemência. Todas as pranchas de Carybé reproduzidas nas paredes do barracão são ampliadas, deixando os orixás em estatura aproximada à dos humanos. Analisando a exposição destas figuras, percebemos a ausência de molduras. Amplia-se, desta forma, a proximidade com os objetos do cotidiano, cadeiras, janelas, atabaques. Esta organização retoma a premissa de que o candomblé acredita que os orixás vêm “se misturar” aos humanos em festas e obrigações - como já citou anteriormente Jorge Amado.

Em outra parede, vemos a figura de Omolu (*pr.* 10: 4), numa passagem mítica onde a varíola se espalha sobre uma cidade e este orixá vem trazer a cura. No candomblé acredita-se que Omolu traz a doença, mas também a cura, sendo chamado de *Onixegun*, o “médico” entre os orixás. Na gravura, Carybé vai representando a doença através dos pontilhados sobre o corpo dos habitantes. Omolu, então, sobrevoa o local e com seu Xaxará e seu chapéu (Filá) de palha para curar gradativamente os doentes.

Estas ilustrações convivem diariamente com rituais sagrados, muitas vezes secretos, e conferem ao traço de Carybé o sentido de auto-imagem. Na parede onde identificamos Xangô, não há nenhuma alusão a narrativa mítica (*pr.* 10: 5). Xangô está desenhado como se estivesse dançando seu passo específico, o Alujá. Percebemos também as saudações aos

orixás dos orixás ladeando as pinturas. Em Xangô podemos ler “Kawo Kabiyesile”, grito de invocação proferido pelos fiéis para que o orixá venha à terra. Mais uma vez a grafia parece querer aproximar-nos de um suposto original africano.

Mesmo havendo, no terreiro, representações materiais dos orixás, através dos assentos, a realidade plástica *carybeana* é aceita e mostrada a todos como representação coerente de uma realidade religiosa. Geertz diz: “Como o comportamento humano é tão frouxamente determinado por fontes de informações intrínsecas, as fontes extrínsecas passam a ser vitais”<sup>364</sup>. As ilustrações de Carybé no terreiro de Mãe Beata dizem de uma realidade construída passo a passo através da investigação dos intelectuais sobre a religião; da importância do negro/cultura na arte para construção da brasilidade; e de como a interação dos modelos estéticos com a perspectiva do grupo se dá cada vez mais. Uma auto-imagem que confirma a força da visualidade em nossa sociedade atual. Merleau-Ponty ressalta: “... é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”<sup>365</sup>.

Os desenhos do artista que representam rituais ou lendas do candomblé são também oferecidos em larga escala ao público leigo para ressaltar o *sentido de passado*, a tradição, os produtos *da terra*. Nesta virada de milênio, a cantora Virgínia Rodrigues, por exemplo, de cujo repertório participam cantigas de orixás, músicas de Ary Barroso, e outras mais atuais como as de bloco afro, evidentes atributos da *baianidade*, traz, no encarte de seu CD mais recente, de 1999, um desenho de Carybé de 1957 representando o ritual do padê estudado em capítulo anterior. Este desenho é espalhado por todo o encarte entre as letras

---

<sup>364</sup> Geertz, C. *A Interpretação... op. cit.*, p. 107.

<sup>365</sup> Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

das músicas e ficha técnica, emparelhando-o a antigas fotografias da Bahia, de Pierre Verger. O exemplo destaca a presença do artista quando o assunto é baianidade e tradições autóctones, confirmando a permanência e a utilização dos traços de Carybé pelas novas mídias. Ratifica-se com isso a premissa de Canclini ao dizer que “os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore, agora os difundem maciçamente”<sup>366</sup>.

Sem ter uma página exclusiva para suas obras, Carybé aparece nos sites ligados ao candomblé. Registrei mais de dez endereços onde os desenhos, pinturas, murais de madeira espalham-se em interfaces ora sobre personalidades e especialistas, como pais e mães-de-santo, ora sobre aspectos mais gerais de cultura e religião afro-brasileira. Destas ocorrências destaco que todos os que utilizam as figuras são apresentados como pertencentes à tradição Keto, da qual Carybé também era adepto e que figura com mais frequência nas suas representações.

Na página da mãe-de-santo Lourdes de Oxum (*pr.* 10: 6), registra-se a presença de um desenho duplicado de Carybé - retratando esta mesma deusa - emparelhado a uma foto centralizada da Iyalorixá. Como um cartão de visitas, ou até mesmo uma carteira de identidade, a mãe-de-santo logo de início lança dois atributos importantes: ser filha de determinado orixá; e conhecer os componentes da tradição, já que Carybé e seus desenhos representam as lendas disseminadas como “milenaes”. Dispor a figura lado a lado da foto daquela senhora parece intensificar a ligação entre uma deusa negra e uma a Iyalorixá branca. Pois esta diluição de limites é favorecida por Carybé que representa Oxum com

---

<sup>366</sup> Canclini, N. *Culturas... op. cit.*, p. 18.

trajes misturando características africanas (como os seios à mostra e a saia enrolada na cintura) e vestimentas de candomblé (como o adorno de cabeça). Percebe-se, também que a Iyalorixá omite seus ascendentes rituais, a “família” a qual ela pertenceria. Não há registros, na página, sequer sobre a mãe-de-santo iniciadora desta Iyalorixá, o que nos sugere tratar-se de uma autodidata <sup>367</sup>. Corrobora-se desta forma que a programação visual foi planejada para “vender” um saber antigo e nativo, colocando as imagens de Carybé como agenciadoras desta tradição.

Em outra página da Internet o organizador é um ogã de São Paulo, apresentado como “André D’Òsòsi”. Novamente a grafia fonética parece referendar autenticidade. Neste caso, há indicação de seus iniciadores, apresentando-se a mãe, a avó e uma tia-de-santo. Carybé é representado logo na página de abertura com uma pintura (*pr.* 10: 7) sobre uma festa de candomblé. O site é construído, segundo seu organizador, com o intuito de divulgar a cultura afro-brasileira.

A imagem de Iyami Oxorongá no mural dos orixás é apropriada em outro site (*pr.* 10: 8), onde a idealizadora, Jurema Oliveira, ressalta o objetivo de “mostrar um pouco da religião do Candomblé no Brasil”. Diferente dos outros exemplos, neste há citações de livros e ilustrações com as respectivas autorias. Com uma panorâmica sobre vários orixás, quando chega na descrição sobre as Iyami, não há outro representante a não ser Carybé. Como dissemos, o artista foi responsável, durante sua carreira, por registrar imagens que até então eram desconhecidas do público. O texto sobre este orixá é de Jorge Amado e foi

---

<sup>367</sup> Registrei por informações de um irmão-de-santo da citada Lourdes que a casa a qual ela pertence se situa no subúrbio de Nilópolis, Rio de Janeiro.

retirado do livro *Mural dos Orixás*, feito em pequena tiragem quando do lançamento deste conjunto de pranchas em madeira.

Carybé, desta forma, vai sendo apropriado, embora sem o recolhimento de direitos autorais, como previu Newton Freitas. As imagens ganham uma vitalidade e uma permanência para novos e antigos adeptos do candomblé. Pelo traço do pintor, são revelados ao leigo fatos, lendas e representações materializadas a que muitas vezes nem os próprios sacerdotes davam tanta importância.

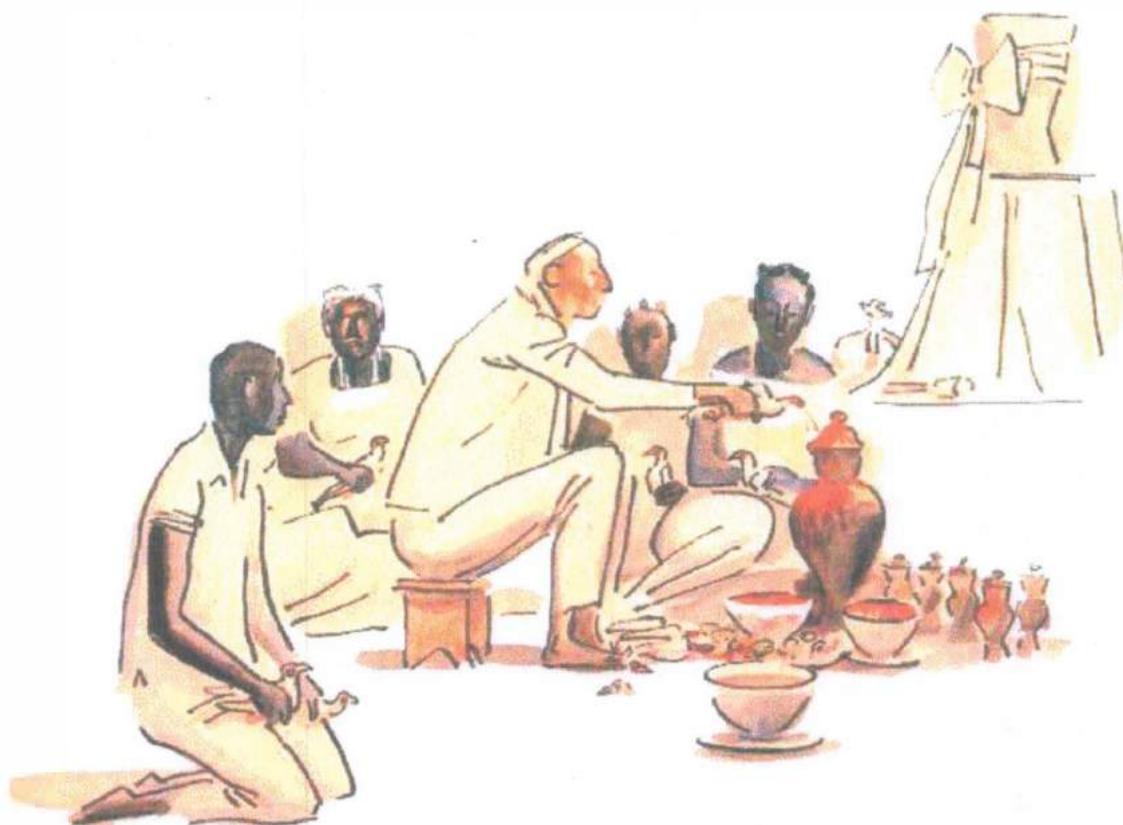
Por apresentar uma pluralidade de discursos, o candomblé vai a cada dia se adaptando e adquirindo novas nuances. Carybé funciona, com seu traço, como investigador, construtor e divulgador de diversos sentidos de passado. E, como observou Hobsbawn, documentos que consagram o passado não precisam ser leis, tábulas escritas, estando abertos a costumes e outros “textos”<sup>368</sup>. No caso estudado aqui, textos visuais.

---

<sup>368</sup> Hobsbawn, E. *Sobre... op. cit.*, p. 23



10: 1 “PATUÁ” de papel carimbado com moeda, envolto em plástico. Brasil, 1979. 4, 5 cm x 7 cm.



10: 2 CARYBÉ, “Pai Cosme oferecendo pombos a Oxaguiã”, sem data, aquarela, sem dimensão. Fonte: Carybé Os Deuses... op. cit. p. 158.



10: 3; 10: 4 e 10: 5 CAMPOS, Marcelo Ogum, Omolu e Xangô. 1997, fotografias (barracão de Mãe Beata – Miguel Couto, R.J.), color, 10 x 15 cm.

**HOME PAGE LOURDES DE OXUM**

Apresentação | Lendas de Orixás | Mensageiro dos Orixás | O Poder das Ervas | Simpatias | Sábado, 4/11/2001

*Seja Bem Vindo a minha Home Page*



**YALORIXÁ LOURDES DE OXUM**

[ Principal | Simpatias | Lendas de Orixás | Mensageiro dos Orixás | Fale Conigo ]

Design By - Alessandro Ramos. :  
última atualização: 01/09/00

10: 6 Site da Iyalorixá Lourdes de Oxum. Disponível : <http://www.lourdesdeoxum.hpg.com.br/>. Acesso em 04 nov. 2000.



O Òrìsà tem grandes presentes a te oferecer. Apre!



## Introdução ao Candomblé.



Origens e definições.

A palavra candomblé é sinônimo de religião africana. Sempre foi e é usada ainda neste sentido. Isto explica muitas coisas. Vejamos.  
 O negro foi arrancado de sua terra e vendido como uma mercadoria, escravizado. Aqui ele chegou escravo, objeto de sua

10: 7 Site idealizado por André “D’osósi”. Disponível em: [http://wara\\_olode.vila.bol.com.br/introl.htm](http://wara_olode.vila.bol.com.br/introl.htm). Acesso em 04 de nov. 2000.

## IYAMI OXORONGÁ



*(Do livro "Mural dos Orixás" de Caribé e texto de Jorge Amado - Raízes Artes Gráficas)*

Quando se pronuncia o nome de Iyami Oxorongá quem quer verdade deve se lembrar, quem estiver de pé faz uma reverência pois isso é um terrível Orixá, a quem se deve respeito completo. Pôscara africano, Oxorongá existe em um sem número infinito de onde pretem sua nome. O símbolo do Orixá Iyami, a o vovoz em suas mãos. Aos seus pés, a terra dos africanos e pretos. Iyami Oxorongá é a dona da harpa e não há quem resista aos seus ebô falais, sobejando-a e ela executa o Ojji, o feitiço mais terrível. Com Iyami toda cidade é pouco, ela exige o máximo respeito. Iyami Oxorongá, bruxa é pilosaro.

10: 8 Site idealizado por Jurema Oliveira. Disponível em: <http://geosites.com/SoHo/Lofts/6052/>. Acesso em 04 de nov. 2000.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Ao contemplarmos as representações de Carybé, pudemos perceber como se constrói um mundo através das imagens, nas quais a lógica não é redutível a nenhum outro discurso. Como nos esclarece Francastel: “Existe um pensamento plástico, diferente do pensamento matemático, do físico, do biológico ou do pensamento político”<sup>369</sup>. Os dados simbólicos tornam-se apenas elementos móveis, servindo de acordo com grupos específicos em situações determinadas, e não mais em âmbito geral, como nos apontavam as antigas pesquisas tanto em Antropologia quanto em História da Arte. Canclini, sobre isto, alerta para a necessidade de se construir uma ciência “nômade”, capaz de percorrer diversas instâncias do conhecimento humano e das práticas sociais<sup>370</sup>. Eliminam-se, assim, as clássicas oposições entre tradição e modernidade; popular, erudito e massivo, deixando-nos a hibridação entre estes conceitos. O que importou, para o âmbito deste trabalho, foram as condições “textuais e extratextuais, estéticas e sociais”<sup>371</sup>, fomentando uma análise da arte além das representações.

Foi o que pode ser visto através da arte de Carybé, que tematizava as camadas populares e ao mesmo tempo transformava-as em painéis no Aeroporto Kennedy. Até mesmo o sertão brasileiro, com seus encontros de vaqueiros, foi pintado pelo artista, e

---

<sup>369</sup> Francastel, P. *Imagem... op. cit.*, pp. 85s.

<sup>370</sup> Canclini, N. G. *Culturas... op. cit.*, p. 19.

<sup>371</sup> “Há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido. *Ibid.*, p. 151.

presentado a rainha da Inglaterra quando esteve em visita ao Brasil <sup>372</sup>. Carybé, desta maneira, tornou-se intermediário entre as duas culturas, um bicultural, oferecendo símbolos habituais das camadas populares para outras camadas sociais como representativos da *brasilidade*. Por isso, o classificamos como um mediador simbólico<sup>373</sup>. Uma obra capaz de reinventar o cotidiano, observando a realidade pela fantasia e, concomitantemente, pelo caráter etnográfico.

Determo-nos somente nos aspectos formais dos textos visuais e classificar os artistas em estilos de época não basta para a decodificação da relação inquietante entre arte e mundo visível, realidade construída dia após dia. O texto escrito é reducionista ao relatar o texto visual, mas talvez sirva para tirar algumas ilusões e repensar as sociedades em suas criações de imagens, pois ao que parece, estamos convivendo com excessos de imagens, e enxergamos pouco do que elas comunicam:

“... a arte não é o signo de um real admitido como tal; a sua leitura não restitui uma imagem composta de elementos que, num dado momento, estavam colocados, exatamente da mesma maneira e com a mesma organização, perante a visão do espectador”<sup>374</sup>

<sup>372</sup> A Rainha da Inglaterra Elizabeth II recebeu um quadro de Carybé da coleção “Cavalos da Rainha”, patrocinada pelo Governo da Bahia, quando visitou Salvador, em Novembro de 1968. Esta obra, mostrando uma cena de vaquejada no sertão, encontra-se na coleção particular da Rainha, num dos aposentos do Castelo de Balmoral, Escócia. Ver: Furrer, B. *Carybé... op. cit.*, p. 300. Sobre este fato, Jorge Amado escreveu ironicamente: “... o quadro magnífico está sobre o leito da Rainha num dos trinta e dois quartos de dormir que Sua Majestade utiliza para o ritual do matrimônio com Sua Alteza, o Príncipe Consorte. Os cavaleiros sertanejos de Carybé a tudo assistem impávidos – estão calejados pois já participaram de outras guerras e, cavaleiros por vaqueiros, perseguiram estouros de boiadas -, não há de ser a nudez de uma rainha, mesmo sendo a da Inglaterra, que há de espantá-los, pondo-os a relinchar e a correr”. Amado, J., Carybé. *O Capeta Carybé*, coleção arte para jovens. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1997, p. 28.

<sup>373</sup> Ver os conceitos de bicultural e mediador simbólico, respectivamente de Burke, P. e Ortiz, R., exemplificados na p. 80.

<sup>374</sup> Francaste, P. *Imagem... op. cit.*, p. 56.

Mesmo assim, os movimentos estéticos englobantes foram decisivos para a escolha do estilo de Carybé. O modernismo de Gauguin, Picasso e Mondrian exerceram influências sobre as formas e cores dos quadros do artista argentino/baiano. O primitivismo das máscaras africanas do Museu do Homem que influenciaram Picasso encontrou paralelo nas esculturas do candomblé baiano estudadas, colecionadas e desenhadas por Carybé. Entrar em contato com a obra deste artista é perceber também mais profundamente o quanto a cultura é dinâmica. A arte, através de seu traço, cria imagens e recria imaginações, já que as obras resultantes assumem infinitas possibilidades de apreensão. Uma produção artística do século XX que, figurativamente, insiste no cotidiano e em suas práticas culturais.

O povo na temática de Carybé foi eleito como representante da identidade brasileira. Uma identidade que muitas vezes alterna-se entre o real e o fantástico, entre festas e lendas populares, como na narrativa de *Macunaíma*. Um povo que domina o mundo das ruas, como local de celebração das identidades, nas festas religiosas, na capoeira, nas feiras e nos encontros com as prostitutas do Maciel. A Bahia, assim, é apresentada descansando, nua e com a cama no meio da rua, fazendo uma alusão ao dito baiano “botar a cama na rua”, que se refere ao ato de ter ou relatar intimidades em locais públicos.

Na sua produção, o artista encontrou nas atividades dos muralistas mexicanos, como Rivera e Orozco, uma saída para democratizar o acesso às atividades artísticas. Canclini ressaltou que no México esta tentativa do modernismo não conseguiu ser tão ampla, partilhada apenas por uma minoria. Assim, as “culturas étnicas ou locais não se fundiram

plenamente em um sistema simbólico nacional”<sup>375</sup>. Confrontando este pensamento com o caso brasileiro e, mais especificamente, baiano, notamos que aqui os resultados foram diferentes. As construções da identidade nacional assumiram a cultura dos afro-desendentes e a modernizaram, incluindo tecnologias e leis de preservação do patrimônio nacional. Na Bahia, Carybé, Caymmi, Jorge Amado, Pierre Verger e políticos que até hoje estão influentes contribuíram para criar a imagem de uma cultura afro-brasileira, nas danças, no erotismo, no candomblé e na música. Desta forma, o Pelourinho foi restaurado, transformando-se em cenário para clipes de artistas da música internacional, como Michael Jackson e Paul Simon, assim como abrigando, hoje, consulados e representações estrangeiras, lojas para turistas e sedes dos blocos-afro, embalado por uma música que se denomina “axé”. Os terreiros de candomblé estão sendo tombados, e, sem dúvida, Jorge Amado e Carybé, como intelectuais e filhos-de-santo, apresentam-se como os principais divulgadores desta religião. E Carybé continua presente nas vinhetas da TVE, mostrando o que é a Bahia.

Ao analisarmos a construção de identidades através da temática das feiras nordestinas, pudemos notar a vasta gama de possibilidades contidas no tema: a identidade religiosa dos vendedores conforme seus orixás; a identidade individual na organização de poses e objetos; a identidade coletiva numa rede de relações. Ao representar os mercados, o artista cria imagens que só existem a partir da sua intervenção na realidade, através do desenho, mas as escolhas entre os elementos representados nos apontam constantemente para uma produtiva tensão real/imaginário. A opção por determinadas personagens e

---

<sup>375</sup> Canclini, N. G. *Culturas... op. cit.*, p. 154.

abordagens coloca Carybé numa posição particular, ele continuou figurativo mesmo com a pressão abstrata do século XX. Mas hoje, a cidade de Salvador mudou por causa de suas obras.

Construindo historicamente uma entidade geográfica – a Salvador das camadas populares e dos grupos afro-descendentes – e toda uma conceitualização antropológica – a do estado de vida baiano como uma das determinantes da identidade nacional, a obra de Carybé participa ativamente dos esforços de um amplo setor da inteligência brasileira de criar, pela via de uma geografia imaginativa <sup>376</sup> e de uma documentação empática, certa noção de grandeza dos menos favorecidos que bem cedo seria reconhecida como cultura. Em decorrência disto, desta iconografia direcionada para o resgate do popular, o imaginário e o estético inftetem sobre o real e sobre a história – há que se restaurar, tombar, preservar, defender, incentivar os vestígios que nos sobraram deste amálgama de nossas influências formadoras.

Nos rituais de candomblé, pode-se entender a realidade como um processo de construção onde os envolvidos trocam e atualizam seus referentes, percebendo como os mecanismos de manutenção das práticas rituais podem acontecer. Se o ritual fosse imutável, tendo os atores para repeti-lo tal qual ocorria em sua “origem”, nada conseguiríamos apreender de seu sentido. Os signos dependem das referências que nós vivemos no hoje, indo ao passado ou projetando-se no futuro conforme a escolha de nosso pensamento, selecionando interstícios da memória e inventando formas indescritíveis<sup>377</sup>.

---

<sup>376</sup> A propósito, ver: Martins, Luciana L.. *op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>377</sup> Ver, a propósito, Hobsbawn e a definição do *sentido de passado* nas páginas 80s.

Ter contato com o ritual em processo possibilitou-nos um primeiro entendimento de como a lógica simbólica deve vir sempre aliada ao senso prático, aos fatos empíricos, à lógica interna dos sistemas culturais, tentando não privilegiar um ou outro aspecto. Da representação ao processo entendemos que é a multivocacidade de sentidos a responsável pela permanência das práticas. Mudando constantemente, os signos se tornam de fato álisis, permanecendo sempre renováveis quando precisamos deles.

Com a produção de Carybé pudemos perceber um recorte imaginário da sociedade e destacarmos o que permanece ou não. O candomblé e seus mitos, de ontem e de hoje, adquirem formas, cores e sentidos significantes que não estavam na estrutura “africana”, mas sim na motivação de seus adeptos. Por isso é vivo e dinâmico, sabendo adaptar-se aos novos tempos já que esta religião cresceu num novo mundo. No barracão de Mãe Beata, no imaginário de Mãe Stella e Joaquim, nos sites da Internet, as personagens e cenas *carybeanas* transcendem o bidimensionalismo das telas e papéis e fomentam novas configurações, deixando lugares vazios para outras significações e, ao mesmo tempo, trazendo problemas e não conclusões<sup>378</sup>. Para Francastel, Geertz e Canclini um objeto artístico nunca é apenas parte do universo estético, pois, tanto influencia quanto está incrustado na realidade humana e social, estabelecendo com ela uma rede de relações complexas.

A realidade da obra de arte jamais será igual à realidade social: as perspectivas aumentam e as novas construções poderão ocorrer a qualquer momento, basta termos o contato da memória do espectador com a memória do artista. Por isso as trocas numa

---

<sup>378</sup> Ver nota 345.

sociedade frutificam de maneiras surpreendentes. Os significados do trabalho de Carybé nascem e renascem nas casas de santo, nos salões de museus, nas casas bancárias, praças e jardins do mundo. Posso citar Bachelard, que radicalmente observou: “Imaginar será sempre maior do que viver”<sup>379</sup>.

Ao traçar estas considerações finais, darei voz às palavras do artista. Quando, no anoitecer de Brotas, Salvador, conversei com Carybé, ele organizou uma espécie de definição de sua trajetória através destas palavras:

“Agora que eu já tô velho, eu tenho impressão que o que eu quero deixar é o que eu vivi e o que eu gostei de ver e viver. Uma espécie de história em quadrinhos. É um pouco como esse diretor italiano – Fellini. A história em quadrinhos tem uma relação com a renascença, e é o que eu faço”.

Carybé, com seu estilo artístico, realizou muito mais do que histórias em quadrinhos. Os temas para sua pintura apresentaram a mim como pesquisador uma visão sobre o Brasil que muitas vezes me acostumara a ver, mas de que jamais perceberia a especificidade sem seu traço. Selecionam-se, nesta arte brasileira, fatos de uma identidade construída dentro de uma gama de possibilidades imensas. Meu contato inicial com as ilustrações em preto e branco dos livros de candomblé foi acrescido de inúmeras outras obras coloridas. Assim, mais do que um ilustrador das idéias de outros autores, conheci um Carybé inventor dos conceitos da brasilidade.

---

<sup>379</sup> Bachelard, G. *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Com esta dissertação pude fruir a obra de arte, as paisagens da Bahia, a convivência das mães-de-santo e dos artistas. Olhar para Salvador, tentando buscar um ângulo, um beco, um pescador ou uma vendedora de acarajé que me remetesse ao traço do artista. E mais, que me explicasse: o que será que Carybé quis expressar ao pintar determinada cena?

As obras de arte, desta forma, influenciaram e foram influenciadas pelos contextos sociais da década de 50, na qual a Bahia queria aprender e divulgar a cultura em instâncias mais globais. Salvador era, na época, uma ebulição de atividades artísticas entre os espaços populares, a Universidade, os museus ou nos encontros informais nos bares e nos ateliês de artistas. E Carybé, sob sua ótica baiana, *dizia* em suas telas: este é o Brasil que eu escolhi para viver.

A arte serve, então, como testemunho de épocas remotas e como mecanismo de divulgação da *brasilidade*. O traço do artista, desta forma, reconstrói uma Bahia ao mesmo tempo voltada para o futuro - com vanguardas, turismo, empresas - e apegada ao seu passado, que mantinha suas práticas afro-religiosas “ao som discreto do *adjá* de Tia Massi”<sup>380</sup>.

---

<sup>380</sup> Chama-se *adjá* uma espécie de sineta utilizada para invocar os orixás do candomblé. Carybé, em citação já mostrada anteriormente, ressaltava suas lembranças do estilo de Tia Massi sacudir o *adjá*. Ver citação completa nas páginas 164s.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1987.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**, (28ª ed. Il.). São Paulo: Livraria Martins ed., 1971 [1935].
- \_\_\_\_\_. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios**. Rio de Janeiro: Record, 1982 [1945].
- \_\_\_\_\_. CARYBÉ. **O Capeta Carybé**, coleção arte para jovens. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1997.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. (Edição Crítica). IN: LOPEZ, Telê P. A.(coord.), **Coleção Archivos**, vol. 6. São Paulo: Scipione Cultural, 1997, pp. 1-168.
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. IN: \_\_\_\_\_ **Obras Completas, do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 11-19.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. IN: \_\_\_\_\_ **Obras Completas**. Op. cit., pp. 3-10.
- APPADURAI, Arjun. "Putting Hierarchy in its Place". IN: Marcus, George E. (org). **Rereading Cultural Anthropology**. London: Duke University Press, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: HUCITEC/ Editora da Universidade de Brasília, 1987.

- BARTH, Fredrik. "Problems in Conceptualizing Cultural Pluralism, with Illustrations from Somar, Oman". IN: Plattner, Stuart & Maybury-Lewis, David (eds.). **The Prospects for Plural Societies** (Proceedings of the American Ethnological Society). Washington, Am. Ethnol. Soc., 1982, pp. 77-87.
- \_\_\_\_\_. "The Analysis of Culture in Complex Societies". IN: **Ethnos**, vol. 54: III-IV, Stockholm: The Museum of the Peoples, 1989, pp. 120-142.
- \_\_\_\_\_. "Les groupes ethniques et leurs frontières". IN: POUTIGNAT, P. e STREIFF-FENART, J. **Théories de l'Ethnicité**. Paris: PUF, 1995.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, pp. 131 a 178.
- BASTIDE, Roger. A macumba urbana. IN: \_\_\_\_\_ **As religiões africanas no Brasil II**. São Paulo: EDUSP, 1960, pp. 405-417.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **Le Sens Pratique**. Paris: Minuit, 1980, pp. 51 – 70.
- BOYER, Pascal. **The Naturalness of Religious Ideas**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII**. (vol 2). São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 11-114.
- BUCHER, Bernadette. **Icon and conquest: a structural analysis of the illustrations of de Bry's Great Voyages**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. "Macunaíma: A imaginação estrutural" IN: LOPEZ, Telê Porto Âncora (org) **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter** (edição crítica). São Paulo: Scipione Cultural, 1997, pp. 370-378.
- CAMPOS, Marcelo. "Carybé, obra e tradição". IN: **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ano VI, nº 6, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999, pp. 24-37.
- \_\_\_\_\_. "Jimmie Durham, um cherokee na arte contemporânea". IN: **Anais do VII Encontro do Mestrado em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001.

- CANCLINI, Nestor G. "Museos, aeropuertos y ventas de garage (las indentidades culturales em un tiempo de desterritorialización)". IN: FONSECA, Cláudia (org), **Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da Antropologia na América Latina**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993, pp. 41-51.
- \_\_\_\_\_ **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- CARNEIRO, M. e KOSSOY, B. **O Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CARYBÉ. **Coleção Recôncavo**. Salvador: Governo da Bahia, 1951.
- \_\_\_\_\_ **Olha o Boi**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- \_\_\_\_\_ **As Sete Portas da Bahia**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- \_\_\_\_\_ **Macunaíma**, ilustrações do mundo do herói sem nenhum caráter de Carybé – (Edição comemorativa do cinquentenário da publicação). Rio de Janeiro: Livro Técnico e Científico; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- \_\_\_\_\_ **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Salvador: Raízes - FCEBA - UFBA, 1980.
- \_\_\_\_\_ **Cipó, usos e costumes da Bahia**. Salvador: J. C. L., 1981.
- \_\_\_\_\_ **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Salvador: Bigraf, 1993.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHARTIER, Roger. "Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico". IN: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, pp. 179-192.
- DAVIES, O. **West Africa before the Europeans**. Londres: Methuen & Co LTD, pp. 323-327.
- DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, (Tomo Segundo). São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1989.
- DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DUVIGNAUD, Jean. **Le Don du Rien: Essai d'anthropologie de la fête**. Paris: Stock, 1977.

- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FELDMANN-BIANCO, Bela. "Introdução". IN: \_\_\_\_\_ (org.) **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Global, 1987.
- FERREIRA, Felipe. O Carnaval no Brasil: uma festa do século XIX. IN: \_\_\_\_\_ **O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para escolas de samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, pp. 67 a 91.
- FOSTER, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- \_\_\_\_\_ The Artist as Ethnografer. IN: \_\_\_\_\_ **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. London: MIT, 1996, pp. 171-204.
- FRANCASTEL, P. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: edições 70, 1983.
- \_\_\_\_\_ **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FURRER, Bruno (org.). **Bahia**. (Coleção Mercator, textos de Jorge Amado, desenhos de Carybé e fotos de Bruno Furrer). São Paulo: Gráficos Brunner, 1970.
- \_\_\_\_\_ (org.) **Carybé**. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989.
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_ **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GENNEP, A. Van. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- GURAN, Milton. **Agudás: os "brasileiros" do Benin**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- HARRISON, Charles. Abstração. IN: HARRISON, C., FRASCINA, F., PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 185-264.
- HOBSBAWN, Eric. O Sentido do Passado. IN: \_\_\_\_\_ **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 22-35.
- ITURBURO, Córdoba. **80 Anos de Pintura Argentina**. Buenos Aires: Edit. Libreria la Ciudad Buenos Aires, 1978.

- KI-ZERBO, J. "A Arte pré-histórica africana". IN: \_\_\_\_\_ (coord.) **História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África**. São Paulo, Ática/Unesco, 1982, pp. 667-698.
- LIMA, Vivaldo da Costa. "Os Obás de Xangô". IN: **Revista Afro-Ásia**, nº 2/3, Salvador: CEAO, 1966, pp. 5-36.
- LOPEZ, Telê Porto Âncora. "Nos Caminhos do Texto". IN: \_\_\_\_\_ (org.) **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter** (edição crítica). São Paulo: Scipione Cultural, 1997, pp. XXV-LXIII.
- MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARCUS, George. "Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial". IN: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, n. 34, 1991, pp. 197-221.
- MARQUES, Gabriel G. **Ninguém Escreve ao Coronel**. (2ª edição, il.) Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- \_\_\_\_\_ **A Incrível e Triste História de Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada**. (12ª edição, il.). Rio de Janeiro: Record, 1972.
- \_\_\_\_\_ **Relatos de um Náufrago**. (24ª edição, il.). Rio de Janeiro: Record, 1997.
- MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MATTA, Roberto da. **Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- \_\_\_\_\_ **O Que Faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. IN: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974, pp. 209-233.
- MAYER, Adrian C. "A importância dos 'Quase-Grupos' no Estudo das Sociedades Complexas". IN: FELDMAN-BIANCO, B. (org.) **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. Op. cit., 1987, pp. 127-158.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MICHELI, Mario. **As Vanguardas artísticas no século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PERRY, Gill. O Primitivismo e o Moderno. IN: HARRISON, C., FRASCINA, F., PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo e Abstração**. Op. cit., pp. 3-85.
- PESSIS, M. "Método de Interpretação da Arte rupestre Pré-histórica: Análise Preliminar da Ação". IN: **Revista de Arqueologia**, Belém, 2: (1, jan./jun. 1984), pp. 47-58.
- PIERSON, Donald. **Branco e Pretos na Bahia**. São Paulo: Editora Nacional, 1971.
- PONZIO, Ana Francisca. "A Arte de Decorar". IN: **Bravo**, ano 1, Nº 2, São Paulo: Dávila Comunicações, Novembro 1997, pp. 40-43.
- POWELL, Richard J. **Black Art and Culture in the 20<sup>th</sup> Century**. London: Thames and Hudson, 1997.
- QUERINO, M. **Costumes Africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- RABINOW, Paul. "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology". IN: Clifford, J., Marcus, G. (org.) **Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 234-261.
- RIMBAUD, A. Uma Estadia no Inferno. IN: \_\_\_\_\_ **Prosa Poética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, pp. 119-191.
- RIO, João do. **As Religiões do Rio**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- RODRIGUES, Nina. **Africanos no Brasil**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, [1932], 1988.
- \_\_\_\_\_ **O Animismo Fetichista dos Negros Baianos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- RUBIN, William (ed.). **Primitivism in the 20<sup>th</sup> Century Art: affinity of the tribal and the modern**, 2 v. Nova Iorque: MOMA, 1984.

- SAHLINS, M. **Historical Metaphors and Mythical Realities: Structures in the Early History of the Sandwich Island Kingdom.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Ilhas de História.** São Paulo: Jorge Zahar, 1994.
- SANTOS, Deoscoredes, M. **História de um Terreiro Nagô: Axé Opô Afonjá.** São Paulo: Max Limonad, 1988.
- SANTOS, Juana, Elbein dos. **Os Nagô e a Morte.** Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTOS, M. Stella de A. **Meu tempo é agora.** São Paulo: Oduduwa, 1993.
- SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral.** São Paulo: Cultrix, 1996.
- SEYFERTH, Giralda. "Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização". IN: MAIO, Marcos C., SANTOS, Ricardo V. (org.) **Raça, Ciência e Sociedade.** Rio de Janeiro: Editora da Fundação Oswaldo Cruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, pp. 41-58.
- SOUZA, Otávio. **Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional.** São Paulo: Escuta, 1994, pp. 13-64.
- TAVARES, Odorico. A Escultura dos Candomblés. IN: \_\_\_\_\_ **Bahia, Imagens da Terra e do Povo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, pp. 195-205.
- TURNER, Vitor. **O Processo Ritual.** Petrópolis: Vozes, 1974.
- VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VERGER, P. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo.** Salvador: Corrupio, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Artigos.** Salvador: ed. Corrupio, 1992.
- \_\_\_\_\_, CARYBÉ. **Lendas Africanas dos Orixás.** São Paulo: Corrupio, 1987.
- VIANNA, Helio. "**Somos uma Montanha!**": oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições no candomblé carioca do século XX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ. (Tese de Doutorado), 2v., *il*, 1999.

WISSENBACH, Maria Cristina C. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. IN: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da Vida Privada no Brasil** (vol. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 49-130.

### Fontes Audiovisuais

#### Entrevistas

- AUGUSTA, M. Maria Augusta: depoimento [out. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 1994. 2 fitas cassete (120 min).
- BEATA, M. Mãe Beata: depoimento [jul. 1997]. Entrevistadores: Marcelo Campos e Helio Vianna. Rio de Janeiro. 1997. 1 fita cassete (60 min).
- BERNABÓ, S. Solange Bernabó: depoimento [jul. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Salvador: 1994. 1 fita cassete (60 min).
- CARYBÉ. Carybé: depoimento [set. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Salvador: 1994. 2 fitas cassete (120 min).
- CRAVO, M. Mário Cravo: depoimento [jul. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Salvador: 1994. 2 fitas cassete (120 min).
- MOTTA, J. Joaquim Motta: depoimento [jul. 1997]. Entrevistadores: Marcelo Campos e Helio Vianna. Rio de Janeiro: 1997. 2 fitas cassete (120 min).
- SANTOS, M. S. A. Mãe Stella de Azevedo Santos: depoimento [jul. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Salvador: 1994. 1 fita cassete (60 min).
- TRIPODI, A. Aldo Tripodi: depoimento [jul. 1994]. Entrevistador: Marcelo Campos. Salvador: 1994. 1 fita cassete (60 min).

#### Longa Metragem

- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Globo Video. Rio de Janeiro: 1989. 1 filme (115 min), son., color., 35 mm.
- VERGER: mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Conspiração Filmes, Gegê Produções e GNT Globosat, Brasil/França/África: 2000. 1 filme (95 min), son., color. e p/b., 35mm.

### Vídeos

- AMERICAN Visions – BBC, Time Inc., Londres / TV Cultura, São Paulo, 1996. 2 fitas de vídeo (120 min), VHS, son., color.
- INICIAÇÃO – Rio de Janeiro: Museu do Folclore, 1986. 1 fita de vídeo (60min), VHS, son., color.
- FRENTE a frente com Carybé. IRDEB/ TVE Bahia: 1996. 1 fita de vídeo (60min), VHS, son., color.
- VINHETAS da TVE Bahia – IRDEB/ TVE Bahia: 1996. 1 fita de vídeo (60min), VHS, son., color.
- 100 ANOS de Mãe Menininha – Globo Repórter. Central Globo de Jornalismo, Rio de Janeiro: 1993. 1 fita de vídeo (60min), VHS, son., color.

### Internet

- Disponível na INTERNET via <http://www.alayandesire.com.br/alayandesire.htm>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://candomble.virtualave.net/mural.html>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://www.domain.com.Br/clientes/>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://www.geosites.com/SoHo/Lofts/6052/index2.html>. Arquivo consultado em 2000.
- Disponível na INTERNET via <http://www.geosites.com/SoHo/Lofts/6052mural/muralhtml>. Arquivo consultado em 2000.
- Disponível na INTERNET via <http://www.geosites.com/Athens/troy/2494/index.htm>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://ibualama.8m.com/>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://www.lourdesdeoxum.hpg.com.br/>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via <http://orbita.starmedia.com/~xandi-rs/>. Arquivo consultado em 2001.
- Disponível na INTERNET via [http://wara\\_olode.vila.bol.com.br/introl.htm](http://wara_olode.vila.bol.com.br/introl.htm). Arquivo consultado em 2000.