

Prec. - 033074/94-96

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE BELAS ARTES

POS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MESTRADO EM HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE

ÁREA DE COORDENAÇÃO:

ANTROPOLOGIA DA ARTE

13749

COISAS DE SANTO - ICONOGRAFIA DA

IMAGINARIA AFRO-BRASILEIRA

ELENA MARIA ANDREI

RIO DE JANEIRO

1994

COISAS DE SANTO - ICONOGRAFIA DA
IMAGINARIA AFRO-BRASILEIRA

ELENA MARIA ANDREI

Dissertação apresentada à
Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para
obtenção do Grau de Mestre em Antropologia das Artes, realizada
sob a orientação da Profa. Da. Lillian Pestre de Almeida e co-
orientação da Profa. Dra. Liana Silveira.

Rio de Janeiro

1994

~~Agnelo~~
Agnelo
Omolu

No terreiro de Agnelo, em Muricapeba, Omolu teve festa e dançou no meio do povo no ritmo do opanigé. Dançou primeiro Agexé, empesteado Omolu, morrendo e renascendo na bexiga, na mão o xaxará, coberto com o filá o rosto em pustulas; depois dançou Jagun, Obaluaiê guerreiro, o filá e o azé de cor marrom como a bexiga negra; por fim juntos dançaram e o povo saudou o velho erguendo a mão e repetindo: atotô, meu pai!

(AMADO, Jorge: Tereza Batista Cansada de Guerra;
São Paulo: Martins, 1972, pg. 329)

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e a minha filha que, cada um a seu modo, não me deixaram desistir.

Aos meus amigos que me apoiam, consolaram e partilharam deste tempo de passagem.

Especialmente a Sergio Adolfo, Gizelda e Liana que foram grandes e inestimáveis interlocutores.

A Nilton M. Rabelo que nas suas fotografias, buscou a certeza da informação e a prova do belo.

E a Fireley que, pacientemente, traduziu meus manuscritos, no seu computador.

As minhas orientadoras que me assistiram em meus silêncios, com seus saberes, sua confiança, sua erudição. Sua amizade.

E, especialmente, a Adilson Martins que foi mais que um informante, mais que um amigo, foi um exemplo como ser humano, como artista, como devoto. A ele, todo o meu respeito e gratidão.

Um agradecimento especial a um velho babalaô que, mais que ninguém, compreendeu que a beleza é a obrigação mais necessária no culto dos orixás:
Pierre Fatumbi Verger.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é realizar uma análise da imaginária do Candomblé jéje-nagô, tal como é fabricada e vendida no Grande Mercado de Madureira, Rio de Janeiro. Essa imaginária, de grande beleza plástica, obedece a um código-de-santo que regula e determina sua interpretação iconográfica. Percebemos, ao analisar essa iconografia, que os cultos afro-brasileiros não operam apenas com a memória, mas articulam o passado com o presente, construindo uma dinâmica social específica.

O mercado de Madureira é uma encruzilhada simbólica entre as demandas do capitalismo e as exigências religiosas do Candomblé. Funcionando como uma brecha dentro da estrutura dessacralizada do universo urbano contemporâneo, permite a construção de uma identidade que se quer diferente, mas não, marginal - através de estratégias que utilizam o segredo como instrumento de ocultamento e comunicação e a beleza como uma afirmação de fé.

SUMARIO

I - INTRODUÇÃO	1
II - CAPITULO I - TEMPO E ESPAÇO	53
III - CAPITULO II - O OBJETO	119
Ferramentas	120
Paramentos	124
Ferros	125
Guias	134
Cerâmicas e <u>Ibás</u>	144
Esculturas	147
Objetos Estéticos	153
IV - CAPITULO III - AS SENHORAS DA VIDA.....	157
Iemanjá	163
Oxum	172
Nanã	177
Euá	185
Iansã ou Oyá	188
Obá	194
V - CAPITULO IV - OS SENHORES DA LEI	202
Exu	204
Ogum	215
Oxossi	223
Ossanha	230
Irôko ou Rôko ou Tempo	233
Omolu	235

Oxumaré	241
Xangó	248
Logun Edé	258
Oxalá	261
VI - CONCLUSÃO	273
VII - BIBLIOGRAFIA	277

INTRODUÇÃO

A manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético. Mas objetos, textos e mitos possuem uma função. E a expressão estética que "empresta" sua matéria a fim de que o mito seja revelado. O belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema. (ELBEIN DOS SANTOS: Os Nágó e a Morte; Petrópolis: Vozes, 1976; pg. 49)

O objetivo desta dissertação é a imaginária do Candomblé jéje-nagô, tal como é produzida e comerciada no Grande Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro. Conceituamos, imaginária, neste texto, como o conjunto de imagens e objetos que fazem parte de um complexo ritual e religioso. A noção de imaginária é correlata à de imaginário, sendo este o conjunto de representações mentais que circulam nos veios das comunidades, algo tão cotidiano que se torna um referencial funcionando quase que automaticamente. E o imaginário a base das convenções que determinam as características das imagens e objetos do Candomblé, uma vez que esta religião não possui leis escritas em qualquer bíblia, mas sim implícitas, no conjunto de usos e costumes, dos muitos rituais que respondem às necessidades do sujeito social.

O imaginário do Candomblé é portanto, uma coleção de representações religiosas adaptadas às necessidades sociais - como veremos no caso do abebé de Oxumaré - e, ao mesmo tempo de representações históricas que foram sendo moldadas pelas

necessidades do sujeito religioso - como, nas transformações que aconteceram no xaxará de Omolu ou no oxé de Xango (1). Representações imagéticas moduladas pelas necessidades de expressão de um imaginário que é, ao mesmo tempo, memória e construção contemporânea, código de segredo e revelação, escudo de silêncio e alfanje de ameaça - imaginário de uma religião, ao mesmo tempo, segregada e vivida intensamente, por gente de todos os Brasis.

As religiões afro-brasileiras, no Rio de Janeiro, dividem-se em dois grandes registros: o do Candomblé e o da Umbanda. A Umbanda é uma religião de cunho urbano, surgida por volta da década de 30, que se caracteriza por ser uma fusão de elementos do Candomblé, do Kardecismo e do Catolicismo popular(2). O Candomblé se caracteriza pela intenção de perpetuar elementos de cultura e religião africanas no Brasil. Esta perpetuação, no entanto, é uma reconstrução de elementos, uma transformação de mitos, de deuses, de rituais, numa realidade sincrética e americana(3).

O Candomblé possui uma vasta imaginária, ou seja, uma rica coleção de objetos que são presença obrigatória nas cerimônias. Os deuses e deusas do panteão jéje-nagô - aborós e

1) As referências aos objetos votivos do Candomblé se dão principalmente a partir da pesquisa de campo exercida entre os anos de 1990 e 1994, no Grande Mercado de Madureira. Rio. Quando as referências forem baseadas em fonte bibliográfica, far-se-á a referência correspondente.

2) ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*, Petrópolis: Vozes, 1978.

3) PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1991.

Iyabás(4) - no decorrer dos rituais, se apresentam vestidos em paramentos especiais e usando ferramentas que os/as identificam. Os iniciados no culto, seja no interior da Casa-de-Santo, seja na sua existência profana, usam objetos - especialmente as guias, colares especiais - que remetem ao universo sagrado. Além disso, os rituais utilizam uma rica emblemática constituída de ferros, ferramentas miniaturizadas e de baixela que serve para a oferta das obrigações: são louças, gamelas, bacias e pratos pintados e trabalhados de modo específico. Clifford Geertz, em seu texto sobre a análise dos símbolos sagrados assinala:

Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo o que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. (GEERTZ: 1989; pg. 144)

Apesar de Geertz estar se referindo a símbolos estruturais como "uma cruz, um crescente, uma serpente de plumas" (idem) sua colocação se ajusta perfeitamente ao funcionamento simbólico e social dos objetos do Candomblé.

A análise da imaginária do Candomblé nos permite perceber a relação de forças que se estabelece entre culto e sociedade e de que modo, formas e figuras se alteram ou se conservam no processo de enfrentamento de necessidades sociais novas - desde o surgimento do automóvel até a afluência de

4) O termo Iyabá designa, popularmente, as deusas do panteão jéje-nago; o termo Aborô é derivado de ebora (SANTOS: 1976; pg. 80) que, na origem designa os orixás-filhos mas que, aos poucos, se firma com a significação de orixás masculinos. O termo Orixá designa ambos os gêneros.

homossexuais aos terreiros - as quais, por sua vez, propiciam novos posicionamentos religiosos. Na análise dessa imaginária, buscamos, não apenas reconhecer este aspecto significante, mas, também, destacar a destreza e a sofisticação dos artistas populares que, ao criarem os objetos, transcedem o simples valor de uso e fazem arte, alcançam beleza - da qual estão perfeitamente conscientes.. Négo ferramenteiro trabalhando na loja Ilê Odara, de Adilson Martins, é iniciado, filho-de-Ogum e numa entrevista, explicita:

- Artesão é quem copia; eu, não, eu faço o que vem de dentro. E claro que eu faço ferramentas por encomenda, mas o que eu faço, já sai de minha mão com axé, por que eu sou filho de Ogum.

E referindo-se às suas magníficas Pombas-Giras de ferro:

- Eu não sei como eu faço, não dá pra ninguém me dizer como eu tenho que fazer: elas saem daqui de dentro. [E mostrando o coração]. Eu faço e faço, depois boto elas longe por uns dias e fico olhando até ver o que falta: às vezes, é um cabelo um enfeite na saia, o jeito da mão, as rosas. Não sei dizer quando ficam prontas, pode ser em dia ou em mês, porque elas são de dentro de mim. (Négo, depoimento : 10/05/94)

Usaremos, nesta dissertação, os termos artesão, artifice e artista popular como sinônimos sem qualquer conotação depreciativa, pois, apesar da distinção que o Négo faz entre "artesão" e "artista", ambos os qualificativos são usuais no mercado, na fala do dia-a-dia.

Vários antropólogos têm se dedicado ao estudo do Candomblé, alguns analisando-o de um ponto de vista mais culturalista, como Roger Bastide e Juana Elbein, outros colocando-o numa relação maior com o sociológico, a exemplo de Beatriz G. Dantas e Renato Ortiz. O enfoque a partir da Antropologia da Arte tem sido raro, pois a maioria dos pesquisadores vêem estes objetos como ilustração ou índice da atuação simbólica das divindades, e não como um conjunto específico, possível de ser analisado em si mesmo. A Antropologia da Arte, que tem como seu objeto, a produção artística dentro dos parâmetros de uma cultura específica, nos permite analisar a imaginária do Candomblé enquanto produção estética e produção social (5). A relação entre a obra de arte e a sociedade que a produz é ambidirecionada: a sociedade, como vimos, influencia a forma e por sua vez a arte, segundo Roger Bastide "exerce uma influência sobre a forma social". (BASTIDE: 1971; p. 30) Esta influência se daria através de imenso poder de comunicação da obra de arte, da qualidade de desdobramento simbólico que ela possui e que incita à interpretação, à negociação dos significados que as formas podem vir a ter.

Esta interpretação, de acordo com Erwin Panofsky, se dá em três níveis: o formal, o iconográfico e o iconológico. No nível formal, apreendemos as características imediatas do objeto: sua forma, sua cor, sua designação básica. A iconografia é "a descrição e classificação de imagens (...) ela não tenta

5) LAYTON, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

elaborar a interpretação sozinha" (PANOFSKY: 1979; pg. 53). O último nível de análise é o mais elaborado, constitui o iconológico:

A descoberta e interpretação desses valores simbólicos (que muitas vezes, são desconhecidas pelo próprio artista e podem, até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por, "iconológico" em oposição à iconografia. (PANOFSKY: 1979; pg. 53)

Tomemos, por exemplo, a "opaxorô" de Oxalá (fig. F11/18):

1) no nível formal, temos um bastão de metal prateado suportando três discos, ou pratos, cada qual com as bordas enfeitadas com diversos tipos de pingentes (folhas, peixes, estrelas, sandálias, etc...) e todos interligados por correntes prateadas. No alto deste bastão - de cerca 1,50 m - vemos um pássaro, às vezes suportado por uma coroa e/ou ornado por um resplendor(6).

2) no nível iconográfico, reconhecemos nesta forma, um opaxorô, ferramenta de Oxalá, em virtude de sua cor

6) Carybé, em Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. (Salvador: INL, 1980), registra um "OPAXORÔ" com três "pratos" e o pássaro, sem resplendor, sustentado por um orbe - que, como a coroa, simboliza soberania. A maioria de nossos informantes confirmou que "o número certo de pratos" é três, mas registramos "OPAXORÔ" com quatro pratos. O quarto prato pode ter surgido como apoio para o pássaro e passou, aos poucos, a figurar nesta FERRAMENTA, em virtude do número quatro ser metade de oito, o número místico de Oxalá. Apesar de ser possível encontrar OPAXOROS miniaturas com dois discos, encontramos outros - de tamanho convencional - com doze discos: de acordo com Liana Silveira, este número, sendo uma multiplicação do três pelo quatro, simboliza a plenitude da criação, (comunicação pessoal em 17.06/94).

prateada (branca) e do fato deste atributo lhe ser concedido por vários relatos miticos(7). Os pratos representam os níveis do mundo e são três, de acordo com alguns informantes porque representam o mar, a terra e o céu, por isso sendo caracterizados, respectivamente, por pingentes em forma de peixe, folha ou sandália e estrela; segundo outros informantes, o número três, é uma sincope do número dos nove mundos que compõem o universo(8) e a forma correta dos pingentes seria apenas a de uma pequena espiral cônica que significa a dinâmica de vida e está ligada à divindade Exu. Os pratos são ligados por correntes porque os mundos estão sempre interligados. O pássaro(9) no topo do opaxorô (fig. F11/19) está relacionado com o poder de fecundação absoluto, desmedido, exclusivo e, portanto ameaçador que as mulheres - as Iyà-mi - possuíam no inicio dos tempos e que é usurpado por Oxalá num famoso mito, permitindo, assim, que a vida possa a vir a ser gerada pelo equilíbrio entre macho e fêmea(10). A coroa designa Oxalá como o maior dos Orixás e o resplendor marca, por um lado, um sincretismo do pássaro com o Espírito Santo cristão e, por outro lado, remete ao alá, pano branco que cobre Oxalá como um

7) VERGER, Pierre. Orixás. Salvador: Corrupio, 1981.

8) SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagô e a Morte. Petrópolis: Vozes, 1976.

9) SANTOS, Juana Elbein dos, idem.

10) AUGRAS, Monique. O duplo e a Metamorfose. Petrópolis: Vozes, 1983.

pálio (11).

3) no nível iconológico, o simbolismo do opaxorô é extremamente complexo, pois sua forma e uso ritual o remetem à simbologia de árvore, da coluna, do eixo, do falo e do limite(12). Juana Elbein coloca que "Osún" e "Opáxorô" pertencem à mesma "família" (op. cit.: pg. 78). E os "ósún" são bastões de ferro que simbolizam os limites entre o orum e o ayé e entre a vida e a morte. O Opáxorô" é um axi-mundi, uma árvore sagrada, um eixo que sustenta os mundos e permite que o axé - força viva - o percorra. Mas é também o limite entre os vivos e os mortos e representa os ancestrais, isto é, aqueles que vencem a morte por continuarem vivos na memória e no cuidado com os vivos. E ao mesmo tempo representação do que faz o universo uno e do que o divide em segmentos: no Candomblé, tudo se afirma pelo seu contrário, cada conceito carrega sua negação, e só através desse movimento circular, pode ser legitimado (13).

O pássaro do alto, que vive nos púbis das mulheres - feiticeiras, enredado em pelos duros e agudos como arame que não permitem a aproximação do homem (14) - ao ser deslocado para

11) Remete também pela forma de leque que, às vezes, apresenta, à ventarola de Oxalá que foi, ao longo do tempo, substituindo o ABEBE que este ORIXA originalmente carregava e que reforça a imagem do pássaro como símbolo feminino.

12) ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

13) AUGRAS, Monique. op. cit.

14) "Mother whose vagina causes pain to all.
"Mother whose pubic hair bundles up in knots.
"Mother who sets a trap, sets a trap.
(in: FAGG, William. *Yoruba*. New York: Alfred A. Knopf. 1982)



fig. Pl1/19

O pássaro eye que fica na ponta do opaxorô como símbolo da feminilidade vencida e glorificada, ao mesmo tempo.

cima do bastão é, ao mesmo tempo, símbolo da vitória masculina e reverência profunda ao poder feminino. Além disso, o opaxorô está ligado a dois outros símbolos que, na origem, não pertenciam ao contexto histórico yorubá, mas, em sendo oriundos do Daomé, foram incorporados ao panteão jéje-nagô: o xaxará de Omolu e o ibiri de Nanã, ambos símbolos ligados à ambigüidade entre a vida e a morte, entre a secura e a fecundidade, entre o não-nascido e o gestado, entre o pavor e a remissão (15). Assim, o opaxorô, neste brevíssimo ensaio de análise iconológica, é cetro e bordão, eixo e limite, falo que empala o cerne da feminilidade e estandarte de glorificação do poder feminino.

O mercado de Madureira, localizado num subúrbio do Rio de Janeiro, é seguramente o maior mercado produtor de objetos ligados ao Candomblé e exporta seus produtos para São Paulo, Salvador e até para o exterior. São mais de cem lojas de coisas-de-santo (16), de lojas de cereais, de verduras, frutas e legumes, de venda de animais vivos, de produtos para culinária, para festas de aniversário e venda em camelôs. É um "shopping" popular que está "do outro lado de Madureira", desde a década de vinte e onde circulam, por dia, milhares de pessoas, nos seus dois pavimentos. O Mercadão - como é chamado - apesar do termo "shopping" que os próprios lojistas usam, com certa ironia, se aproxima mais dos mercados populares como os de São João ou do

15) SANTOS, Juana Elbein dos. op. cit.

16) COISAS-DE-SANTO são como se denomina o conjunto de objetos, comidas, utensílios e produtos usados nos rituais de Umbanda e Candomblé.

Ver-o-Peso, em Belém, ou das Sete-Portas e Agua-dos-Meninos, em Salvador. Distancia-se do renomado Mercado Modelo (Salvador) que funciona como ponto turístico, vendendo objetos que cedem, na forma e nouso, às necessidades do turismo, enquanto o Mercadão, com sua "desorganização", seu direcionamento fundamental para o cliente das religiões afro-brasileiras, tem uma coerência interna baseada no código de Santo (17) e, não, numa moda circunstancial.

O público que circula no Mercado é bastante heterogêneo: desde gente muito pobre, camelôs, doceiras, biscoateiros, até profissionais liberais de várias procedências. O que unifica este público é o seu objetivo, já que todos estão lá, envolvidos em alguma atividade ligada ao Santo, seja no registro da Umbanda, seja no do Candomblé. Todos estão envolvidos com alguma obrigação e vão ao Mercado comprar ferramentas, paramentos, comidas, bichos de matança (18), encontrar amigos para convidá-los para algumas festas (19) ou realizar negócios

17) SANTO é um termo que designa, ambigamente o ser humano santificado na mitologia cristã, o ORIXA do Candomblé e a entidade sagrada da Umbanda. Numa assepsão genérica, o SANTO denomina o culto às divindades afro-brasileiras de modo geral.

18) Uma parte significativa dos rituais internos de uma CASA-DE-SANTO está ligada ao sacrifício de animais e ao uso da carne, do sangue, das estranhas, dos cascos e/ou chifres para a feitura de comida comunal ou de COMIDA DE SANTO.

19) O ritual externo, público, do Candomblé é denominado FESTA. Em parte porque é realmente uma festa social, com as pessoas bem-vestidas e com comida farta e, em parte, porque é uma festa no sentido antropológico de termo: um momento de interrupção do cotidiano, quando a dança dos deuses recria o tempo primeiro, forte e iniciático da criação do mundo.

relativos a este universo religioso. As lojas de produtos para culinária (frios, nozes, doces, amêndoas), e as lojas de quinquilharias por atacado ou enfeites de gesso servem ao trabalho das doceiras, das banqueteiras que ou são filhas-de-Santo (20) ou estão preparando os "buffets" para as festas-de-Santo; este é o mesmo povo humilde que ganha a vida vendendo adereços baratos, biscoitos e brinquedinhos nos camelôs da cidade, ou são as mulheres que fazem os mimos que enfeitam as mesas de aniversário e casamento, os doces caramelados, os bolos confeitados, os canapés, e salgadinhos. (fig. F1/7)

O mercado, portanto, é uma encruzilhada entre o imaginário religioso e o processo capitalista: os objetos ora se vendem em dólares, ora são dados de presente; os prazos e pagamentos, são discutidos conforme as regras econômicas e os parentescos sagrados. O que não é dito, é compreendido e, muitas vezes, o que está claro é para ser interpretado de forma muito diferente (21). No Mercadão, a arte se expõe como numa galeria e, como numa galeria, é adquirida por dinheiro - mas não serve para enfeitar uma sala ou um escritório, serve para adornar um deus vivo, para realizar a mediação entre o terror da divindade e a fé do ser humano. (fig. F6/18)

20) AUGRAR. Monique. op. cit.

21) Adilson Martins, nosso principal informante, costuma contar uma estória bem a propósito: uma senhora que se aproxima do balcão e lhe pede uma fava de Possum e ele responde, educadamente, que - não, não temos esta fava. Ela agradece e sai. A situação não poderia ser mais clara, no entanto não é: Possun é um odu que responde no jogo do Ifá e a tal fava simplesmente não existe. A pobre mulher foi iludida por alguém de boa ou má fé.



fig. F6/18

Nas vitrinas, os objetos de metal formam um conjunto de grande beleza plástica, cujos significados remetem a um complexo código-de-Santo.

Os objetos do Candomblé que estão no mercado são classificados, nesta dissertação, conforme sua função ritual e o orixá ao qual estão destinadas, de tal modo que a leitura iconográfica nos permita o levantamento das formas, dos temas, das imagens e da sua decodificação no momento atual (22). O conjunto comentado desses objetos pretende formar uma coleção fotográfica denominada Coleção: Mercado de Madureira. Os objetos do Mercado podem ser produzidos no âmbito das próprias Casas-de Santo - o xaxará, o ibiri ou as guias denominadas lagdibá e rungibe só deveriam ser feitas dentro de cada Casa, pois exigem preceitos especiais - mas são encontrados no Mercado e, ai, comercializados. Na verdade, à medida em que os Candomblés e Umbandas se expandiam e passaram a absorver uma clientela de classe média e alta, tornou-se impossível produzir todos os artefatos necessários ao culto nas Casas-de-Santo e os melhores artesãos passaram a vender seus trabalhos por encomenda. Este comércio mostrou-se lucrativo e a competitividade provocou o embelezamento das peças, cuidado e requinte maior na artesanía e, até criatividade que, às vezes, contradiz a ortodoxia e provoca verdadeiras discussões bizantinas, nos corredores do Mercado como

22) Por exemplo, diante de uma balança dourada, cuja curva do balancete é tratada como a representação de um arco que sustenta uma seta em riste estamos em presença de: 1) uma ferramenta de Logun Edé; 2) sua forma de balança remete à ambiguidade deste deus, o arco, denominado OFA remete a seu pai, OXOSSI e a cor dourada, a sua mãe, OXUN; 3) o tema da balança é recente, substituindo, o ABEBE e o OFA que, antes, identificavam a divindade e simboliza o equilíbrio entre macho/fêmea, mata/rio, peixe/caça e 4) remete a São Miguel, que se tornou a divindade católica, identificada com Logun Edé: é um caso de sincretismo construído a partir da iconografia.

na casa do número dos pratos que deve ter um opaxoró (23).

O Candomblé, como vimos, se caracteriza pela busca de uma fidelidade às origens africanas e se divide em três grandes grupos ou nações: jeje, nagô e congo-angola. A nação jejé se divide no jeje de Casa das Minas, no Maranhão e, no chamado jeje-mahim, que se assemelha muito ao culto nagô com o qual foi composto, formando o candomblé jeje-nagô. A nação conhecida como congo-angola mantém especificidades claras no uso das folhas, das rezas, na natureza dos deuses - inkices - e na existência de certas qualidades de Santo próprias como Cabila que seria um "Oxossi" ligado ao pastoreiro e, não, à caça. Essa fidelidade pretendida tem sido discutida por alguns autores como Beatriz Góis Dantas, apesar de ser afirmada constantemente na bibliografia clássica desde Nina Rodrigues até Roger Bastide e por estudiosos mais recentes como Juana Elbein dos Santos, Pierre Verger e Júlio Dantas.

O Candomblé não é uma manutenção, uma cópia rígida da religião africana, mas sim, o resultado de séculos de sincretismos e acomodações - num processo de dinamicidade que caracteriza qualquer religião enquanto fato social e histórico. E, se, realmente, existe um "nagôcentrismo, esta hegemonia

23) Reginaldo Prandi, em seu livro **Os Candomblés de São Paulo**, nos dois primeiros capítulos analisa a inserção dos "mores" do Candomblé na dinâmica urbana de Rio e São Paulo. De como o Candomblé passa a ser uma opção religiosa na grande cidade:

Na sociedade de agora, a religião não é mais uma religião para todos. A sociedade não mais se move imbricada em um único universo de explicação. A religião já é a religião para o indivíduo. (...) A religião passa agora por um processo de escolha. (...) Nos meios do Candomblé, desenvolvimento implica acesso a partes altas na hierarquia, a que se chega através da obrigação ritual. E isso significa prestígio (...) . (PRANDI: 1991, p. 89)

atuaria no âmbito do uso dos nomes dos orixás e da organização do ritual na parte pública, conservando, no entanto, cada nação, especificidades lingüísticas, rituais e mitologias definidas. Por outro lado, é claro que assistimos à várias articulações entre o Candomblé e a sociedade abrangente, chegando, aquele, por vezes, nessas articulações a jogar o jogo da ideologia dominante. Isto não significa que o Candomblé faça parte desta ideologia e que todo o seu discurso de "negritude", "raízes" e "identidade" seja uma fraude ou um simulacro - mas sim, que o Candomblé é uma religião em relação com o mundo social com o qual deve travar interações simbólicas e no qual deve cumprir estratégias necessárias à sua sobrevivência (24). Ao longo de nossa pesquisa de campo, estas estratégias se montaram várias vezes, mas em nenhum momento, o povo-de-Santo esqueceu seu papel específico ou perdeu seu referencial imaginário. Equiparar as lutas de poder que se travam na Casa-de-Santo à possíveis lutas-de-classes ou as alianças dos zeladores-de-Santo com a Academia ou outros representantes do poder à traições ao povo-trabalhador, pressupõe uma idealização, pois traz implícito o modelo de algum Candomblé ideal, no qual não existam tensões nem conflitos - nem seres humanos envolvidos em suas teias de papéis sociais a cumprir, como papéis antagônicos, contraditórios e ambiguos que, ainda assim, devem ser conciliados e (sobre) vividos(25).

24) PRANDI, Reginaldo: *Os Candomblés de São Paulo*, 1991; AUGRAS, Monique: *O Duplo e a Metamorfose*, 1983; SODRE, Muniz: *A Verdade Seduzida*, 1983; BRANDÃO, Carlos Rodrigues: *Os Deuses do Povo*, 1980.

25) Para a noção de teias sociais e de relações interativas entre grupos, remetemos à GEERTZ, Clifford: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989

Sem dúvida alguma, o Candomblé deseja preservar os valores que real ou imaginariamente, remetem à África, vista como terra mitica e sagrada. Assim como a Umbanda criou, para si, uma origem hinduista e "esotérica"(26) e como as religiões judaica e cristãs se voltam para Jerusalém, a Sion Dourada, como ponto de eleição e de encarnação divina, o Candomblé volta-se para a África, como ponto ao qual o mistério deve retornar eternamente para se ressarcir(27). No entanto, seu contingente de acólitos não se resume mais aos negros e/ou mulatos, mas abrange brancos brasileiros ou de origem estrangeira, asiáticos e seus descendentes, gente de todas as classes sociais e estamentos profissionais, de tal modo que uma francesa como Giselle Cossard-Binon possa afirmar que foi "Angola" e agora é "Ketu" ou que um advogado como Adilson Martins se diga jeje, sem qualquer problema ou contestação.

Os valores "africanos" do Candomblé são, assim, uma construção que, na medida em que se querem legítimos, disputam com outros mitos de origem de outras religiões, a primazia da veracidade e do prestígio social - como coloca Beatriz Dantas em Papai Branco, Vovó Negra (Rio de Janeiro: Graal, 1988), ao analisar o Candomblé em Sergipe. Essa atitude não é privilégio do Candomblé e não reduz o ritual e o discurso mítico a simples alegoria ideológica, mas, funcionando,

26) GOMES, Vera Braga de Souza. Umbanda sem Estigmas. Rio de Janeiro: Midia, 1984.

27) ELIADE, Mircea: Le Mythe de l'Eternel Retour; Paris: Gallimard, 1969.

em parte, como arma no jogo do poder, é uma afirmação de especificidade cultural. Afirmar a África como modelo é afirmar ser um outro, é afirmar, nos meandros longos, sinuosos, indevassáveis da dança dos deuses, nas obrigações recônditas e silenciadas, na memória do Ifá, a reconstrução retomada de um mundo de origem africana: brasileiro, sim, intensa e realmente brasileiro, complicado e contraditório como tudo o que é brasileiro, mas de uma origem outra, africana e não greco-romana.

Nesta dissertação, no entanto, não aprofundaremos a questão da genética e da pureza africanas. O objeto do Candomblé será analisado como parte intrínseca da cultura brasileira - e contemporânea - onde, até mesmo os motivos barrocos, neo-clássicos, ou art-nouveau são usados para representar os orixás no contexto da atualidade. Apesar de pesquisarmos a transformação do objeto através do tempo, o fazemos com o intuito de perceber sua dinâmica como forma estética e forma de comunicação. Não buscamos qualquer valorização do objeto conforme sua maior ou menor proximidade de um modelo africano ou de origem européia. A África é um ponto focal no imaginário religioso, o que não pode ser confundido com uma origem histórica concreta de todos os artefatos do Candomblé - estes se transformaram, surgiram ou desapareceram sob pressões sociais e de acordo com novas necessidades de novos indivíduos. Alguns objetos se aproximam, formalmente, bastante da forma africana pré-existente ao tráfico, como é o caso dos oxês de Xangô (F10/25); outros apresentam acentuadas modificação da forma e significado como os ferros e outros, ainda, são inteiramente

brasileiros como a vassoura de Nanã (F 11/34). Insistimos em que todos os três tipos de objetos são igualmente válidos do ponto de vista antropológico, pois todos respondem a uma demanda cultural claramente expressa. E todos são válidos do ponto de vista estético, pois são belos no critério dos que os usam e encomendam.

A maior parte dos autores que estudam o Candomblé não deu maior importância à sua rica imaginária. Seja porque as tensões sociais que envolvem a religião seriam, teoricamente, mais atraentes, seja porque ela está, de tal modo, inseparável em cada gesto do ritual e no cotidiano dos crentes que se torna indivisível destes e, de certo modo, invisível.

Levantando o estado atual desta questão, podemos considerar que o trabalho de Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil* (São Paulo: Ed. Nacional, 1977) apresenta o primeiro texto específico sobre a imaginária do Candomblé, no quinto capítulo, que versa sobre as sobrevivências africanas no Brasil. Esse artigo foi publicado originalmente em *Kosmos*, Rio de Janeiro, agosto de 1904, e intenta uma análise iconográfica de algumas peças por ele recolhidas e que fazem parte de sua coleção particular. É um texto de orientação nitidamente evolucionista(28), mas é o primeiro trabalho que coletou, organizadamente, dados sobre crenças afro-brasileiras e buscou analisá-las à luz de um quadro teórico, reconhecendo assim seu

28) "Não passaria pelo espírito de homemmediocremente instruído a idéia de aplicar à determinação de seu valor [das obras de artesanato - afro-brasileira] as exigências e regras artísticas porque se aferem produtos da Arte nos povos civilizados." (RODRIGUES: 1977, pág. 169)

valor para o conhecimento da cultura brasileira.

Os objetos coletados por Nina Rodrigues pertencem ao fim do século passado e inicio deste, localizando-se, portanto num momento intermediário entre a importação do artefato africano e a feitura brasileira do mesmo. Reconhece, ele que os seus objetos não são exemplares de "bom nível" já que não se encontram, aqui, os mestres, as ferramentas, as condições de produção ideais. As figuras analisadas por Nina Rodrigues são: oito "figurinhas" antropomórficas; um banco ou um tamborete sustentado por figura feminina; dois oxês de Xangô; uma figura que "representa uma sacerdotisa ou filho de santo, possuído pelo orixá Oxum" (op. cit.: pg. 165); uma "figurinha" de bronze; vários objetos atribuídos a Oxum, Xangô e ao ofício de babalaô; e um cofre encontrado "nas praias de banho da Calçada do Bonfim, nesta cidade, envolvido em alva toalha de linho (op. cit. pg. 167)". Seguiremos de perto as análises de Nina Rodrigues por serem as primeiras na bibliografia brasileira e porque percebemos que os erros cometidos foram provavelmente causados por uma abordagem errônea de trabalho de campo.

Dentre as "figurinhas" antropomórficas, Nina Rodrigues destaca três Exus, caracterizados pelo penteado alto em forma de cone ou de crista. Dois dos Exus são qualificados como "peças grosseiras e pouco significativas" (op. cit.: pg. 164) e o terceiro é descrito erroneamente como "um sacerdote ou filho de santo dançando, provavelmente possuído pelo orixá" (Idem). O banco ou tamborete sustentado por uma figura de compleição robusta, fartos seis pendentes sustentados pelas mãos em concha e

púbis raspado e aparente, concordamos, deve estar ligado a uma representação de Iemanjá. E peça de provável origem brasileira, já que lhe faltam os adereços e características tribais que marcam as esculturas africanas, fotografados por Pierre Verger em Oyó ou as analisadas por William Fagg e Pemberton em Yorubá (1982).

Os dois oxés de Xangô são descritos de forma breve, mas correta: o oxé "reproduz uma cena de posseção e um sacerdote ou feiticeiro africano em cuja cabeça penetrou Xangô" (Idem). O oxé tem, em verdade, significado bem mais amplo, relacionando-se ao equilíbrio entre os contrários, aos simbolismos do fogo e às tensões entre as dimensões sociais da existência e as dimensões cósmicas da natureza. A peça no 6 que representaria uma sacerdotisa de Oxum é de iconografia bastante discutível, pois nada da peça justifica essa leitura; pelo contrário, faltam todos os elementos que definiriam a presença de Oxum, tais como a coroa com chorão, o abebé, a eventual espada, os idês ou braçaletes. Por outro lado, a afirmação de que, nas festas "esta peça, serve de altar às peças fetiches da deusa" (op. cit.: pg. 165) também não procede, pois as "peças-fetiches" ou "ferramentas" são empunhadas pelo orixá incorporado e os objetos de assentamento não são exibidos em público.

Esta peça no 6 talvez seja o que Raul Lody denomina "inquietes", que seriam peças de uso tradicional nos terreiros, figuras masculinas e femininas, às vezes articuladas, feitas de madeira ou barro.

A figurinha de bronze que Nina Rodrigues não analisa, talvez seja parte de um par de ibejis - o par de gêmeos

sagrados - pois representa uma figura de mulher com os caracteres sexuais bem visíveis como os fotografados por William Fagg e Pemberton (op. cit.: 1982). Os objetos que a fotografia expõe em primeiro plano são indicadas como sendo "algumas insignias sacerdotais: a cauda da vaca do babálau, a ventarola de cauries de Oxum, as armas de Xangô" (RODRIGUES: 1977, pg. 165) são passíveis de uma reavaliação iconográfica. Primeiro, a não ser "a cauda da vaca" que aparece como insignia do babalaô, os outros objetos são ferramentas de santo, isto é, insignias de uso de uma divindade incorporada e, não de um sacerdote - a qual seria, basicamente, a campainha denominada adjá, que representa a autoridade, o comando sobre o desenrolar do ritual. "A cauda de vaca" poderia ser também uma ferramenta de Oxossi (o eruqueré) ou de Iansã (o eruexim). A ventarola de cauris - um abebé - pela cor branca-leitosa construída com o revestimento destas conchas, pertence a Oxalá, o deus do branco, um dos orixás fun-fun e, não, a Oxum, a dona do ouro. E, acima de tudo, "as armas de Xangô" são na verdade espadas palmares, características do culto a Oxum.

Na fig. 8, as duas peças de bronze que Nina Rodrigues identifica como "atributos fálicos do orixá Exu" (op. cit.: pg. 163) e que diz pertenceram "ao bastão ou cetro de um régulo ou potentado africano" (Idem) são, obviamente, dois Edans sem a corrente que os ligava entre si. Os Edans são pregos de forma explícita ou estilizadamente antropomórfica (macho e fêmea) e que pertencem à sociedade Ogboni (29). As peças

29) Fagg, William: op. cit. pgs. 19/20.

recolhidas por Nina Rodrigues apresentam o encaixe para a corrente, na cabeça; o suporte em forma de prego com o qual são fincados no solo e uma das figuras carrega uma réplica estilizada de outro par de Edans, confirmando a identidade iconográfica dessa peça.

O último objeto, o mais belo e complexo, é um cofre em forma de concha, sustentado por um grupo escultório. O grupo representa um homem branco montado num crocodilo ou jacaré e empunhando na mão direita uma espada que crava na réptil; junto ao branco se encontram duas negras e um negro de pé sobre o crocodilo. Esta peça que Nina Rodrigues supõe ter sido despachada no mar por ocasião do falecimento de pai ou mãe-de-Santo, foi identificada por nosso informante, Adilson Martins, como um Opon Igède ou Igbage Ifá, um cofre de Ifá, uma vez que a cena do crocodilo remeteria a um Odu(30) de Ifá. No Odu, a obrigação devida deve ser preparada dentro de um crocodilo eviscerado, que conserva sua forma como que empalhado; assim, esse Odu passa por ser aquele que cria tudo o que é pele de escama, representada pela pele quadriculada do jacaré.

Como nenhuma das leituras iconográficas - com exceção dos oxés - se revela exata e algumas são francamente absurdas, só podemos atribuir as falhas ao método de pesquisa. Nina Rodrigues, frequentador assíduo de Candomblés, mas imbuído

30) ODU é um conceito bastante complexo, mas pode ser resumido como um destino, um nó, um feixe de força determinante que orienta a vida de cada um. Cada ODU carrega consigo a influência de vários orixás e comporta várias histórias míticas chamadas ITANS e é tratado como uma individualidade numinosa, em si mesmo. (Martins, Adilson: O Jogo de Búzios por Odu; Rio de Janeiro: mimeo, 1993)

de sua visão evolucionista se acercou de seu campo de estudo, convencido de seu saber e superioridade, recebendo, portanto, de seu informantes, respostas eivadas de malandragem e ironia. Como veremos adiante, ao discutirmos a metodologia de trabalho de campo, o povo-de-Santo é cioso de sua formação, vivência e hierarquia e não aceita a presunção, respondendo a ela com desdém e informações erradas, dadas de propósito, seja por galhofa, seja por alguma razão religiosa.

Arthur Ramos, considerado continuador da obra de Nina Rodrigues, se desvia, teoricamente, para o funcionalismo, abandonando certos radicalismos racistas. Vê o negro não como uma questão a ser superada, mas como foco de uma cultura que ai está e que precisa ser pesquisada e compreendida. Em seu livro *As Culturas Negras no Novo Mundo* (São Paulo: Ed. Nacional, 1979), coloca o negro brasileiro em seu contexto latino-americano e africano, lançando mão de contribuição de pesquisadores importantes como Melville Herskovits e Jacques Maquet. Este livro é o terceiro de uma trilogia iniciada com *O Negro Brasileiro* e *O Folclore Negro do Brasil*, sendo o mais abrangente. No entanto, sua análise da cultura material é muito sucinta, assinalando, principalmente a relação de continuidade entre a arte nigeriana e a dos candomblés baianos: "Os trabalhos de escultura em madeira, da Nigéria, foram continuados no Brasil (RAMOS, 1979; pg. 198). Arthur Ramos assinala também que "a predominância da cultura yourbá é notória entre os negros baianos" (*Idem*), filiando-se à ampla linha do que denominamos hoje, nagôcentrismo. O artesanato afro-brasileiro assim, na concepção deste autor, resulta pobre em

quantidade, simples imitação de peças e estilística africanas e sem qualidade estética notável.

Edison Carneiro, autor de *Religiões Negras e Negros Bantos* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981) e *Candomblés da Bahia* (EDIOURO, 1960), este último ilustrado por primorosos desenhos de Carybé, não se refere explicitamente ao acervo de imaginária afro-brasileira, pois, por um lado a vê no contexto da descrição das cerimônias e dos Orixás, pressupondo seu pronto reconhecimento pelos leitores e, por outro, os nanquins de Carybé lhe parecem suficiente ilustração. Nos desenhos, percebemos o requinte das roupas, da artesania no metal das coroas, idéas (braceletes) abebés e espadas; nas serpentes de Oxumaré e no xaxará do Omolu (já na forma do cetro usual hoje) no ofá de Oxossi, no seu eruqueré trabalho e no chapéu de abas largas, no ferro de Ossanha, na espada de Ogum e na sua penca de ferramentas (31). Carybé, também, registra as imagens de madeira, ainda africanas na memória do traço, como um Xangó encimado pelo seu oxé e ladeado por uma mulher e um carneiro (CARNEIRO: 1960; pg. 122). Registra, ainda, imagens, hoje, raras, como o adé de Bayani, do culto de Xangó. A descrição iconográfica, propriamente dita, neste livro, é mínima - até porque seu livro é um registro do Candomblé quando era um culto afetivo e familiar e todos sabiam do que se estava falando e o que se devia calar, por ser óbvio e/ou segredo.

No volume 153 da famosa coleção *Retratos do Brasil*, Edison Carneiro reúne dois estudos etnográficos:

31) Todos esses objetos são analisados nos capítulos II, III e IV.

Religiões Negras e Negros Bantos. No primeiro texto, cuja pesquisa, é centrada "no mais que centenário candomblé do Engenho Velho" (CARNEIRO: 1981; pg. 17), faz um apanhado geral da característica do que denomina "fetichismo jéje-nagô" (Idem), indo desde a liturgia, do sincretismo religioso até uma análise do "Estado de Santo" e do "Candomblé de Caboclo". A noção de fetichismo que, como Nina Rodrigues, Edison Carneiro atribui a "todos os povos negros vindos para o Brasil. Uns mais (os bantos), outros menos (os sudaneses)" (op. cit.: pg. 31), se baseia no totemismo: "parentesco com o animal totem" (op. cit.: pg. 32) e na presença de fetiche, objeto sagrado no qual se assenta a manifestação do poder divino, fetiche este, que o autor acredita estar desaparecendo:

O fetiche vai desaparecendo cada vez mais ...
apenas Xangô, orixá do raio e do trovão,
resiste ainda - fazendo-se representar pelo
seu fetiche (a pedra do raio, "itá de Xangô")
não aceitando o simile com Santa Bárbara nem
com São Jerônimo. (op. cit.: pg. 32)

Mais adiante, no entanto, assinala que "o fetiche natural de Iemanjá pode ser uma pedra-marinha qualquer." (op. cit.: pg. 38), assim como cita os apetrechos de guerra de Ogum e os de caçador de Oxossi. Oxum é reconhecida pelo seu abebé e seus enfeites e esta imaginária é tão precisa que: "Os negros distinguem Oxum-apará quanto Oxum brinca com a espada e Oxum-abalo quando brinca com leque" (op. cit.: 39). Omolu é descrito nas suas roupas mas não cita o longo e característico filá de palha e o xaxará é registrado na sua forma antiga: "A filha-de-

Santo carrega o fetiche do Santo, uma pequena vassoura com búzios". (op. cit.: pg. 40). Ifá "tem por fetiche o fruto do dendêzeiro" (op. cit.: pg. 41) e Iroko "é a gameleira branca" (Idem). Esta denominação de "fetiche" tem sido bastante discutida no que diz respeito à imaginária do Candomblé e Olga Cacciatore define fetiche como:

Objeto-pedra, símbolo de metal ou barro, ou barro, árvore, etc. - onde foi fixada a força mística de ser espiritual determinado. Não é um símbolo, pois não é a própria divindade ou entidade e sim "a morada terrestre dessa força temporária que precisa de constantes oferendas alimentares, cujas vibrações a mantêm firme". O mesmo que "assentamento" ou "assento". (CACCIATORE: 1988; pg. 126)

Portanto as ferramentas não são fetiches, fetiche pode ser o assentamento ou os ferros que o compõem (32). As ferramentas, como as apontadas por Edison Carneiro, são um emblema do Orixá - sacramentado, é certo - e fazem parte de um complexo de imagens, capaz de descrever aspectos recônditos do orixá, normatizar suas manifestações e até mesmo, alterar algumas de suas características. O termo "fetiche/fetichismo" é considerado uma marca negativa, maneira de descrever uma religião ou crença como primitiva, inferior - o que, face à complexidade teológica e ritual do Candomblé, não é admissível.

O segundo texto: Os Negros Bantos na Bahia é

32) Denominam de ASSENTAMENTO o conjunto de objeto que, dentro de vasilhame ritual, representa a fixação de força dinâmica que é o orixá. Os FERROS são insignias que fazem parte dos ASSENTAMENTOS. (Caciatore: 1988, pg. 53)

bastante polêmico, pois nele, Edison Carneiro espôs francamente a teoria de que:

(...) os negros bantos esqueceram os seus próprios orixás. Este fato, fácil de ser notado mesmo à primeira vista, explica-se, naturalmente, pela pequena consistência das suas concepções místicas (...). Os orixás ligitimamente bantos, que os negros sul-africanos de certo trouxeram das suas terras de origem (...) perderam-se, ninguém mais sabe deles, tão esquecidos estão ...
(CARNEIRO: 1981; pg. 134)

Como vimos antes, essa postura é, hoje, considerada como uma inconsistência histórica e uma construção ideológica. No que tange à iconografia, nesse segundo texto, Edison Carneiro se limita, descrevendo os "Candomblés de caboclo", a assinalar as roupas de pena, nas quais considera encontrar certa semelhança com o Orixá Oxossi, coisa que confessa: "não consigo compreender" (op. cit.: pg. 148)

Roger Bastide, o célebre etnólogo francês, em *As Religiões Africanas no Brasil* (São Paulo: EDUSP, 1971), realiza um tratado exaustivo sobre o tema, no qual revê toda a bibliografia anterior, discutindo-a teoricamente, para, em seguida, realizar um dos mais minuciosos levantamentos etnográficos já feitos sobre os cultos afro-americanos. Criticado por não ter aprofundado as análises sociológicas - o que faria, mais tarde, junto com Florestan Fernandes, estudando o negro no mercado de trabalho de São Paulo - realiza, no entanto, obra de tal densidade de informações que se tornou a base para qualquer

pesquisa sobre a religiosidade e a presença de populações de origem africana nas Américas.

O artefato, porém, é analisado por Roger Bastide de forma muito breve, sempre no seu aspecto morfológico e no que se refere ao processo do sincretismo:

No nível morfológico, o altar católico se introduz, no Santuário africano para se colar ao "pegi", ou ainda aos círios; as estatuetas de santos, os crucifixos, se justapõe na mesma mesa de catimbó com bandeja india de jurema ou os objetos sagrados dos orixás.

(BASTIDE: 1971; pg. 533)

Apesar dessa relação de paralelismo simples, Bastide percebe que estes objetos só podem justapor-se, fundir ou acobertar-se porque participam de um código ou linguagem: "o nível fundamental permanece o do simbolismo" (*idem*). O sincretismo é visto, nesse caso, como construção histórica e social, baseada na mecânica dos arquétipos, percebendo uma homogeneidade dos símbolos mágicos encontrados em todo o mundo. Bastide acredita que as figuras dos balangandãs das baianas, reproduzem as figuras romanas, as estrelas de Salomão, os peixes e pombas do cristianismo, os chifres e tambores africanos, os trevos da Irlanda, como se todas as magias se encontrassem fraternalmente.

Não desmerecendo a importância fundamental de Roger Bastide, é preciso considerar que os objetos e seus significados não podem ser comparados isolada e individualmente, fora de seus contextos, pois se a magia é encontrada na maioria das épocas e lugares, isto não significa que se tenha atribuído a

formas e imagens semelhantes, os mesmos conteúdos e significados. Os objetos das balangandães podem ter origem em culturas diversas, mas não são simplesmente misturados: são reinterpretadas a fim de expressar um novo tema num novo discurso.

Por exemplo, o "peixe do cristianismo" dos balangandãs não é simbólico de um deus masculino, cuja forma remontaria, de acordo com Louis Réau, ao deus babilônico Oamnes, nem tampouco, a partir de sua tradução grega "IKHTHUS", é o acróstico de Christo, o Messias (REAU: 1957, pg. 81). De acordo com Réau, essa interpretação criptica desaparece no V século, junto com o uso do grego na igreja romana e o peixe passa a representar as almas resgatadas do pecado pelo divino Pescador, que sob a forma de um delfim, representaria o Cristo salvador. O peixe, no entanto, nos balangandãs, é sempre símbolo de Iemanjá ou Oxum, deusas das águas, dos oceanos e dos rios. Juana Elbein dos Santos assinala a significação explícita do nome de Iemanjá: "Yemanjá = Ye + amo + eja" - Mãe dos peixes - filhos" (SANTOS: 1976; pg. 90). Esse peixe de Iemanjá, assim como o de Oxum, representa a abundância do elemento-filho, gerado pelas grandes - mães:

Seu corpo de peixe ou de enorme pássaro mitico está coberto de escamas ou de penas, pedaços do corpo materno capazes de separar-se, simbolos da fecundidade e de procriação. (op. cit.: pg. 87)

Não se trata portanto, de mera juxtaposição de

imagens ou simbolos recolhidos em culturas diversas e heterogêneas, mas de indices que apontam para uma estrutura simbólica diferenciada.

Na coletânea chamada de *Estudos Afro-Brasileiros* (São Paulo: Perspectiva, 1983), Bastide, em três artigos: *O Mundo dos Candomblés*, *Cavalos de Santos* e *A Cadeira de Ogã e o Poste Central*, se refere aos artefatos que interferem nos rituais do Candomblé, ainda, como se fossem, tão somente, adereços:

A primeira saída de camarinha, onde as filhas-de-Santo vestem-se obrigatoriamente de branco, com a cabeça raspada descoberta, o corpo pintado, cada qual com a insignia de seu orixá: Xangó, o machado de pedra; Oxossi, o arco e flecha, o rosto, espáduas e braços manchados de pontos brancos.

(BASTIDE: 1983, pg. 257)

No terceiro artigo, mais especificamente, Roger Bastide, busca aprofundar a análise de dois aspectos de fundamental importância no Candomblé: o poste central, chamado *ixé* e a cadeira do *ogã*. A análise é detalhada na linha genética, buscando sempre as origens africanas desses dois elementos e assinalando com um sinal-mais quando essas origens são lembradas no Brasil e, com um sinal-menos, quando elas se perderam ou transformaram:

(...) a cadeira do *ogã* e o poste central do barracão só assumem toda sua significação quando recolocados na cultura africana jéjenagô da qual são sobrevivências certas.

Seriam três as características que ressaltam no levantamento do trabalho de Roger Bastide: a) o culturalismo, moderado pela preocupação em contextualizar o fenômeno com

referências históricas e sociais, mas constante, na medida em que pressupõe, na cultura, uma dinâmica própria de conservação ou evasão de valores; b) a postura acentuadamente etnográfica e descritiva, fascinada pelo exótico; e, c) novamente, o nagôcentrismo. No entanto, a análise da imaginária do Candomblé não pode pretender que um significado permaneça ou se transforme por si só, sem responder, sempre, a tensões e demandas sociais; ou que possamos fazer uma leitura iconográfica baseada simplesmente na atração pelo pitoresco; ou que algum grupo étnico recebeu o dom e a missão de preservar a pureza no Brasil em detrimento de outras etnias. O dinamismo "de uma sociologia de interpretações das civilizações" (BASTIDE: 1971, pg. 526) que preocupa Bastide na conclusão de *As Religiões Africanas no Brasil* e que ele procura resolver através dos conceitos de aculturação, de sincretismo e de memória coletiva, nos parece mais possível de ser explicado a partir de uma análise interpretativa que busque perceber na interação entre os grupos, as tensões que levam ao ato criador religioso ou estético.

Escolhemos, no nível descritivo, perceber aqueles modos pelos quais formas mais antigas da cultura popular se transformam, em vez de mostrá-las como congeladas e fora do tempo. No nível de interpretação, entendemos tradição como uma palavra que não pode ser confinada nas culturas pré-modernas e reconhecemos que o moderno também pode se tornar uma tradição.
(ROWE: 1991; pg. 3)(33).

33) "We have chosen, on the descriptive level, to keep in mind those ways in which older forms of popular culture change, rather than to present them as frozen and timers. On the interpretative level, we understand tradition as a word which should not be confined to the pre-modern cultures and recognize that the modern too can become a tradition. (ROWE: 1991; pg. 3)

Cláude Lépine, em seu artigo Análise do Panteão

Nagô, pretende, a partir do próprio Bastide, "examinar as características principais do sistema de classificação do pensamento nagó-brasileiro e analisar a sua estrutura lógica" (LEPINE: 1982; pg. 15). Mas, apesar da referência constante ao modelo-ideal-nagô, Lépine busca, na articulação dos fenômenos e das categorias, ultrapassar a simples descrição e chegar a um nível interpretativo que privilegia a memória como reconstrução:

O caráter [mitológico dos orixás], porém, não é senão, embora talvez atualmente o mais visível e o mais popular, um aspecto de um sistema de classificação do qual não deve ser isolado. Os órisás, a bem dizer, são verdadeiras categorias lógicas, que permitem classificar não somente tipos psicológicos, mas diversos tipos de objetos e de seres que pertencem a vários estratos do real: substâncias, cores, ritmos, animais, plantas ... Os adeptos do candomblé estabelecem analogias entre um grupo de divindades, os animais que lhe são consagrados, as comidas de sua preferência, os colares de seus filhos (...). Por conseguinte, a natureza das divindades se diferencia por uma série de atributos que exprimem preferências, temperamentos (...).

A comparação destes atributos e a coerência de certas oposições deverão nos revelar o conjunto de relações diferenciadas pelas quais se definem como unidades de panteão as qualidades dos órisá e desobrir os elementos formais de cuja combinação elas resultam, e desvendar a estrutura do sistema classificatório. (op. cit.: pg. 22)

Nesse artigo, Lépine analisa detalhadamente o ritmo e toques de atabaques, os colares, as vestimentas litúrgicas, as oferendas votivas, os assentamentos e o número simbólico dos Orixás. É um artigo, até onde sabemos, único na abordagem dos objetos do Candomblé, sua inter-relação e seu poder

de comunicação e pudemos constatar que a maior parte das afirmações de Lépine corrobora nossas observações no Mercado de Madureira e nas festas-de-Santo que acompanhamos no decorrer de nossa pesquisa de campo.

Em 1983, setenta e nove anos depois do artigo de Nina Rodrigues e um ano depois do texto de Lépine, na *História Geral da Arte no Brasil* (São Paulo: Instituição Walter Moreira Salles, 1983), Mariano Carneiro da Cunha publica um estudo sobre a Arte Afro-Brasileira. O artigo constitui marco fundamental pois reconhece a inegável influência africana nas artes plásticas brasileiras com toda sua especificidade estilística e formal e a partir de uma visão histórica.

Carneiro da Cunha parte da África, contextualizando o desenvolvimento das artes plásticas nas regiões do Golfo de Benin e de Congo-Angola, donde vieram a maior parte dos escravos negros para o Brasil. Ressalta os aspectos técnicos da escultura e suas características formais e estilísticas, a partir da tradição de Nok e Ifé:

Apesar do grande naturalismo que informa a arte de Ifé, existe, ao que parece, aqui, como em Nok, uma tendência estilizante exacerbada (...).

(op; cit.: pg. 982)

Ressalta a ligação entre a arte e a religião, na África, mas afirma que "este não é um critério suficiente para defini-la" (op. cit.; pg. 986), sobretudo a partir de canônes ocidentais. Pois se a arte africana é funcional, o é como todas

as artes de todos os povos e conclui: "Quando a arte africana apresenta finalidade essencialmente religiosa, esta assume toda uma gama de significados e práticas diversas (*idem*). Mas a origem africana é posta no âmbito brasileiro ao afirmar: "conclui-se que a infiltração do elemento escravo nas artes plásticas brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil" (*op. cit.*: pg. 989). O negro teria deixado sua marca na feição particular do barroco brasileiro, não só como artesão, mas interpolando elementos da iconografia religiosa afro-brasileira na imaginária cristã:

(...) são certos detalhes ou símbolos da imaginação católica que aparecem deslocados e dentro de nova linguagem plástica, como o crescente da Virgem da Conceição, configurando-se em cornos e compondo o emblema de Xangô - deus do raio nagô - que surge na estatuária afro-brasileira de Alagoas.
(*op. cit.*: pg. 990)

E, não só nas artes eruditas, Carneiro da Cunha, percebe tal presença, mas, também nas artes populares: "Nestas, o ícone ou a forma africana exprime-se, não raro, mais claramente" (*idem*). Após colocar artesão/artista negro no plano da história do país, centra sua análise na arte afro-brasileira. "Arte afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto" (*op. cit.*: 994).

Na definição acima, Carneiro da Cunha inclui, "com justiça" (*Idem*) as iconografias de Umbanda "que nada têm de africano, nem do estilo nem da técnica" (*idem*) e as imagens e

objetos oriundos de outros conjuntos significantes pois, venham de onde vierem e qualquer que seja a forma pela qual se apresentam, tratam "de temas ordenados segundo um esquema de pensamento de origem africana" (Idem). Essa definição tem o mérito de estabelecer claramente essa manifestação afro-brasileira - a imaginária do Candomblé - como, arte, superando a antiga discussão se é arte apenas o que está referendado pela Academia ou pelo critério estético dos críticos, ou se a arte se afirma pela sua intenção própria de expressar o belo. Considera que as noções estéticas tradicionais não esclarecem a arte dos grupos que Robert Layton denomina sociedades de pequena-escala(34), sendo que as oposições erudito X popular, artista X artesão, puro X espúrio não cabem como argumentação.

Partiremos pois do princípio de que uma arte só faz sentido na medida em que exprima padrões culturais, ofereça uma visão de mundo e as idéias que a acompanham. Esse sentido, entretanto, deve ser vazado em formas que sejam a expressão mais adequada possível do domínio técnico de matéria trabalhada, visando tal finalidade.

(op. cit.: 995)

E, se a arte afro-brasileira parte do primado da matéria que tende a condicionar a forma - o que não acontece necessariamente no Mercado de Madureira - isto não significa que essa arte seja limitada pois ela se expande graças "à rica gama de novos tipos de protótipos, de correntes, revestidos de

34) LAYTON, Robert: *The Anthropology os Art*; Cambridge: Cambridge Press University, 1991

linguagem específica, ligada a cada artista ou oficina, ou ao contexto sócio-histórico" (Idem)

No final de seu artigo, Carneiro da Cunha, após analisar a possível influência africana sobre artistas como Aleijadinho e a sua inegável presença nos Exus de ferro e nos oxês, hesita entre afirmar que o "ícone africano" (op. cit.: pg. 1026) vem resistindo a todas as transformações impostas pela história e reconhecer que:

A arte ritual afro-brasileira, na realidade, não mais identifica etnicamente apenas a negros, mas serve também de identificação cultural a brancos e mestiços, assumindo portanto uma dimensão, ao que parece, nacional. (idem)

Dentre os autores que perfilham o nagôcentrismo, destaca-se Juana Elbein dos Santos que defende, em sua tese *Os Nágô e a Morte* (Petrópolis: Vozes, 1976) a integridade da cultura africana conservada no Candomblé baiano. No entanto, dentre todos os autores, se destaca também, por buscar desvendar a tecitura teológica do culto e não, apenas, descrever sua morfologia ritual. O trabalho de Juana Elbein dos Santos tem-nos servido como indicação para várias decodificações iconográficas, apesar de nossos informantes lhe apontarem certos exageros na interpretação pessoal de alguns fenômenos (35).

35) Talvez a ressalva maior que Adilson Martins e outros fazem à visão de Juana Elbein é sua convicção de que o Candomblé é uma religião perfeitamente articulada, sem vazios, já que a maioria das pessoas com quem nos entrevistamos vê no Candomblé, a força do AXE, da fé, mas percebe - de forma até bastante crítica - as contradições, as diversidades, as perdas e as invenções e inclusive, as falcatruas que chamamos "MARMOTAGEM".

Juana Elbein aponta com clareza o que seria descrição e o que seria interpretação.

O nível fatural inclui os componentes da realidade empírica (...) Isto é, a descrição mais exata possível do acontecer ritual, de seus aspectos e elementos constituidos (...).
(SANTOS: 1976, pg. 18)

- Seria o correspondente ao que, com apoio em Panofski, vemos como o nível formal; a interpretação correspondendo então ao que consideramos como o nível iconográfico, descrição esta que, no caso da arte religiosa, se aproxima do limite do nível iconológico pois:

(...) se elabora a perspectiva "desde dentro para fora": isto é, a análise da natureza e do significado do material fatural, recolocando os elementos num contexto dinâmico, descobrindo a simbologia subjacente, reconstituindo a trama dos signos em função de suas inter-relações internas e de suas relações com o mundo exterior (...) não entendemos o símbolo com um significado constante, sua interpretação está sempre em relação a um contexto. Sua mensagem está em função de outros elementos.
(op. cit.: pg. 23)

Juana Elbein percebe claramente que os objetos rituais expressam categorias e diferentes qualidades mas, que, mais do que isso, são os elementos de uma organização significante que a autora acredita recriar expressamente "a herança legada por seus ancestrais africanos" (op. cit.: pg. 38).

Juana Elbein dos Santos trabalha a iconografia em dois momentos de seu livro: o primeiro, em anexo, através de um

conjunto de fotografias e desenhos, a imagem aparecendo como ilustração e comprovação de tópicos discutidos anteriormente; o segundo, no corpo próprio texto, onde as ferramentas dos Orixás são analisadas, comprovando sua eficácia simbólica, enquanto emblemática.

No encarte intitulado Iconografia, a autora destaca os triângulos e losangos que constituem as "unidades dinâmicas" (SANTOS: 1876; figs. 1 e 2) mostrando como aparecem nas bordas talhadas de um "òpón Ifá" (36), num caracol sagrado e, principalmente, nos penteados falo/faca de Exu (idem: figs. 21, 22, 23, 24 e 27). Destaca, também, algumas ferramentas sagradas que simbolizam o axé: o ibiri de Nanã, na fig. 9, numa versão brasileira, mais ornamentado e, na fig. 10, numa versão africana, na qual a simplicidade do artesanato é compensada pela abundância caótica dos brajás, longos colares de búzios que simbolizam a vida e a abundância; e o abebé, na feitura tradicional, redondo, com a imagem de um pássaro - "legue ritual levado pelos òrisá genitores femininos e pela Yalóde, símbolo da cabaça-ventre contendo o pássaro-progenitura" (Idem: 12). Destaca peças masculinas como o "Adé Sangô", coroa de forma cônica, encimada por um pássaro, que encontra analogia numa curiosa "mitra" de Xangô que fotografamos no Mercado de Madureira; e o oxé de madeira que mantém sua forma e significado desde a África. As outras ilustrações representam os babá-equns, os quais não são tema desta dissertação, algumas imagens de Exu e um xaxará de

36) São as bandejas de madeira trabalhada onde o BABALAO, o adivinho/sacerdote do jogo do Ifá, espalha a areia para, sobre ele, traçar os sinais oraculares.

Omolu, na sua forma antiga de vassoura.

Ao longo de todo o seu rico e controvertido texto, Juana Elbein dos Santos se vale das imagens e ferramentas dos Orixás para apoiar suas interpretações etnológicas. Donde, apesar de não nos filiarmos à sua linha genética e nagócentrica, utilizamos muitas de suas informações, cotejando-as com as de nossos informantes.

Pierre Verger, que sustentou com Juana Elbein polémica acerca do simbolismo das cores no Candomblé(37), é fotógrafo e etnógrafo, realizando minucioso levantamento de imagens que testemunharam o culto dos Orixás aqui e na África. No seu mais famoso livro - Os Orixás (SALVADOR: Corrupio, 1981) - as ferramentas, os paramentos, os utensílios têm presença destacada, mas não propriamente analisada. O texto de Verger busca sistematizar a relação do orixá-no-Brasil com o orixá-na-Africa, suas características e qualidades (38), os principais traços místicos e rituais e o arquétipo de seus filhos-de-Santo.

No entanto, apesar de não analisar iconograficamente suas fotografias, Verger lhes confere uma qualidade técnica tão apurada que nos permite usá-las na comparação com os objetos do Mercadão, com as peças catalogadas por Raul Lody ou com os desenhos de Carybé. Em alguns casos, a fotografia de Verger foi de importância fundamental, como por

37) Religião e Sociedade, no 08; São Paulo: Cortez ed./CER/ISER, julho de 1982.

38) QUALIDADE de um Santo são suas variantes míticas, seus aspectos de representação como velho, jovem, paciente ou fogoso: são versões diferentes de um mesmo orixá.

exemplo ao analisarmos a iconografia de Logum Edé.

Outros autores assinaram pesquisas de grande importância para a compreensão do Candomblé no país, mas ou o seu referencial teórico é muito diverso ou abordam realidades etnográficas sem paralelo com o Mercado de Madureira. No primeiro caso está o livro de Monique Augras: *O Duplo e a Metamorfose* (Petrópolis: Vozes 1983) que se baseia numa visão fenomenológica e busca compreender os mecanismos psicológicos que se desenvolvem no processo de feitura-do-Santo. No segundo caso, estão os estudos de Nunes Pereira: *A Casa das Minas* e de Sérgio Figueiredo Ferreti: *Querebentam de Zomadonu* (São Luis: Edufma, 1986), pois os objetos neles descritos como os xales de contas das Tobossis, não encontram similar no nosso corpus. A tese de Beatriz Góis Dantas: *Vovô Nagô e Papai Branco* (Rio de Janeiro: Graal, 1988), baseada na concepção dos campos religiosos de Bourdien, realiza uma análise do Candomblé em Laranjeiras, Sergipe, inovadora na medida em que busca, em seu corte, privilegiar o jogo de poder e manipulação do capital simbólico das casas-de-Santo. Não faz quase nenhuma referência aos objetos pois a etnografia é apenas seu suporte da classificação que separa os terreiros em grupos antagônicos na busca do prestígio. No entanto, sua crítica ao nagôcentrismo e sua arguta observação dos usos e abusos da África no Brasil, nos permite superar o comparativismo culturalista e tentar uma abordagem da iconografia do Candomblé buscando a transformação do símbolo e, não, sua pretensa permanência.

Como vimos, a iconografia dos objetos de culto do Candomblé tem tratamento específico em dois textos: o de Nina

Rodrigues e o de Carneiro de Cunha, mas o termo iconografia vai intitular propriamente um trabalho de Carybé, artista de origem argentina, radicado no Brasil, adepto dos candomblés baianos, cujas obras, seja, a *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (Salvador: INL, 1980), seja o *Mural dos Orixás*, exposto no Museu de Salvador, são de fundamental importância para a compreensão da imaginária afro-brasileira.

Carybé registrou inúmeras ferramentas que hoje não se encontram mais, tais como o lira (ou sistro) de Axabó (39), ou outros que reencontramos no Grande Mercado de Madureira, pela própria influência de seu álbum de aquarelas, como a curiosa faca de Oxumaré que parece representar a articulação dos caminhos do destino no mundo. Alguns orixás perderam ferramentas, das quais o povo já não lembra o significado, como a picareta de Oxum (para arrancar ouro da terra?), o pêndulo de lâmina de Euá (arma?) ou o leque de Oxafulá. O trabalho de Carybé funciona como uma espécie de catálogo para inventariar boa parte das imagens e das ferramentas que encontramos ou não no Mercado de Madureira. E, assim, juntamente com os catálogos de Raul Lody, permitiu-nos manter uma orientação mais iconográfica na abordagem de imaginária do Candomblé, do que sociológica. O processo religioso, nesse caso, não foi o objeto privilegiado, mas, sim, o conjunto de objetos que lhe diz respeito. Nossa intuito foi de, primária e fundamentavelmente, demonstrar que a imaginária do Candomblé é um conjunto de signos que se articulam em discurso, fala inteligível, funcionando segundo regras sintáticas baseadas

39) CACCIATORE: 1988, pg. 56.

na analogia e na eficácia simbólica (40).

Raul Lody promove um registro diferenciado do de Carybé: enquanto este é um artista buscando preservar a beleza; Lody é um museólogo e etnógrafo que se preocupa em preservar o objeto enquanto testemunho de uma história, de um fato social, de uma manufatura. Dentre os catálogos, elaborados por Raul Lody, utilizamos, para acompanhar as transformações formais da imaginária do Candomblé, os referentes à Coleção Arthur Ramos (Ceará), Coleção Maracatu Elefante (Pernambuco), Coleção Perseverança (Alagoas), Coleção Culto Afro-Brasileiro (Bahia); os catálogos sobre as Pencas de Balangandãs de Bahia e sobre os abebés do acervo do Museu Nacional (Rio de Janeiro). Além desse inventários, consultamos alguns textos do autor sobre a simbologia expressa no artesanato do metal e, especificamente, sobre Xangô.

Vários outros artistas, tais como Descoredes dos Santos (Mestre Didi), Tatti, Rubem Valentim, têm usado, como inspirações para seus trabalhos, objetos e imagens convencionais do Candomblé, mas sem preocupação de precisão etnográfica. Assim, os trabalhos desses artistas serão abordados mais adiante no capítulo referente ao conjunto de produções estéticas afro-brasileiras. Não podemos, outrossim, ao fechar esta análise crítica da bibliografia, omitir a Tese de Livre-Docência de Dilma de Melo Silva, apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1989. Sob o título Arte

40) LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropologia Estrutural: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.*

Afro-Brasileira: Origem e Desdobramentos, a autora busca traçar um panorama de iconografia dos recursos plásticos dos cultos afro-brasileiros, mas permanece bastante aquém do esperado, realizando apenas uma compilação de informações já publicadas sem alcançar enfoque sociológico, antropológico ou artístico – não conseguindo, portanto, apresentar nem um denominador comum, nem o estabelecimento de um objeto definido nem análise teórica.

Percebendo que a maior parte dos autores que estudam o fenômeno religioso e/ou social do Candomblé não abordam a importância da imaginária e os que o fazem, se apoiam numa visão genética buscando na África o modelo, como se aquilo produzido aqui fosse apenas uma sombra platônica do real ser africano, optamos por nos apoiar numa linha teórica que não se relaciona especificamente com os cultos afro-brasileiros. A opção, aparentemente surpreendente, justifica-se pela ausência de estudos iconográficos, propriamente ditos, como demonstramos.

Louis Réau, em seus cinco volumes da *Iconographie de L'Art Chrétien* (Paris: PUF, 1957), estabelece os parâmetros da análise da iconografia religiosa, mostrando que as imagens de santos e as representações de conceitos religiosos se desdobram num rico simbolismo, limitando porém, pelo histórico da religião, pelas influências dos encontros culturais e pela correlação necessária entre os atributos e a hagiografia do Santo. Isto é, a interpretação iconográfica religiosa não se desdobra ao sabor de analogias infinitas, nem pode ser recordação estacionada em alguma origem geográfica ou metafísica: o sentido da imagem sacra é cingido pelas necessidades da comunicação e da classificação.

Louis Réau ao compor seu vasto tratado iconográfico que cobre o Velho e o Novo Testamento nos remete desde as representações medievais, até às da Contra-Reforma, das influências de outras religiões sobre o cristianismo primitivo às produções modernas. Não seria possível identificar o processo afro-brasileiro com o processo cristão descrito por Réau: as imagens, os atributos, a teologia de que tratam são absolutamente diversos. No entanto, sua orientação teórica sobre como realizar um corte iconográfico no tecido religioso pode ser seguida, pois nos possibilita perceber o objeto na sua articulação com as funções teológicas e litúrgicas, mas não submerso nelas: o objeto enquanto fato específico. E também, julgamos, necessário retirar as religiões afro-brasileiras do nicho antropológico e/ou sociológico e/ou folclórico no qual foram alocadas ao longo dos anos e que as define como fenômenos históricos de resistência, como espaços sociais de presentificação ou de inversão de conflitos sociais, como estruturas culturais complexas, como "danças dramáticas" - mas, que, raramente as define enquanto instituição religiosa, enquanto credo no transcendental. No entanto, é como um credo que elas se manifestam na imaginária, através da manufatura dos artistas e no uso ritual dos objetos - e, não apenas, como sobrevivência de um continente perdido ou resultante de pulsões externas. Assim, usar, na decodificação da iconografia religiosa afro-brasileira, os métodos aplicados na análise da iconografia cristã, se nos afigura como uma intenção/resgate de tratar o Candomblé como uma religião qualquer, em pé de igualdade com qualquer outra. Principalmente, em pé de igualdade com este cristianismo, com o qual, ao longo do

século de escravatura, teceu profunda parceria, da qual resultou um sofisticado sincretismo (41). Além disso, Louis Réau deixa claro que seu método se aplica a qualquer religião desde que esta possua um corpo de representações que possa ser discutido e analisado, como quando compara a possibilidade de análise iconográfica em várias religiões:

Sendo que a iconografia cristã ou budista é extremamente rica, pode-se dizer que, apesar de algumas exceções, como os afrescos recentemente descobertos na sinagoga de Doura-Europas e as miniaturas persas, a iconografia judaica ou muçulmana é praticamente inexistente (42). (REAU: 1957, pg. 2)

Seguindo de perto, a posição de Panofsky, sobre a iconografia ser a descrição do objeto e de seus atributos distintivos, Réau se preocupa em colocar a distinção entre história de arte e iconografia. Segundo ele, a história de arte estuda os monumentos e objetos do ponto de vista da forma, levantando as questões que dizem respeito à composição, ao desenho, à cor, ao estilo, enquanto que a iconografia se preocupa com o conteúdo. Assim a iconografia se interessa, não apenas por aquelas obras que fazem parte da história da arte; mas por todas as que possam trazer alguma informação sobre o conjunto de certa

41) Scarano, Julita: *Devoção e Escravidão*, 1978; Mira, João Manoel L.: *A Evangelização do Negro no Período Colonial Brasileiro*, 1983); Sodré, Muniz: *A Verdade Seduzida*, 1983).

42) "Alors que l'iconographie chrétienne ou bouddhique est extrêmement riche, ou peut dire, malgré quelques exceptions, comme les fresques récemment découvertes de la synagogue de Doura-Europas et les miniatures persanes que l'iconographie juive ou musulmane est à peu près inexistante." (REAU: 1957: pg. 2)

imaginária. "Do ponto de vista iconográfico, a obra de um artesão menor pode ter a mesma ou, até, maior importância que a criação de um artista de gênio" (43) (op. cit.: pg. 3). Voltado para a elucidação de um código imagético, a iconografia, no entanto, não tem a pretensão de, ela mesma, se tornar um "catecismo deste código, de estabelecer o certo e o errado, o correto e o herético - mas, sua posição, de acordo com Réau "combina, em quase tudo, com a do etnógrafo" (44) (Idem), buscando, em cada variante, a motivação cultural que a determina.

No entanto, apesar de nos fundamentarmos no método de Réau para analisarmos a iconografia afro-brasileira, ao fazê-lo, percebemos nos afastar de um ponto fundamental de sua posição teórica. Réau coloca claramente que "a iconografia só se ocupa dos monumentos nos quais apareça a figura humana" (45) (Idem), enquanto que nós consideramos como objeto de nossa análise iconográfica, imagens e artefatos nos quais predomina a decoração geométrica, vegetal ou animal. No Candomblé, a figura humana está subentendida em todas essas ferramentas, ferros, quias, etc., pois estes são atributos que vestem e identificam uma divindade que só se faz presente, na liturgia, através da posseção. Assim, todos os elementos imagéticos que descrevemos e analisamos são referentes a uma figura humana que é, por eles, definida e

43) "Du point de vue iconographique, l'œuvre d'un médiocre artisan peut présenter autant ou même plus d'intérêt que la création d'un artiste de génie."

(REAU: 1957, pg. 3)

44) "Il concorde bien davantage avec celui de l'ethnographe" (idem)

45) "l'iconographie ne s'occupe que de monuments où intervient la figure humaine" (idem)



fig. F10/21

Os deuses incorporados "vestem" os paramentos rituais, que incluem as ferramentas.

É na figura humana "vestida" que a imaginária do Candomblé jêje-nagô se constrói iconográficamente.

construída.

Por outro lado, Réau afirma que a iconografia permite, não apenas identificar o tema representado, mas muitas vezes, ao proceder a esta identificação, consegue determinar a origem, a atribuição e a época de execução de um trabalho. No caso do Candomblé, esta característica da iconografia nos é muito útil, em certos casos, como na análise do desenvolvimento formal do xaxará de Omolu ou para compreendermos o surgimento de alguns atributos como a balança de Logum Edé. A época de execução e a origem (africana ou brasileira) surgem, assim, para percebemos como o objeto se adaptou às interpretações diferentes que o diferente tempo/espaço obrigava. Mesmo os objetos que têm um índice maior de imutabilidade, com o Oxé de Xangô ou o ibiri de Nanã, se modificaram e adaptaram. O problema de atribuição, também, passa a ser muito importante no Mercado de Madureira, pois cada artesão busca marcar sua obra com um sinal distintivo que a venda melhor. A arte das sociedades de pequena-escala, para Robert Layton está frequentemente ligada à expressão religiosa ou à expressão dos costumes sociais: é uma arte transportadora de símbolos, uma arte que visa à comunicação. Este aspecto, é claro, não anula seu poder estético, pois sendo, este, ligado à sensibilidade, à expansão de eu, à criação, concorre de modo fundamental para a expressão do sagrado. Este aspecto de imaginária do Candomblé nos colocou diante de um problema metodológico fundamental: como descobrir o que significavam as imagens quando estas eram a visualização do eró-do segredo-do Santo?

Duas dificuldades se colocam no trabalho de campo, pois as informações só podem ser obtidas através de entrevistas formais ou informais, com os artesão, os donos das lojas ou gente-do-Santo - e, para essas pessoas, certas informações são codificadas. Esta primeira dificuldade implica em não fazer inquirições diretas, mas frequentar as lojas e corredores do Mercado, fazendo amizades e ouvindo, ouvindo muito. Além do aspecto do código, existe o fato de que qualquer pergunta direta é não-respondida, pois não é apreendida como uma indagação objetiva e distanciada, mas, como parte do jogo de perguntas/respostas que constitui o mecanismo de transmissão do saber e do axé. Apesar dos lojistas e artesãos perceberem claramente que as perguntas se destinam a uma pesquisa acadêmica e, apesar do valor social e ideológico conferido a esse tipo de pesquisa, a pergunta, numa relação de momento e de pessoa, está carregada de perigo pois implica em desvendar algum fundamento. Assim, independente do meu papel revelado, a postura dos informantes se prende ao processo iniciático: se eu pergunto é porque não sei e, se eu não sei é porque não chegou a hora de saber e, portanto, não posso ser informada de algo que não me compete. Nunca se fazem perguntas diretas no Candomblé: se observa ou se cria uma situação que nos leve à informação, tal como dizer - "Este objeto, é da Iansã, não é? Mas não sei qual a qualidade..." - pois uma vez que se mostre que temos alguma informação, completá-la é mais fácil e menos arriscado. E preciso tempo para pesquisar as coisas do Santo pois a emergência da pesquisa acadêmica não significa muito no tempo longo e lento das

"culturas de Arkhé"(46) e nossos anos de estudo são irrelevantes diante dos "anos-de-Santo" dos informantes.

A maior parte de nossas entrevistas não foi registrada no ato. Eram conversas informais, ao pé dos balcões das lojas e dos bares, nas quais não era passada "informação", de forma explícita. As vezes era possível nos identificarmos como pesquisador, às vezes, isso não era importante, desde que não fizéssemos anotações; às vezes, a pesquisa oficial passava ao largo da situação. Denominamos essa conversa de **entrevistas informais**, datando-as, sempre que possível.

A outra dificuldade é que, como já assinalamos, os artesãos funcionam num duplo registro: por um lado, são artistas autônomos que vendem seu trabalho para viver, mas, por outro, são gente-de-Santo que tem muitos cuidados e que desconfia de estranhos. A maioria deles não fica no Mercado - o famoso Bira, por exemplo - mora longe, nos subúrbios mais afastados e não guarda quaisquer registros de seus trabalhos que são vendidos - ou dados - de forma aparentemente aleatória. A técnica de artesanato é, também, de difícil explicação e os artífices se resumem a dizer que trabalham por encomenda ou por inspiração; só depois de algum tempo e de desfeito o clima de entrevista, é que se abrem e se colocam como artista, que desvendam as relações que existem entre a forma e o símbolo, entre o tema e o sagrado - relação essa que nunca é clara, que nunca se reduz à algo claro e determinado, mas que preserva, no seu discurso aparentemente ingênuo e despojado, o mistério oculto no símbolo.

46) SODRE, Muniz: *O Terreiro e a Cidade*; Petrópolis: Vozes, 1988.

A essas dificuldades, somou-se outra de ordem circunstancial. Acabados os créditos, ao começarmos a sistematizar o trabalho de campo, foi necessário uma mudança para o Paraná, para assumir a disciplina de Cultura Brasileira e Folclore na Universidade Estadual de Londrina. O afastamento do campo esgarçou alianças, provocou afastamentos e dificultou alguns contatos fundamentais. Donde, a dissertação se apoiar, com mais ênfase do que a pretendida no projeto, no acervo fotográfico que construímos e na comparação deste acervo com o das coleções já catalogadas por Raul Lody. Fizemos várias entrevistas mas nos baseamos num informante privilegiado: Adilson Martins.

Adilson Martins é um dos mais antigos artesãos do Grande Mercado de Madureira tendo sido dono de quatro lojas e, agora, de uma loja-atelier na galeria L. Seu trabalho tem influenciado vários artífices e um número expressivo deles trabalhou ao seu lado ou aprendeu com ele, seu mister. E considerado o introdutor de uma nova estética nos paramentos e ferramentas, baseada em trabalho de incisivos extremamente minucioso e delicado e no uso de formas e figuras que citam o barroco, o neoclassicismo e, até, o art-decô sem, em nenhum momento, deixar de ser extremamente ortodoxo no que tange ao significado dos objetos. Temos convivido com Adilson Martins desde 1986 e testemunhado o equilíbrio construído entre suas duas identidades (que não considera ambíguas nem antagônicas) de homem branco, advogado, de cultura formal e, ao mesmo tempo, de "filho-de-Oxalá", artesão, operário, iniciado nos mistérios do Ifá, possuidor de segredos.

Foi graças ao nosso relacionamento que realizamos o presente trabalho, pois ele se prontificou - e seus amigos - a dar-nos informações, a deixar-nos acompanhar o desenvolvimento do serviço nas oficinas e nos permitiu - num gesto de extrema generosidade - copiar os desenhos que faz para os paramentos, possibilitando, assim, que tivéssemos acesso a uma coleção completa de temas iconográficos.

A autoridade/antiguidade de Adilson dificultou, de certa maneira o acesso aos dois outros melhores artesãos do Mercado: o "Bira" - Ubirajara Duque Estrada - e "Carlinho" (assim, por todos, conhecido); pois sendo aquele o mais velho, o mestre, com iniciação religiosa completa, não era possível colocá-los em pé de igualdade como "objetos de análise".

A estrutura desta dissertação se divide em dois momentos: no primeiro capítulo, pretendemos localizar no tempo e no espaço o que denominamos a Coleção: Mercado de Madureira, e, nos três últimos, analisamos a imaginária, em si.

A localização no tempo se faz necessária pois esses artistas populares e sua obra não surgem do nada. Não apenas os objetos têm uma história de transformação, mas, também sua arte, sua expressão estética têm uma história ao longo da história do Brasil. E "se os símbolos são estratégias para englobar situações, então precisamos dar mais atenção a como as pessoas definem as situações e como fazem para chegar a termos com as mesmas" (Geertz: 1989, pg. 158). O espaço do Mercado, por sua vez, busca, também, dar conta dessa diferença de situações que coexistem num mesmo lugar: em Madureira, subúrbio que gera

uma das maiores receitas tributárias do Município, num Mercado que abriga comércio próspero e intenso, se instala um modo de ser que se fundamenta no religioso, na iniciação.

A partir dessa primeira visão qualitativa e dinâmica do tempo e do espaço, podemos fazer a leitura iconográfica dos artefatos, das imagens, dos temas que se apresentam no Mercadão. Agrupamos os objetos, conforme a divindade a qual estão destinados ou junto a qual funcionam como atributo. A decisão fundamentou-se no próprio funcionamento do Mercado: as pessoas não buscam um determinado objeto, mas um objeto de um Orixá - um alfange para Iansã, ou Iemanjá ou Oxum - e é a destinação que determina a forma, a cor, os ornamentos e o material empregado.

Dividimos as divindades em dois grupos, embora reconhecendo, que nos enredos do Candomblé, o panteão é estritamente articulado e que nessa articulação, está sua compreensão. O primeiro grupo, denominamos de **As Senhoras da Vida**: trata das Iyabás, das Deusas-Mães da mitologia jéje-nagô. O segundo grupo é o de **Os Senhores da Lei**: deuses masculinos, ligados a vários aspectos da organização da vida e dos cosmos. Algumas ferramentas, como o abebé, serão analisados mais detidamente, em face de sua importância significante, assim como os ferros. Estes, hoje em dia, usam elementos simples como setas, machados, arcos, estrelas, corações, etc., combinados entre si, como se fossem letras de um alfabeto compondo um conjunto que pode ser lido com bastante exatidão.

Ao longo deste trabalho, optamos por grafar os

nomes dos objetos e dos Orixás, no que se convencionou, informalmente, chamar de grafia brasileira e não seguirmos, a não ser nas citações, a grafia africana. Assim, escrevemos "Orixá" e, não, "Órisá", "opaxorô" e não, "òpá ósôbrô", pois não se trata, aqui, de manter a integridade de um texto africano, mas de descrever um conjunto de imagens que só fazem pleno sentido quando colocadas em seu contexto atual e brasileira.

O termos usuais no Candomblé e/ou aqueles que poderiam ter seu conteúdo confundido, pois, também fazem parte do léxico português, são sublinhados e, quando não são esclarecidos no texto, o são em nota no rodapé. Assim, é o caso de ferramenta, abebé, quias, ferros; os termos que tem o mesmo conteúdo reconhecido na língua-do-Santo e no uso comum, não são ressaltados, como é o caso de alfange, paramentos.

As coisas-de-Santo, o bulício do Mercado, o jogo do dinheiro e do prestígio, a fé cifrada nos temas, nas imagens que se desvendam aos poucos, com o tempo, com a confiança que é outra forma de fé - tubo isso o antropólogo busca recortar, definir, interpretar, a fim de compreender. Compreender, através do uso do olho e do ouvido, através do uso das teorias, uma arte que esconde/desvenda em suas tramas, mais que os deuses, os homens que neles crêem o sentido do mundo.



fig. F2/25

O abebe de Oxum, redondo, com o peixe como tema ornamental, é uma das mais importantes ferramentas, simbolizando o ventre fecundo da mulher.

CAPITULO I

TEMPO E ESPAÇO

Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. E o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade.

(CANCLINI: *As Culturas Populares no Capitalismo*; São Paulo: Brasiliense, 1983; pg. 135)

A imaginária do Candomblé exposta nas vitrines das lojas no Grande Mercado de Madureira é uma construção atual, urbana, que conjuga o sagrado no tempo/espaço do capitalismo. Mas não é um fenômeno isolado: diversos artistas têm usado os símbolos das religiões afro-brasileiras na sua obra comercial, seja no intuito de preservar uma iconografia tida como tradicional, seja no de interpretá-la. Procuramos, sem tentar fazer um panorama da arte brasileira, buscar em que momentos e de que modos esses símbolos, esses temas, surgem ao longo do tempo, desde o barroco até a arte contemporânea. As peças do Mercado de Madureira têm uma história, um caminho pelo qual chegaram a ter as características formais e iconográficas que identificamos hoje; sua nomeação é o resultado de extravios, retomadas, adaptações e, até mesmo, de invenções.

Louis Réau coloca, no primeiro capítulo de seu trabalho, no qual estabeleceu a definição e a aplicação de iconografia que esta:

(...) reflete como um espelho fiel todos os desenvolvimentos do pensamento, todas as mudanças da sensibilidade: do mesmo modo que uma palavra pode ter várias acepções simultâneas ou sucessivas, uma imagem pode despertar segundo às épocas ideais muito diferentes ou mesmo diametralmente opostos(1).

(Réau: 1957; pg. 8)

A evolução iconográfico de um tema pode nos informar sobre a evolução das crenças, sobre as tensões, sobre as perdas e acréscimos que o tecido religioso sofre - signos, em certa época, carregados de densa simbologia religiosa (como o abano de Oxalá, que remetia ao combate fundamental entre homem e mulher pelo segredo da vida) podem desaparecer ou subsistir como mero elemento ornamental (o abano sobrevive nos objetos denominados "objetos estéticos" que não têm função definida, servindo apenas como emblemas referenciais)(2).

A arte do Candomblé jéje-nagô tal como a encontramos no Mercadão, é tributária do processo que começou na África, prosseguiu pela escravidão e pela diáspora, por um longo e tortuoso sincretismo inter-africano e com o cristianismo; foi-se organizando nos candomblés da Casa Branca, do Gantois, do Opô Afonjá e, por fim, depois perseguições e acomodamentos, se conclui como um conjunto estilístico definido. Um conjunto de objetos de arte religiosa cujo principal objetivo é mediar a

1) "[Elle] reflète comme un miroir fidèle tous les progrès de la pensée, toutes les nuances de la sensibilité: de même qu'un mot peut avoir plusieurs acceptations simultanées ou successives, une image peut éveiller suivant les époques des idées très différentes ou même diamétralement opposée." (REAU: 1957; pg. 8)

2) Como vimos, o abano pode também estar ligado ao resplendor que orna o pássaro da ponta do OPAXORO; mas isto não recupera o significado que detinha anteriormente, apenas o aponta como possível sobrevivência.

relação entre o homem e o sagrado; um conjunto de objetos cuja beleza necessária é fundamental nesta mediação.

Veremos, a partir de exemplos africanos e brasileiros, como a arte e o artesão têm se localizado no campo social; como a arte religiosa e seu artífice se expressam na Nigéria e como seu descendente consegue se expressar (ou não) na Colônia e depois. E, principalmente, como os objetos do culto aos Orixás são vistos por alguns artistas, em seus quadros, esculturas ou filmes. Como as coisas-de-Santo aparecem nas representações imagéticas produzidas no Brasil.

Ernest Fischer define a arte como um anseio: um anseio por plenitude: "A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo, reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias." (Fischer: s/ano, pgs. 12-13). Fazer arte é separar a forma do caos de sensações e percebê-la em sua singularidade; é a capacidade de recortar, de quedar-se fora de si mesmo, de perceber algo que é um liame, um vínculo entre nós e o mundo, entre o instante e a plenitude, articulado pela harmonia da forma. Esta forma, no âmbito da religião, se ergue como uma barreira entre o mundo profano do dia-a-dia e o da divindade terrível: "Essa barreira é o próprio sinal e expressão do sagrado.". (Huxley: 1977, pg. 12)

Na África, a arte religiosa realiza de modo peculiar a função de "barreira" pois a cultura tradicional africana não pode ser isolada da vida: ela pressupõe um mundo concebido como um todo, onde todas as coisas - homens, deuses,

objetos, antepassados, conceitos - se religam e interagem. A arte, mais que um furor de emoção institiva, é um conhecimento cuidadosamente urdido por especialistas. A música, a tecelagem, a escultura, o ofício do ferreiro são a expressão de uma tradição viva que protege o equilíbrio do cosmos e que só se realiza na experiência iniciática. A Hampaté Bâ, num texto da coletânea História Geral da África (São Paulo: UNESCO, 1982) diz:

Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíram freqüentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo.

Toda função artesanal estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem numa revelação inicial.

(ZUBO: 1982, pg. 196)

Os artesãos estão organizados geralmente, em "castas", em "confrarias" com um nítido status social⁽³⁾. Hampaté Bâ descreve, por exemplo, como na tradição dos Mande ou entre os Bambara, se dividem nas "castas" ou "nyama Kala" dos ferreiros e dos artesãos. O artífice africano tradicional não escolhe como objeto de sua arte um tema de eleição pessoal, pois geralmente trabalha, ou por encomenda, ou visando uma determinada demanda social. Esta demanda não é apenas explicitamente religiosa, mas, também política e doméstica - apesar de que o enaltecimento da função real ou o culto aos gêmeos e aos antepassados participa do

³⁾ FAGG, William: Yorubá, 1982; LAYTON, Robert: The Anthropology of Art, 1992; LAUDE, Jean: Las Artes del África Negra, 1977.

âmbito sagrado. A arte plástica africana, de acordo com Carneiro da Cunha é basicamente funcional e seu aspecto estético não pode ser separado do uso para o qual os objetos foram concebidos, ainda que não se restrinja a isto.

O criador africano é um especialista, como dissemos, de apurada técnica, reconhecido como tal na aldeia, na cidade, no reino. Trabalha vários materiais como a madeira, o ouro, o bronze e o ferro, a pedra ou o marfim. Os artistas africanos, conforme Jean Laude, se dividem em dois grandes grupos: no primeiro, quando o escultor é um especialista em objetos destinados ao culto religioso, sendo geralmente, também, o ferreiro do povoado; no segundo grupo, se encontram os escultores que são verdadeiros profissionais que exercem um ofício que lhes granjeia favores e honras especiais. O primeiro tipo parece ser específico de sociedades de um tipo feudal, federalizadas e o segundo, pertence à sociedades mais centralizadas nas quais o ferreiro e/ou o artista, trabalham para o rei e na corte.

A área de Nigéria, de onde vieram os nagôs e os daomedanos se inclui no segundo tipo e sua arte é a mais conhecida da África. O rei das cidades-estrada, o obá, é considerado uma reencarnação do fundador da dinastia e da divindade patronal: domina o ritual, possui o monopólio do comércio, o mando temporal e espiritual e seu poder se fundamenta em valores místicos tradicionais atribuídas ao palácio e à coroa. É uma sociedade fortemente estruturada, em cujo ápice está um rei-divino. Benin, depois Ifé, estabeleceram as linhas mestras do

que denominamos a arte Yorubá, cujos modelos ainda subsistem - transformados - na imaginária do Candomblé jéje-nagô. Apesar de que uma das principais características desta arte, a representação antropomórfica, se perdeu quase que completamente. São os pequenos objetos, os de formas quase abstratas - como o ferros de Ossaim ou os oxés de Xangô - que permanecem. As máscaras Gueledê, os edans das sociedades Ogboni, as magníficas cabeças em terracota ou bronze, as esculturas votivas, tudo o que podia ser reconhecido étnicamente, tudo o que podia servir de suporte para uma identidade nacional foi impossibilitado pelo sistema escravista, pelo qual o negro devia ser coisa e, não, homem (4).

Na Nigéria, o fundidor de metal, o escultor, são consagrados ao orixá Ogun, o senhor do ferro, dos instrumentos da guerra, do plantio e da arte: pertencem a um colégio sacerdotal. Do mesmo modo, no Mercado de Madeira, os ferramenteiros são, em sua maioria, filhos-de-Ogun e realizam seu trabalho plenamente conscientes do seu aspecto sacramental, da necessidade de preservar o axé e de transmiti-lo às ferramentas, aos ferros, aos paramentos. Esta características da arte Yorubá que leva os objetos de culto a serem símbolos, estruturalmente sofisticados, da relação entre o indivíduo, o Estado e a Potestade divina, atesta o grande poder de comunicação visual dessa arte, realizada a partir dos elementos mais simples como cores, padrões geométricos e imagens, ou da própria composição, como um todo.

4) DAVIDSON, Brasil: Mãe Negra, Lisboa: Sá da Costa, 1978; MAESTRI, Mário: A Servidão Negra; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

Por brevidade, nos limitaremos a um único exemplo claro do poder de comunicação visual do artefato yorubá, cujo código subjacente ainda circula, vivo, pelos corredores do Mercadão, no Rio de Janeiro.

John Pemberton ao analisar um agere Ifá(5) - uma taça usada para guardar as sementes usadas na adivinhação - ressalta como a qualidade estética é importante para a função do objeto, o qual pode ser encomendado pelo sacerdote que estipula, então, a iconografia e os ornamentos que deseja ou pode ser oferecido como um presente de agradecimento, por um cliente. O agere Ifá analisado é de madeira, provém da região nordeste de Oyó e se caracteriza por um grupo escultórico composto por uma mulher - uma mãe - que carrega nas costas uma criança. A taça propriamente dita repousa sobre a cabeça de mulher que, ajoelhada, está em atitude de entrega e reverência. O tema da escultura é próprio da iconografia de Ifá pois a mãe com a criança remetem a Orumilá, o deus-adivinho, que conhece o segredo de criação e que deu aos humanos as nozes de cola para que esses puderem se comunicar com ele. O tema da mãe que carrega a criança é dos mais freqüentes no imaginário yorubá, mas esse exemplar apresenta algumas características que revelam a mão de um mestre. A mãe está ajoelhada, em atitude serena e contemplativa, enquanto que a cabeça de criança está virada para o lado, como se olhasse inquisitivamente: as diferentes direções do olhar da mãe e da criança expressam a individualidade da pessoa pois o Ifá existe

5) FAGG, Willian: *Yorubá*; New York: Alfred A. Knopf, 1982; pags. 82-83)

para que cada um saiba qual é e como cumprir seu destino individual - seu odu. A dinamicidade do movimento dos rostos contrasta com a maneira segura e definitiva como a criança se agarra ao dorso materno e como ela o sustenta, de tal modo que seus corpos se confundem e há uma interação plástica dos volumes que formam os braços da mãe e as pernas do filho. Uma decoração discreta, mas rica, de incisos, desenha um cinto de contas e escarificações em forma de triângulos no ventre, triângulos que remetem ao Exu, o elemento dinâmico que permite interpretar o jogo divinatório. A iconografia dos objetos de culto nagôs, como este por exemplo, apresentam uma possibilidade de interpretação precisa pois como diz Pemberton, analisando o poder da vida representado nesse agere Ifá: "o jogo entre imagem visual e imagem verbal é um importante elemento nos rituais da adivinhação do Ifá." (6) (Fagg: 1982, pg. 82) E, diríamos, nos outros rituais, também.

A barreira, o limite, que a arte yorubá coloca para circunscrever o sagrado é, portanto, ambíguo: por um lado, a maestria do artista e o rigor iconográfico criam uma peça que permite a visualização do nume, uma peça cheia de axé que remete a um outro mundo; por outro, a inclusão do artista na comunidade e o fato de que esta iconográfica é parte de uma teia de significados dominada por todos os elementos dessa comunidade e que cobre todas as instâncias da vida (não só, as explicitamente litúrgicas ou artísticas) coloca a linha que separa sagrado de

6) "The interplay of visual and verbal images is an important element in rituals of Ifa divination" (op. cit.: pg. 82)

profano na urdidura do cotidiano, no gesto do dia-a-dia. O sagrado, por sê-lo, remete ao tempo do sonho, do nunca, do momento da criação; mas, por ser assim compreendido e lido, por todos os homens, os sacramenta no tempo desperto, do agora, do momento dos afazeres diários.

Segundo Carneiro de Cunha, a influência dessa arte negra na arte brasileira, é fundamental nas talhas barrocas, na música, na arte popular, pois afirma que "o negro contribui de modo definitivo na desvinculação das artes brasileiras de sua tutela metropolitana." (ZANINI: 1983; pg. 989). Essa presença, de acordo com Cunha, levaria a perceber que "os temas ou a imagem africana escondem-se, disfarçam-se nas dobras dos mantos ou sob o peso do ouro da estatuária ou da talha barroca, como os otá⁽⁷⁾ em seus nichos." (op. cit.; pg. 990). Tanto na arte erudita, o toque do negro causa certo desvio do modelo europeu, como o citado crescente da Virgem da Conceição que se configura em cornos e compõe o emblema de Xangô, quanto na arte das feiras, no objeto doméstico. (8)

Enfatiza além disso traços de estilística africana que teriam influenciados as deformações expressionistas do Aleijadinho. Compara-as com as reelaborações que as feições das máscaras de Gueledé na Bahia - raras e poucas - sofreram, unindo

7) Pedra ou seixo sagrado que contém parte ponderável do AXE de um SANTO em seu ASSENTAMENTO; se esconde, geralmente no fundo dos vasilhames e é coberto por panos suntuosos.

8) ZANINI, Walter (org.): *História Geral da Arte no Brasil*; São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

a continuidade de convenções formais africanas às necessidades da representação naturalista do gosto brasileiro: "Se, de uma parte, lábios e nariz abrasileiram-se, do outro, os olhos continuam formalmente africanos embora reelaborados." (Zanini: 1983, pg. 1017). Concordando com Mário de Andrade, a respeito da deformação voluntária de determinados traços de suas estátuas, Cunha pondera que, ao par das exigências dramáticas do Barroco, também se perceberiam na obra do artista mineiro "convenções plásticas africanas que muito provavelmente se terão infiltrado ali e de vários modos". (op. cit.: pg. 1018)

Muniz Sodré resume, num parágrafo, a conclusão a que chegam vários historiadores, antropólogos e sociológicos, como Julita Scarano, João Manoel Lima Mira, Roger Batide, Renato Ortiz, Patricia Birman e outros: a de que os negros - coisificados como máquinas de trabalho - falavam apesar de emudecidos, apesar de sua fala não ser legitimada; existiram, apesar disto não lhes ser permitido nem cogitado.

Hoje se sabe que, em plena vigência de escratura - com seus desmoralizantes castigos corporais, suas sangrentas intervenções armadas, suas táticas de assimilação e cooptação ideológicas (concessões de pequenos privilégios, oportunidades de ascensão social para os mestigos, etc.) - os negros desenvolviam formas paralelas de organização social. Exemplos: de ordem econômica - caixas de poupança para compra de alforrias de escravos urbanos; de ordem "política" - conselhos deliberativos próprios para dirimir disputas internas de uma nação ou etnia, ou para a preparação de ações coletivas (fugas, revoltas) ou de atividades religiosas (cristãs); de ordem mitica - a elaboração de uma síntese representativa do vasto panteão de deuses ou entidades cósmicas africanos (os orixás), assim como a preservação do culto dos

ancestrais (os eguns) e a continuidade de modos originais de relacionamento e de parentesco; de ordem lingüística - a manutenção do iorubá como língua ritualística.
(Sodré: 1983, pg. 121)

Boa parte desta resistência "paralela" se constrói no âmbito das artes no séc. XVIII pois as atividades "industriais", tais como as de marceneiro, ferreiro, alfaiate, sapateiro eram, geralmente, exercidos por negros e pardos, assim como encontramos negros e pardos, fazendo escultura, pintura, música, arquitetura. Esta presença negra diminui a partir do fim do séc XIX, com a abolição da escravatura e o aumento da imigração europeia - mas, ao mesmo tempo, vai se plasmar de outra forma, na organização dos primeiros candomblés (9).

As confrarias católicas, serviram como centro de reunião dos negros e mulatos durante a Colônia e, depois, após a abolição, serviram como ponto de partida e base de segurança social para a organização dos Candomblés. Julita Scarano, em seu livro *Devoção e Escravidão* (São Paulo: Ed. Nacional, 1978) afirma que as confrarias foram o veículo de transmissão de várias tradições africanas, pela freqüência de contatos que ali se realizavam, pela conservação da língua e, diríamos, sobretudo

9) Pierre Verger registra que em 3 de maio de 1855, o Jornal da Bahia faz uma alusão a um grupo de pessoas presas na casa de Yanassô, uma das fundadoras do primeiro Candomblé de nação nagô. O parágrafo em que Verger descreve essa função é bastante conhecido: "Várias mulheres energicas e voluntariosas, originárias de Kéto, antigas escravas libertas, pertencentes à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja de Barroquinha, teriam tomado a iniciativa de criar um Terreiro de Candomblé chamado Igá Omi Ase Airá Intilé, numa casa situada na Ladeira do Berquo, hoje Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja de Barroquinha" (VERGER: 1981, pg. 28).

pelo rompimento momentâneo do curso do trabalho estafante e por devolver o negro, de vez em quando, ao grupo de sua própria etnia. Nas confrarias, em função da Diáspora, não se dá a reconstrução de um modelo africano, mas um amálgama entre a religião e as crenças do branco e do negro. Criou-se o sincretismo, que não é mera cobertura ou acobertamento, mas, sim, conjunto mais rico, uma tradução que, no encontro de duas culturas, criou um "rodamoinho", um jogo para dar conta de uma realidade social extremamente penosa e que não podia ser contestada frontalmente. Nas festas católicas, se conservava um ethos africano, não era apenas a justaposição, a máscara de um ritual sobre outro, mas, era uma inter-ação de discursos, de mitos, de hagiografias construindo um novo campo de remissão simbólica. "O negro encontrou nas confrarias oportunidades de reavaliar e desenvolver suas tendências místicas e associativas, dar razão ao seu sentimento religioso e social." (Scarano: 1978, pg. 112)

Se no século XVII, negros, pardos e mulatos se destacam nas artes plásticas, não é por um talento especial, mas, porque o trabalho manual é visto com desprezo pela sociedade escravocrata. Mas este desprezo lhes permite criar um espaço de afirmação e "galgar, através dessa prática, patamares mais elevados do edifício social" (Leite: 1988, pg. 13). No entanto, apesar da afirmação da cor de pele e da proveniência étnica, a pintura desses artistas, como, por exemplo, a de Manuel Dias de Oliveira, o qual além de retratista, bom pintor religioso, foi também o primeiro professor público de Desenho do

Brasil é o primeiro a ministrar o ensino do nu, não apresenta qualquer traço aparente de influência africana. Esse artista do Rio do Janeiro, bem como vários de outras províncias, se conformaram de todos os modos com as regras e os estilos da época, retratando paisagens, personagens, virgens e santos com talento, mas sem qualquer inovação.

Os dois mais notáveis pintores de São Paulo, no séc. XVIII - José Patrício da Silva Manso e Jenuino do Monte-Carmelo - também eram pardos, sem que isto tivesse tido influência no desenho, na composição ou no estilo deles. Vemos, portanto, que a brasiliade, que a influência africana assinalada por Carneiro de Cunha, não são gerais, não parecem ser a regra da produção plástica da Colônia, apesar do expressivo número de negros e mulatos que trabalham. Uma ou outra face mais tisnada, um cabelo mais crespo, uma convenção da qual o imaginário católico não dá conta, um ou outro São Benedito, uma ou outra Santa ou Virgem de cor mais escura que a própria Contra-Reforma oferece para a devoção dos escravos e/ou libertos: eis o que pode ser, na realidade dos ofícios e confrarias, representado nas igrejas e capelas.

Britam Trintade não nega a porcentagem apreciável de descendentes de africanos que se encontram como pintor, entalhador, escultor, arquiteto ou dourador, mas adverte para não vermos nesta presença algo mais que uma brecha.

O trabalho livre é condição básica parece bom andamento dos misteres ou ofícios mecânicos (...). O escravo, aqui, entra nos ofícios e artes primeiramente como um instrumento de produção do seu senhor, como portador de lucro para este; (...) Certamente é um instrumento

importante na limitada concorrência do mercado interno, mas, como cabedal que é, não pode decidir nem interferir, nem participar, enfim do jogo corporativo. Pela rigidez da sua condição está submetido ao conjunto de homens livres, reais apropriadores do "prémio" do seu trabalho e do seu saber. (Trindade: 1988, pg. 119)

Esta situação não anula a resistência, não a reduz a um simulacro ou a um eco da ideologia, mas a obriga, está claro, a ser sutil. A se manifestar de forma solerte, como no ouro dos balangandãs que trazem "figas, cruzes, ferraduras e outras sortes", frutos, animais, pandeiros, tambores, paus de Angola, cilindro oco, os mais variados símbolos mesclando o culto católico com cultos africanos, e indicam a presença do artífice negro na oficina do ourives" (Trindade: 1988, pg. 129). Este "cilindro oco" por exemplo, representava o canudo de prata, no qual se marcava o dinheiro recebido no ganho e que poderia vir a comprar a alforria: era uma representação camouflada da liberdade, enfim.

A presença da Missão Artística que chega em 1816 e a consequente criação da Academia de Belas Artes veio continuar o processo de imposição de estética, européias, a partir das quais, o Brasil busca se representar, se ver. Assim, como o barroco, a Academia e o academicismo se inscrevem no contexto de uma sociedade dominada pela escravidão e, mais, pelas relações visíveis, e invisíveis decorrentes desta instituição. O academicismo, com sua intenção napoleônica de refletir uma sociedade de liberdade, igualdade e fraternidade e de construir uma idéia elevada de nação, estabelecerá uma relação com os artistas negros, não no âmbito da emoção religiosa, mas, nos

termos da representação política de uma sociedade discricionária.

(...) a Academia exerce um poder legitimador incoteste nas artes plásticas, de uma sociedade desprovida de iniciativa, de demanda comercial (com a rarefeita exceção da retratística) e sobretudo de cultura original independente. Nessas condições, é de se prever que dada sua congénita vocação áulica, a Academia funcionasse antes de mais nada como uma barreira tendendo a dificultar consideravelmente ao negro e ao mulato o acesso à condição de artista que ela, apenas, estava habilitada a conferir. Por outro lado, entretanto, a Academia infundi aos, não poucos, negros e mulatos por ela cooptados uma autoridade, uma legitimidade tais, que não seria excessiva aventurar a hipótese de que a Instituição, não obstante a estreiteza de seu ideário, por atuar como agente promotor do artista de origem africana no Brasil, isto é, como veículo de ascensão social capaz de proporcionar ao homem recentemente egresso da condição de trabalhador escravo, o estatuto de trabalhador intelectual, em uma sociedade onde a divisão de trabalho era particularmente segregacionista. E, de resto, talvez seja exatamente esta uma das razões que explica não somente a fidelidade, mas a notável continuidade do pintor negro, nos quadros da pintura académica, mesmo bem após a virada do século (...).

(Marques: 1988, pg. 136)

Por exemplo, quando o sergipano Horácio Hora, autor do conhecido quadro Cecy e Pery, e João Tobias ou Bruno da Silva, retratavam negros, o faziam tão somente com o distanciamento dado a um modelo, a um exercício de retrato. João Pedro, o Mulato, cujo trabalho, entre "naif" e caricato, pertence ao inicio do século e o famoso caricaturista Crispim do Amaral, do Pará, na segunda metade do século XIX, se localizam num outro campo de produção: o da crítica, o do burlesco, o do jornalismo, que sem se referir, explicitamente, à problemática negra,

recupera, o veio da ironia e do sarcasmo.

No entanto, apesar da importância, para a história da arte no Brasil, que a Academia de Belas Artes tem, ela, não produziu nenhuma imagem na qual se possa reconhecer algum objeto relativo à cultura afro-brasileira. Estas imagens, as encontraremos nas aquarelas de um francês e de um alemão que, sem terem nenhuma intenção de resgate cultural, registram a presença do africano e dos seus descendentes, os seus costumes, sua vida, seu cotidiano com preciosa maestria. Johann Moritz Rugendas, (1802 - 1858) e Jean Baptiste Debret, (1768 - 1848), em suas viagens e estadia no Brasil realizam várias séries de aquarelas, nas quais buscam um retrato da população indígena, dos negros escravos e do ambiente urbano brasileiro. Suas aquarelas suscitam uma indagação imediata: por que foi possível, para eles, registrar pictóricamente os negros, as mucamas, a capoeira, enfim, o cotidiano da rua e da casa, enquanto os pintores de Academia não conseguiram superar os retratos, as paisagens idílicas, os gritos de independência, as batalhas e os santos gradiloflentes?

O olhar dos chamados pintores-viajantes, dentre os quais destacamos Debret e Rugendas, é o de um repórter fotográfico produzindo um documentário. No caso de Debret, isto é muito claro quando comparamos suas aquarelas, vivas e ágeis, com sua produção pictórica destinada aos Salões: esta é arcaizante em relação ao que se produzia na Europa, na mesma época. São quadros frios, de uma pompa tóscica e artificial, e uma composição sem qualquer inventiva. Nas aquarelas de sua obra Voyage Pittoresque

et Historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 ele põe sua técnica do desenho (aprendida no ateliê de David, seu primo) a serviço de um olhar classificatório que busca, não a Arte, mas o inventário do que é diferente.

Da mesma forma que Lineu recomendava que se recomendava que se estudasse a natureza num quadro classificatório, para que de imediato o objeto perdesse qualquer incerteza, Debret encontra no Brasil uma natureza informe e um povo sem organização. O olhar classificatório tem ai todas as possibilidades e sua obra se ordena através da visibilidade de uma taxonomia.

(Boghici: 1990, pg. 23)

Debret, na apresentação dos seus três volumes, se coloca, explicitamente, dizendo quem é e a que veio:

Historiador fiel, reuni nesta obra sobre o Brasil os documentos relativos aos resultados dessa expedição pitoresca, totalmente francesa, cujo progresso acompanhei passo a passo.

(Debret: 1989, tomo I, pg. 21)

O termo "pitoresco" também entitula o trabalho de Rugendas: *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Esse termo descreve uma realidade estranha, a ser apreciada enquanto atuação desse povo que "começou apenas a formar uma nação" (Rugendas, 1989, pg. 85). O que para os brasileiros, agoniados entre a "imitação dos costumes ingleses" (idem) e o cotidiano mulato, é uma impossibilidade de representação, para estes pintores viajantes é "animado, barulhento, variado, livre" (idem). Não os incomoda a

descrição acurada dos costumes pois os enxergam apenas como objeto de conhecimento e a crítica que fazem à escravidão não lhes causa qualquer ônus político, econômico ou simbólico, pois já não pertence ao seu modo de vida.

Debret, no II tomo de sua "Viagem Pitoresca", se dedica a descrever a presença do negro no contexto urbano carioca. Retrata suas atividades comerciais, no "ganho", os castigos, os passeios, a convivência com a família branca. O principal fato que podemos observar a partir destas pranchas é a presença negra em todos os momentos e atividades, ora semi-vestidos, ora enfarpelados em trajes e penteados caprichosos, apropriando-se das vestes dos senhores e senhoras para compor uma indumentária diferente e sedutora. As negras, aos vestidos de estilo império, aos penteados de coques e cachos, acrescentam os brincos e colares, os panos no ombro e os turbantes, nos quais reconhecemos certos elementos que viriam compor, mais tarde, a roupa do Candomblé, o pano-de-costa, as guias dos Santos.

Na prancha 32: **Negras livres vivendo de suas atividades descritas, como Vendedoras de aluá, de limão-doce, de cana, de manuê e de sonhos, e na seguinte, Negra baiana, vendedora de ataçacá,** percebemos esta composição de trajes que, através da mistura de elementos, procura construir uma marca própria, pela qual o liberto ou o escravo de ganho possam enxergar-se como indivíduo e, não, como objeto. A negra gorda que conversa na rua com uma jovem está usando um chapéu sobre o turbante e, sobre a bata de renda branca, está o pano-da-costa listrado em tons de amarelo e vermelho; vermelho é, também o pano-da-costa que aparece amarrado na larga cintura, realçando as

correntes de prata que prendem a penca de balangandãs. A figura poderia - sem o chapéu - ser encontrada em qualquer casa-de-Santo hoje, reconhecível, talvez, como uma velha ekedi, uma ebômi ou uma mãe-de-Santo, ataviada para uma cerimônia. A roupa, enquanto sinal distintivo aparece claramente se compararmos as pranchas 15 e 16 do III tomo: a primeira retrata negros se casando numa igreja, diante do padre; a segunda mostra o enterro de uma negra. Na primeira, as roupas e os adereços são completamente modelados ao gosto da classe senhorial (não sabemos se os colares das negras tinham alguns elementos afro-brasileiros que, por não reconhecer, Debret não registrou) enquanto que, na segunda prancha, as mulheres todas estão com seus panos-da-costa, seus turbantes, os balangandãs pendentes sobre as saias de babados, acompanhado com palmas e séquito mortuário, compondo um quadro de identidade bem própria e diversa.

Esta mesma composição de peças de vestuário e de adereços vai ser registrada por Rugendas na prancha sobre a Festa de N. Sra. do Rosário (Fête de Ste. Rosalie, Patronne das Nègres), mostrando num cortejo de rei e rainha negros certos dados que poderiam estar na origem de alguns elementos do Candomblé (10). O pano-da-costa azul enrolado na cintura da rainha não seria para marcar a elevação de seu cargo, como as ebômis e ekekis usam hoje? Não seriam as mãos espalmadas, voltadas para os reis, o mesmo gesto que, hoje em dia, acompanha o orixá em sua manifestação, em busca de bênção e axé? E a figura do rapazote,

10) E preciso lembrar que, à época destes aquarelistas, a presença maciça no Rio de Janeiro e no Brasil, em geral, era de negros bantus, não existindo ainda a "hegemonia" nagô.

em primeiro plano, com a bandeira vermelha ao ombro, vestido de escarlate e com um curioso barrete que parece ser de pele, com a ponta caída atrás, não seria representação do Exu? - pois Exu vem na frente, abrindo os caminhos, tem a lámina da cabeça coberta por este mesmo tipo de barrete e se veste de encarnado (11).

As ferramentas, os ferros, que assinalam lugares, de culto e assentamentos não são visíveis, em nenhuma prancha de Debret ou de Rugendas, ou porque eram muito escondidos; ou porque não tinham sido codificados ainda, permanecendo como formas em transição da África para o Brasil, ou porque os pintores não os reconheceram, tão fora estavam de seus modelos culturais. Nem sequer Pierre Verger, sempre tão atento, em seu livro *Notícias da Bahia - 1850* (Salvador: Corrupio, 1981) faz qualquer menção a estes objetos, citando apenas um viajante alemão que em 1859, descreve a beleza e o requinte das negras vestidas de festa, assinalando a fusão dos elementos de conotação africana, talvez religioso, com os de origem colonial.

Os negros e negras fervilham diante da igreja e nas suas adjacências. Um quadro africano, original, genuíno. (...). Ostentam um rico colar de corais, [um rungebe?] genuinamente africano, com enfeites de ouro, em volta do pescoço negro. Destas mulheres, muitas trazem grossas correntes de ouro ornando-lhes o colo e o antebraço coberto até o cotovelo de braçletes. Parece-me, todavia, que os maiores cuidados de toilette consistem no enrolar em forma de turbante à volta da cabeça, a muito bordada faixa branca, na camisa finalmente bordada e na fimbria de saia rodada e franzida.
(op. cit.: pg. 74)

11) As cores de Exu são o vermelho forte e o indigo que, geralmente, é representado pela cor preta.

Quem já assitiu à alguma festa de Candomblé reconhece, com certeza, o cuidado melindroso no uso do turbante, cujas abas - orelhas - marcam a presença de um orixá feminino e o código expresso no uso do pano-de-costa de renda enrolado na cintura, passado o tiracolo, amarrando sobre o busto, pois cada uma destas coisas expressa um grau hierárquico, uma função ou a possessão de um orixá.

Se na produção oficial da Colônia e dos séc. XVIII/XIX, a presença do imaginário negro tem de ser adivinhado e entrevisto, na arte popular, na feitura dos pequenos santos que os escravos e viajantes carregavam, esta presença parece ter sido um pouco mais clara. Carlos A. C. Lemos, analisando a imaginária dos escravos de São Paulo, produzida na segunda metade do século XIX e que se caracteriza pelos "Santo Antônios" executados no duríssimo "nó de pinho", afirma que é possível considerá-la como uma "arte negra, sobretudo comunitária" (Lemos: 1988, pg. 193). O culto a Sto. Antônio, no dizer de Lemos, não parece ter sido relacionado ao sincretismo com Ogun ou com Exu (com os quais este santo tem sido associado), mas, sim, como referência ao uso dos "santinhos" como amuleto. Eram feitos pelo próprio usuário, não tendo Lemos, constatado a existência de mestres santeiros e usados como proteção contra "fraqueza", perigos na estrada ou para conseguir diversas graças, principalmente as ligadas ao amor. A relação com o estilo africano residiria na escultura da cabeça, a maioria das vezes, de proporção maior que o corpo e com as feições rústicas talhados de modo a lembrar os olhos protuberantes ou a boca com lábios retos de algumas imagens

yorubás. Por outro lado, o fato de serem usados de forma escondida, por debaixo da camisa, escondidas, embaixo da cama ou ocultas por detrás dos santos do oratório, pode estar ligado às entidades de origem africana, cultuadas por detrás das máscaras do catolicismo oficial e/ou popular. Como conclui Lemos:

Muitas vezes, dentro da tradição africana, as cabeças são muito grandes e, em ocasiões, além da representação da cruz e da sugestão do Menino Jesus, surgem alinhadas em discreto relevo as pernas do santo como se ele estivesse ao mesmo tempo vestido e nu. As variações e improvisações são inúmeras. Mas todas elas são concorrentes na sua beleza mística.

(Lemos: 1988, pg. 196)

Como Lemos, até o séc. XIX não encontramos nenhum exemplo de imaginária que possamos apontar como afro-brasileira, no sentido de uma imagem que, nitidamente, remeta na forma ou no tema a elementos religiosos de origem africana. As peças que foram analisadas por Nina Rodrigues já são provavelmente do inicio do século XX e de qualidade bastante desigual; acima de tudo, parecem ser de origem africana, para cá trazidas, por negros retornados ou cópias de originais do golfo da Guiné: não encontramos ainda um repertório, um conjunto que tenha sido gerado pelas condições específicas da vivência religiosa afro-brasileira (12). Estas peças, no entanto começam a existir no

12) Os Ibejis, a belíssima Iemanjá que sopesa os imensos seios pesados e os Diloguns, Adês e Abébé que Mário-Barata usa para ilustrar seu artigo A Escultura de Origem Negra no Brasil (São Paulo: Tenenge, 1988) e que são datadas do séc. XIX, provavelmente o são do final deste século e já apresentam características contemporâneas, devendo ser incluídas na imaginária atual do Candomblé jéje-nagô.

interior do Candomblés baianos, no inicio do nosso século, fabricados por ferramenteiros, por artesãos que as fazem no seio da própria Casa-de-Santo: é uma produção doméstica, por assim dizer (mesmo quando o artesão trabalha em sua oficina na cidade). Essa imaginária, no campo das artes plásticas, inspirou vários artistas contemporâneos, alguns ligados ao Povo-de-Santo, como Didi e Carybé, outros, não necessariamente, como Agnaldo Manoel dos Santos.

Este, apesar de nascido em Itaparica, não teria frequentado o Candomblé, sendo sua ligação com a arte africana baseada em informação e, não, em vivência. Ramo Neto coloca claramente que:

Sabe-se que Agnaldo conheceu exemplares desta arte [africana], mas não o suficiente para que se tornasse "seguidor" da mesma. Jamais a estudou. Executou "oxês", não porém com a finalidade de produzir um objeto ritual - eis uma diferença fundamental.

(Ramos Neto: 1988, pg. 206)

Apesar de não terem suas obras uma característica ritual, pode ser considerado um artista afro-brasileiro, em função de utilização (espontânea ou pensada) dos cânones de arte africana, a qual, no entanto, aparece "sincretizada" com soluções formais oriundos da "arte sacra cristã medieval, sobrevivente na imaginária de cunho popular do Nordeste brasileiro" (Idem).

Chico Tabibuia, do Rio de Janeiro, também tem, nas suas esculturas um certo sabor de africanismo. Tendo tido ligação com o Santo (Umbanda) tem realizado uma obra de grande

originalidade cujo erotismo remete implicita ou explicitamente a Exu, como na peça Exu - costelinha. Lélia Coelho Frota identifica outros artistas cuja obra é marcada pela influência das religiões afro-brasileiras, considerando-os como representantes de uma criação liminar que se localiza entre a cultura erudita - que os absorve, expõe e compra - e a cultura popular - que os informa. Dentre os vários nomes de Lélia Coelho Frota, discrimina (13), citamos Cândido Santos Xavier (Bahia) é o autor de pequenas esculturas em barro policromado dos quais uma delas, o Exu - Boca-de-Fogo tornou-se conhecida e ilustra um sincretismo entre as cores emblemáticas do Exu - vermelho e preto - e a forma que lembra a de um demônio medieval, ou de uma máscara de "papier-maché" como as encontradas na festa do Carnaval; o equilíbrio entre essas várias influências dá a esta peça um sabor bem brasileiro, uma graça que resulta do uso econômico de elementos de várias origens, usados no que têm de mais expressivo para recriar uma arte que diz respeito não à África, nem à Idade Média, nem ao Carnaval, mas sim, a uma cultura que é tudo isso, ao mesmo tempo. Sincrética, também, é a temática do Louco (Boaventura Silva Filho, nascido na Bahia) que no jacarandá, na jaqueira, na sucupira e no vinhático, vem "construindo uma veemente galeria de personagens sobrenaturais, que se distribuem entre a iconografia católica e a afro-baiana" (Coelho: 1988, pg. 225).

13) FROTA, Leila Coelho: *Criação Liminar na Arte do Povo: a presença do negro* in *A Mão Afro-Brasileira*; São Paulo: Tenenge, 1988.

O artista eurdito (14) contemporâneo tem acesso maior às formas da imaginária afro-brasileira e as referências com mais propriedade, na medida em que está mais ligado ao universo religioso, como no caso de Mestre Didi (Deoscóredes M. Dos Santos, alapini(15) ou de Carybá, obá (16) no Axé Opô Afonjá ou, ainda, como é o caso de Waldeloir Rego, Rubem Valentim ou Tatti Morena, que se inspiram em ferramentas e orixás, sem intenção de seguir qualquer ortodoxia.

O trabalho de Waldeloir Rego e de Helio de Andrade são explicitamente ligados ao mundo de Santo. As belas xilogramas de Helio de Andrade, revelam os recônditos dos assentamentos ou da iniciação, assim como os colares esculturas de Rego remetem visivelmente às guias dos orixás. Ambos os artistas têm ligação com o Candomblé, no qual ocupam cargos, mas seu trabalho possui, mais que um rigor icônico, uma qualidade de índice que aponta para cerimônias e fundamentos. Já Tatti Moreno, recorre francamente ao código iconográfico estabelecido pela liturgia

14) Consideramos, aqui, como artista erudito aquele que trafega pelas instituições oficiais que legitimam o que é arte: as galerias, as críticas de arte, os museus, a academia. O artista popular, sem qualquer validação positiva ou negativa quanto ao seu valor estético ou maestria, seria aquele que, além de não pertencer ou ser referenciado pelas instituições citadas, tem a produção e o consumo de sua obra imbricados numa comunidade que a usa como marca de identidade social ou religiosa.

15) alapini: sacerdote de alta hierarquia no culto dos ancestrais (eguns). Ver Santos, Juana Elbein dos, *Os Nàgô e a Morte*; Petrópolis: Vozes, 1976.

16) obá: no terreiro do Axé Opô Afonjá se refere a cargos honoríficos de grande importância. Ver LIMA, Vivaldo Costa in *Bandeira de Alairá*; São Paulo, 1982.

afro-brasileira: seu Ogum é representado com espada e com as sete ferramentas do herói civilizador, o serrote, a verruma, ponta de chave de venda, martelo, formão, pá de enxada e esquadro; assim como seu Ibualama carrega flores na mão esquerda (que remetem a seu casamento com Oxum) mas, na mão direita carrega o arco-e-flecha de preceito. Algumas peças de Tatti apresentam curiosas variações, explicáveis por uma interpretação dos fundamentos, com o ibiri que sua Nanã tem nas mãos e que se assemelha a um chicote com a ponta enrolada no cabo: a forma que resulta deste artifício é a de um ibiri, sem dúvida, mas o chicote que o artista criou simboliza todo o terror que esta velha Iyabá provoca, sua ligação com o juramento e com a angústia. Assim como seu opaxorô, em vez dos sinos ou espirais na borda dos pratos, tem palhas, pois a palha recobre sempre o que é tão misterioso e tão poderoso que não pode ser encarado diretamente - e nada é mais assombroso que a relação entre a vida e a morte e entre o mundo dos deuses e o dos homens, expressa nesta ferramenta de Oxalufá. E sua Oxum Apará carrega alfanje (porque é guerreira), abebé na cintura e leque na mão direita, lembrando a participação de Oxalá num mito fundamental desta deusa. Como diz Jorge Amado, na apresentação de seu livro: "Tatti Moreno" restabelece mais uma vez a imagem dramática, luminosa e mágica dos Orixás" (Moreno: 1987, pg. 8).

Rubem Valentim, o conhecido autor das esculturas-emblemas que usam os signos do Candomblé como marca visual e os devolvem reduzidos à sua essência, desenvolveu uma trajetória particular.

Inspirado pelo geometrismo abstrato em voga a partir dos anos 50, paulatinamente estiliza suas formas em busca de um rigor formal que abrange igualmente em sua obra a seleção, nas composições em que privilegia o hieratismo de objetos emblemáticos dos ritos afro-brasileiros (...). Suas criações extrapolam a bidimensionalidade expressando-se através de gigantescas peças escultórias, fiéis à mesma simbologia e redução formal.

(Amaral: 1988, pg. 250)

Rubem Valentim, em seu *Manifesto* ainda que tardio (1976) explica sua arte e a ligação de sua obra com a emblemática jéje-nagô, ressaltando exatamente seu aspecto de "fala":

(...) passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorós, nos oxés, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo do meu interesse como artista.

(Valentim: 1988, pg. 294)

A visão do artista - seja na obra que usa as formas dos oxés para desenhar uma composição caligráfica que tanto participa de uma estética contemporânea, criadora de logotipos abstratos, quanto de uma estética ancestral e silenciosa, imóvel no vértice do segredo, seja no seu *Manifesto* - afirma a mestiçagem da representação do Candomblé: "(...) A iconografia afro-ameríndia - nordestina - brasileira está viva" (Idem). Não se trata de "esvaziar" as formas dos opaxorô, dos opá-Ossanha ou dos próprios oxés para inventar uma arte construtivista de inspiração cubista: se trata de ver nestas formas plenas de um significado específico, plenas de uma simbologia que se desdobra permanentemente nas interpretações

necessárias, herança nossa, coisa nossa, brasileira, a ser retomada, como de direito, numa arte que pretende expressar o Brasil (17). Usar as ferramentas miticas, e sagradas dos orixás fora de seu ritual, como emblema de nacionalidade brasileira, recolher nas suas formas o ritmo de beleza e deconstrui-las no contexto de uma arte laica que, "contando sua aldeia" se propõe a ser universal, é procedimento legitimo. E se esta atitude pressupõe um sincretismo, o faz por este fenômeno histórico/social/semântico ter sido o grande método antropológico de resistência do negro e seus descendentes no Brasil.

Dentre os artistas plásticos contemporâneos que trabalharam diretamente com a iconografia religiosa afro-brasileira, destacamos dois: Descoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi e Carybé. O que diferencia estes dois artistas dos citados anteriormente não é uma ligação pessoal com o Candomblé, mas o uso específico que fazem da imaginária. Esta não é ponto-de-partida ou apenas tema de sua obra, mas é expressa a partir das regras internas do código-de-Santo. A busca do efeito estético, no caso, se subordina à exatidão da mensagem contida - mesmo que o espectador/receptor não perceba o que está sendo exposto na aquarela, nos painéis de madeira, nos quadros, os deuses o percebem e isto é fundamental. Não queremos com isto,

17) Da mesma forma, a arte dos pré-rafaelistas apossou-se de signos medievais para expressar sua angústia e nostalgia e as publicações de "comics" japoneses - os "mangás" - se utilizam de imagens de época de ouro dos samurais para expressar uma identidade nipônica. De acordo com Pierce, o aspecto de índice que caracteriza a apreensão do objeto na secundide, remete ao seu funcionamento emblemático, analógico, necessário para que se faça simbolo e ultrapasse o mero valor de uso.

dizer que o Mestre Didi ou Carybé abrem mão de seu estilo próprio ou de sua criatividade, mas que realizam, no seu projeto artístico, os princípios básicos da linguagem do Candomblé. Eles são convedores, não só da arte enquanto ofício, mas também dos fundamentos dos Orixás (dos mitos que criaram o mundo e o recriam ainda) e se localizam num território que participa tanto do mercado de arte, com seus valores de consumo e compra e venda, quanto do gesto sagrado com seus valores de troca baseados no intercâmbio e fortalecimento do axé. Não são como os artistas do Mercado de Madeireira, vinculados ao uso ritual de sua produção, mas, como eles, condicionam sua produção à exatidão iconográfica.

Apesar de não compartilhar a posição de "purismo africano" de Marco Aurélio Luz, condordamos com sua apreciação sobre a obra de Mestre Didi:

Desde a infância, demonstrou seus dons de escultor. Aos quinze anos foi confirmado Assogbá, sacerdote supremo do culto de Obaluáé na comunidade religiosa fundada por mãe Aninha, Iyalarixá Obá Biyi. Desde essa época tornou-se o responsável pela elaboração dos emblemas rituais do templo de Obaluáé que incluem o xarárá, o ibiri, oxumaré meji, opa assaiyn. Além disso, fez inúmeras esculturas para outros templos, como se pode notar, por exemplo, pelo oxé-xangô que afixado e conservado na fachada do templo de Xangô feito já há muitos anos. (...)

A partir das esculturas desses emblemas rituais consagrados, de complexa simbologia e profundas elaborações, Descoredes M. dos Santos, Mestre Didi, realiza suas recriações profanas, onde consegue manter a complexidade simbólica do contexto ritual através de soluções geométricas e espaciais e combinações de emblemas que substituem a significação dada pelo controle da ação ritual.

O valor máximo da arte escultória de Mestre Didi está em conseguir estabelecer em padrão

estético original que harmoniza a passagem do espaço do contexto da criação religiosa para o espaço e o contexto das recriações profanas, mantendo a complexidade simbólica e a profundidade das elaborações sagradas.
(Luz: 1983, pg. 47 e 49)

Entre a arte do Mestre Didi e a arte do Mercado do Madureira existe mais que a indetidade do código de Santo, mas percebe-se em ambas, uma certa característica formal: a arte do Candomblé, na sua origem africana, é baseada, num modelado que preserva a integridade da estrutura de matéria a ser trabalhada e que, mesmo nos grupos escultórios, mais detalhados, busca uma composição circunscrita numa forma claramente definida. Nas esculturas de vime e cipó do Mestre Didi, nos oxés, abebés e alfanjes, de latão ou cobre do Mercado de Madureira, esta forma se liberta e se transforma em linhas extremamente dinâmicas que fogem do núcleo central, buscando o vôo e o arabesco.

Carybé também procura na sua arte anotar, com cuidadosa precisão, os fundamentos religiosos através de um estilo inconfundível, uma vez que ele é, também, dignatário numa Casa-de-Santo tradicional:

(...) Carybé é um dos doze obás da Bahia, chama-se Obá Onã Xocum, no terreiro senta-se ao lado direito da mãe Stela de Oxóssi, a iyálorixá.
(Amado, Jorge: 1988, pg. 111)

E, afirma o escritor baiano, no seu romance *O Sumiço da Santa: "Com Carybé tudo pode ser"* (Idem). De nome Hector Júlio Páride de Bernabá - "nome de marquês veneziano ou de cabaretiê portenho"

(op. cit.: pg. 107) - argentino feito baiano, personagem de histórias e artista consagrado - Carybé é autor de inúmeras ilustrações retratando a posseção e as aventuras dos Orixás, de uma coleção de relieves em pranchas de madeira exposta no Museu de Salvador e do já citado livro de aquarelas, imenso e belíssimo: **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia** (Salvador: INL/UFB, 1980). Carybé é, provavelmente, o artista que mais freqüentemente buscou, nos Orixás e seus mitos, inspiração para seu trabalho: trabalho, esse para ser visto e compreendido em suas características estéticas, formais e analíticas, pois foi essa a intenção do autor. No livro sobre o **Mural dos Orixás** (Salvador: Raizes Artes Gráficas, 1979) cada fotografia da obra acabada é precedida pelos inúmeros esboços, onde o autor não busca apenas o ritmo exato do gesto, dos pés na dança, do meneio do corpo, mas, acima de tudo, o registro da ferramenta certa, do bicho de obrigação, da insignia devida. Diz Waldeloir Régo, na introdução:

Assim, cada painel ao retratar um deus o faz ostentando suas insignias, acrescido do animal sagrado, que lhe é sacrificado, ou num determinado momento de sua coreografia, numa de suas posturas normais, dando ênfase a determinado objeto ou símbolo, que o caracteriza ou então destacando detalhes em sua idumentária.
(Régo in Carybé: 1979, pg. 9)

O Mural é composto de vinte e sete pranchas de cedro entalhado com incrustação de ouro, prata, búzios, cobre, vidros e ferro, conforme a natureza do Orixá representado. Estas pranchas, para serem feitas, foram submetidas à opinião e ao saber de Mãe Menininha, Olga do Alaketo, Pierre Fabumbi Verger,

Eduardo Ijexá, Agenor Miranda e Nizinho de Muritiba, todos sacerdotes de grande fama e antiguidade, a fim de que as imagens não mentissem aos mitos (o que as invalidaria). Nesta dissertação, usamos os detalhes do mural como informação sobre as particularidades da emblemática de cada orixá e pudemos constatar, no trabalho de campo o quanto são exatos. Por exemplo, na prancha de Rôko, o Orixá fitolátrico assentado na gameleira, ele aparece empunhando uma lança e tem como animal de sacrifício o zebu. Ora, no entanto, como Rôko é sincretizado com Tempo, de nação angola, Inkisse (18) também assentado numa árvore e ligado ao desdobramento do devir, aparece representado por uma grétilha/escada no esboço que Carybê fez para este Orixá.

Se a beleza plástica destas pranchas é inestimável, a riqueza documental informativa de seu citado álbum iconográfico é, igualmente valiosa. São aquarelas realizadas entre 1940 e 1980, retratando fatos que acontecem desde meados dos anos trinta, portanto quando a repressão aos Candomblés começa a arrefecer e eles ressurgem para um novo período de explendor. Agora, não apenas o brilho das primeiras Casas que nasciam, mas um brilho dado pelas grandes festas, pelos escritores, pintores, jornalistas, políticos que passam a ser, como ogás, parte das familias-de-Santo e pelos pesquisadores que, em suas teses, definem o Candomblé de Salvador como um modelo de

18) Os deuses da nação Conga-Angola se denomina Inkices e, não, Orixás e apresentam algumas semelhanças com os deuses Jéje-nagôs como, por exemplo a analogia entre Oxumaré e Rongorô e algumas dissemelhanças fortes como as que existem entre a Yemanjá jéje-nagô e as Kiandás angolanas.



fig. F11/36

O abebé de Logum Edé e seu ofá são peças que Carybé registra em seu trabalho e que encontramos - transformadas estilísticamente - no Grande Mercado de Madureira.

culto. As ilustrações retratam mães-de-Santo e ebomis famosas com seus Orixás, como o Ibualama de Eugênia do Engenho Velho ou o Oxaguiam de Tia Massi; retratam festas de fundamento como o Olubajé de Omolu e as fases de iniciação das iaós, com as pinturas do rosto e dos ombros e a sequência de vestimentas da saida-de-Santo - mas, acima de tudo, o que nos interessa é a representação ordenada, explícita, clara, das ferramentas de cada Orixá. São desenhos muito bonitos mas que, além disso, importam como uma documentação que atesta permanências confirmadas no Mercado de Madureira, como é o caso do ibiri de Nanã ou do paramento de Yansã: desaparecimentos como é o caso da curiosa espada palmar de Oxum ou da lança coberta de búzios de Rôko ou, ainda, "relançamentos" baseados nos desenhos do próprio Carybé: é o caso do estranho "punhal" de Oxumaré e das correntes de balangandãs, raras há dois/três anos e que agora são encontradas em várias lojas, exatamente iguais às desenhadas pelo artista.

A construção de imagens na sociedade contemporânea não se dá, é claro, apenas no âmbito das artes plásticas, nem acontece apenas nos museus e exposições: o cinema e a televisão (as revistas, em menor escala) produzem uma quantidade imensa de mensagens visuais. Não pretendemos retomar a discussão sobre a validade cultural da comunicação de massa (19), apenas nos damos conta de sua inegável penetração popular enquanto

19) MIRANDA, Ricardo & Pereira, Carlos Alberto M.: Televisão - as imagens e os sons: no ar, o Brasil, 1983; ECO, Humberto: Apocalípticos e Integrados, 1987; SODRE, Muniz: O Brasil Simulado e o Real, 1991.

formadora de opinião e divulgadora de informações.

Em alguns filmes, novelas, seriados de TV e em algumas publicações, o Candomblé é mostrado através de cerimônias, objetos e emblemas. Selecionamos os exemplos que nos parecem mais significativos para percebermos como os meios de comunicação dão conta das religiões afro-brasileiras e como estas se deixam influenciar pelos mesmos. E preciso considerar que alguns elementos referentes ao Candomblé (e/ou à Umbanda) estão presentes no dia-a-dia de boa parte da população, principalmente em algumas cidades como o Rio de Janeiro, Salvador ou São Paulo, não sendo verossímil retratar o cotidiano dos bairros populares, dos subúrbios, das favelas (principalmente, mas não só eles) sem registrar a crença nos orixás. São as guias de Ogum, ou de Oxossi e dos Caboclo, ou dos Pretos-Velhos, ou das Crianças(20) ou dos Exus nos espelhos retrovisores dos carros, como proteção para o caminho e contra os desastres. E a imagem de São Jorge (Ogum), de Nsa. Sra. de Conceição (Oxum) ou de Cosme-e-Damião (os Ibejis) nos bares, padarias e outros tipos de lojas. São as festas de Cosme-e-Damião com dezenas de crianças correndo atrás das dádivas de doces e brinquedos. E a festa de Iemanjá, na beira das praias, na quebrada do ano, juntando milhares de fiéis de todas as classes sociais e de lugares bem distantes. São as senhoras de torso branco, com dezenas de pulseiras finas a lhe subirem nos braços, sosteniendo grandes sacolas que carregam as saias duras de goma: eis as filhas-de-santo que vão para os terreiros e

20. Caboclo, Pretos Velhos, Crianças pertencem ao panteão de Umbanda. Os primeiros representam espíritos indígenas; os segundos, seriam velhos escravos e; os terceiros são almas infantis e brincalhonas.

ninguém se furta a lhes ceder o lugar na condução, com todo o respeito. E a cachaça que se joga um gole no chão para o Santo. E a iaó passando, toda de branco quelé (21) no pescoço, pano nos ombros, cabeça baixa, a quem não se oferece o banco porque ela não senta. São os gestos tão banais que mal se percebem: a vela que se acende, a comida que não se come, a roupa branca na sexta-feira, o fio de contas escondido por debaixo da blusa, o brinco de coral.

Isso somos nós, isso é parte do que nos identifica como brasileiros. É uma marca nossa, como o colt 45 marca o cow-boy, como a Katana (22) marca o Samurai, como o chá-das-cinco marca os ingleses - uma marca que precisamos ver como e quando aparece em filmes, novelas, seriados, receitas, enfim, nos veículos de comunicação e informação que se caracterizam exatamente pela intenção de retratar o cotidiano e a realidade "como ela é".

As revistas não têm nas religiões afro-brasileiras um assunto usual. Apenas as publicações dirigidas a leitores com expectativas "esotéricas", às vezes abordam este tema, como por exemplo, a revista Destino, (Ed. Globo) que se dedica a fazer reportagens - extremamente superficiais e sem qualquer pretensão científica - sobre horóscopo, runas, letras gregas, cristais,

21. O quelé é uma gargantilha grossa de vários fios que se usa nas cerimônias de iniciação ou de obrigação-de-ano (cerimônia que permitem subir na hierarquia religiosa).

22. Katana é a grande espada japonesa de combate que ficou famosa como a arma dos samurais, elite guerreira que caracterizou o período que vai do séc. XV ao séc. XIX, e que constitui a referência fundamental do imaginário nipônico.

gnomos, búzios, orixás, fadas, anjos, em suma, qualquer fato sobrenatural ou mágico que esteja na moda. Esse tipo de revista pode ser lido por gente-de-Santo, mas não tem, com certeza, nenhuma influência na iconografia que pesquisamos (apesar de proporcionar a venda de cristais, "árvores de felicidade", budas, e outras curiosidades, nas lojas do Mercadão).

Algumas publicações, no entanto, dirigidas a um público mais específico podem ter uma repercussão maior, como é o caso dos livretos sobre os Orixás publicados pela Editora Três. Sem terem qualquer intenção explicitamente antropológica, têm, no entanto, a preocupação de transmitir uma interpretação séria, muitas vezes baseada em bibliografia reconhecida, conforme uma visão tradicional do Candomblé.

Os livretos e os pôsters que foram relançados vários vezes, tiveram uma grande influência nos objetos fabricados no Mercado de Madureira. As ilustrações das capas - que eram as mesmas dos cartazes - foram usadas como temas de várias peças, proporcionando o aumento da representação antropomórfica na imaginária do Candomblé. Como as figuras não detalham traços do rosto e privilegiam o movimento e o atributo, foi possível não considerá-las como retrato, mas, apenas como uma forma geral do Orixá e como o texto se preocupa em apoiar as imagens na mitologia dos Orixás, o uso da representação antropomórfica fica contextualizada e legitimada. Retomaremos algumas características dessas imagens ao analisarmos a iconografia de cada divindade (fig. F10/16).

Alguns informantes - o próprio Adilson Martins -

têm dúvidas sobre a validade dessa nova maneira de confeccionar os paramentos, mas não negam, nem sua beleza, nem o fato de que, na África, a representação antropomórfica era comum e correta – apesar de que no Brasil é uma novidade.

No cinema, os objetos do Candomblé aparecem nos documentários e em alguns tipos de filmes de ficção. Os documentários sobre aspectos turísticos de Salvador não dispensam uma tomada de capoeira, uma batida de atabaque ou uma visão de uma festa-de-Santo, sem qualquer explicação, no entanto. Os filmes produzidos pelo SECNEB, sob orientação de Juana Elbein dos Santos têm outra visão: buscam o registro etnográfico cuidadoso e a informação criteriosa, sendo considerados pelo povo-de-Santo como referenciais importantes. Ouvi, por exemplo, numa palestra na UERJ, citarem o filme Orixá ninú ilê, que é sobre Nanã e seus filhos, como uma das justificativas para contestar a vassoura de Nanã que aparece em alguns paramentos. O filme Iyá-mi Agbá sobre as Grandes-Mães reforça toda a iconografia pertinente, principalmente o tema do pássaro e do peixe. O terceiro filme, considerado o melhor de todos, é Egungum, sobre o culto aos antepassados em Itaparica e consagrou a iconografia referente a esta liturgia. Estes documentários, produzidos entre 1979 e 1982, são considerados como paradigmas e não tiveram, infelizmente sucessores.

O cinema de ficção tem usado a imaginária afro-brasileira de duas formas: como cenário e como móvel da ação. No primeiro caso, podemos registrar A Rainha Diaba (1975) de Antonio Carlos Fontoura e argumento deste e de Plínio Marcos, relatando a tragédia trágica de um marginal negro, homossexual e

"macumbeiro", interpretado brilhantemente por Milton Gonçalves. Neste filme, a Umbanda entra para sublinhar a marginalidade irreversível do personagem: o Exu (ou a Pomba-Gira) são uma marca de um mundo que só pode sobreviver no sub-mundo. Apesar do enredo girar em torno do Candomblé, *Tenda dos Milagres* (1977) de Nelson Pereira dos Santos se apoia mais no retrato urbano de Salvador e nos dilemas vividos pelo seu personagem, Pedro Archanjo, do que na imaginária sacra que aparece mais para compor o referencial geográfico deste personagem do que como parte da ação, propriamente dita. O filme *Quilombo* (1984) de Carlos Dieques, talvez seja o exemplo mais impressionante do uso do objeto enquanto cenário. O filme é de uma beleza plástica emocionante: desde o cartaz - com Zumbi, qual Ogum empunhando uma lança em fogo - até o vestiário e os aderêços, promove uma valorização do que se conceituou denominar "estética afro". Teve forte influência nos grupos de afirmação da negritude, nas grandes capitais, principalmente depois da vitória da Escola de Samba carioca Vila Isabel que em 1988 ganhou o carnaval com o mesmo tema do filme e com fantasias que retomavam a mesma linha estética. No entanto, apesar disso, os objetos não tinham qualquer conotação etnográfica, a começar pela proposta de montar todo o enredo em torno de uma pretensa simbologia nagô, enquanto o Quilombo dos Palmares, de acordo com a historiografia, teria uma predominância de povos de línguas bantu.

Quilombo suscitou várias discussões sobre os problemas do racismo, da inserção do negro na história brasileira e sobre o papel das religiões de origem africana. Do ponto de

vista iconográfico podemos, talvez, considerar que houve uma valorização da estética africana ou, melhor dizendo, da estética que recorda objetos africanos (23). A popularidade deste filme e a vitória da Escola de Samba da Vila Isabel incentivaram o uso de imagens que lembrassem máscaras africanas ou a criação de estátuas de madeira - principalmente de Xangô e de Exu - com certos aspectos que poderíamos considerar afros, mas que não se referenciam a nenhuma região da África. Na pesquisa de campo, o filme foi citado apenas uma vez (24), sendo estes objetos com estilo mais africano, apontados como tendo origem nos "intelectuais" que promovem uma "volta às raízes".

O uso da imaginária como parte da ação é mais raro. Apontamos como exemplo, o filme de Nelson Pereira dos Santos, o *Amuleto de Ogum* (1975) no qual uma guia do orixá é o elemento que perpassa por toda a ação, num enrredo que mescla denúncia social com a concepção mágica da realidade. O filme *Ori* (1978) de Beatriz Nascimento não se apóia sobre a problemática do Candomblé, mas faz um painel sobre o negro no Brasil, de modo geral. Uma das sequências mais impressionantes é a que retrata parte de uma cerimônia de Ossanha, o *Orixá das filhas*, cujo *ilá* (25) deu o nome ao filme. Beatriz Nascimento não se preocupou com o objeto em si, não o usou porém como cenário,

23. Nos objetos ou imagens que remetem à formas africanas no Mercado não há nenhuma intenção de retomar qualquer significado original, mas, de apenas, mimetizar um estilo.

24. Entrevista com o Sr. Carlos, da loja Tecidos do Oxalá em julho de 1993.

25. Grito ou brado que marca a presença do Orixá em terra.

mas como parte da ação, como "emblema" (26) do orixá, considerado elemento fundamental do enredo. Talvez por estes filmes estarem mais voltados para um público restrito ou por não apresentarem a luxuriante concepção cenográfica de Quilombo, não tiveram tanto impacto popular e, portanto, não tiveram influência na iconografia do Candomblé - até, porque, em função de sua proposta, enquanto obra, eles não buscam a inovação estética mas, sim, a imagem fidedigna, testemunha sóbria de um drama.

O cinema, sendo um meio de comunicação de massa de alcance mais restrito, só influencia a iconografia na medida em que alcança eco em outros veículos de penetração maior - o desfile de Carnaval é assistido, na televisão, por um número imenso de pessoas - ou quando o filme tem um sucesso extraordinário, seja de público em geral, seja no âmbito do público especializado - como no caso das produções do SECNEB.

A televisão é o meio de comunicação que atinge o maior número de espectadores. Objeto doméstico e, ao mesmo tempo, potente veículo dos discursos formadores de opinião, a TV tem abordado as religiões afro-brasileiras em escassos momentos. Nos noticiários, elas aparecem por conta de novidades sensacionalistas ligadas à bruxaria, sacrifícios de crianças e outros itens que remetem ao "primitivismo", a superstição e ao subdesenvolvimento ou, ao contrário, num tom de "democrático" respeito quando morre um dignatário importante como Mãe Menininha. Os artefatos religiosos só aparecem em destaque por

26. Entrevista com Beatriz Nascimento, em janeiro de 1994.

ocasião das previsões, quando país ou mães-de-santo, sobre uma peneira ou um círculo de contas coloridas, jogam os búzios para prever a vitória numa copa do mundo, numa corrida de automóveis, numa eleição ou para anunciar o que há de acontecer num ano novo.

Nas novelas, importante segmento da programação, vistas por todo mundo, desde os barracos dos morros, até os apartamentos mais elegantes, o culto aos orixás praticamente inexiste. No Brasil das novelas, as classes populares não vão na "macumba", não acendem velas, não usam "guias". Este universo religioso afro-brasileiro intervém muito raramente e, sempre, sob a marca do pitoresco ou da superstição (27) - bem-humorada e inofensiva como no caso de *Rainha da Sucata* (TV Globo - 1989) ou francamente demoníaca, como em *Carmem* (TV Manchete - 1988). Mesmo nas novelas baseadas em livros de Jorge Amado - *Gabriela* (TV Globo - 1979) e *Tieta* (TV Globo - 1990) a imaginária do Candomblé aparece raramente e sempre como cenário.

Nos seriados ou nos chamados "casos especiais", o Candomblé tem tido uma presença um pouco maior, pois existe a intenção explícita de vender essas produções ao mercado internacional que reconhece no orixá, na capoeira, no samba e no futebol algumas "marcas" características do Brasil. Os seriados que se basearam em Jorge Amado, como *Tenda dos Milagres* (TV Globo - 1987) e *Tereza Batista* (TV Globo - 1992) têm, no Candomblé, um

27. Na novela *A Viagem* (TV. Globo - 1994), um personagem defende o Kardecismo - tema principal - dizendo que é "coisa direita, não é nenhuma macumba" e nenhum dos personagens tem, como seria mais realista, qualquer relação com a Umbanda, religião profundamente ligada ao espiritismo de Kardec.

dos espaços da ação, mas abordando-o de forma pasteurizada, "folclórica" e colorida, sem a profundidade que o escritor baiano alcança em seus romances. Nesse programas, o objeto, usado como adereço de uma fantasia que pretende ser um Orixá vestido, é o mesmo vendido no Mercado de Madureira: a televisão, neste caso, não exerce nenhuma influência sobre o artesanato do Santo, limitando-se, a buscar nele, parte da cenografia.

Um seriado é um episódio de "Você decide" (TV Globo) apresentam, no entanto características diversas. O episódio, apresentado em setembro de 1994, relata o caso de uma mulher que, possuída por um espírito maléfico, assassina o marido, sendo requisitado ao público telespectador que decida se ela deve ser considerada, nas circunstâncias, culpada ou inocente. Não nos deteremos nas questões pertinentes ao imaginário levantados por este programa, mas queremos assinalar o jogo-de-búzios como elemento importante na trama. Esse ritual é mostrado de forma verossímil e reconhecida, assim como o ritual de limpeza do corpo apresentado em seguida e a gira-de-Santo (esta com falhas mais acentuadas).

O seriado **Mãe-de-Santo** (TV Manchete - 1990) foi o único a ter no Candomblé, o eixo da ação, construindo-se assim, num fato insólito na televisão brasileira. Foi um seriado bastante longo, com quinze episódios, cada qual dedicado a um Orixá; apresentou uma elaboração cuidadosa, elenco de ótimo nível, locações maravilhosas em Salvador - onde se passam as histórias - e tentou ser muito didático ao mostrar o Candomblé jéje-nagô ou Ketu como um modelo dos cultos afro-brasileiros.

Grande parte das pessoas-de-Santo assistiram este seriado, com muito interesse e, no Mercado de Madureira, ele foi comentado nas conversas usuais entre fregueses, lojistas e artesãos, uma vez que, apesar de seu aspecto comercial, havia uma intenção explícita de divulgar os mitos dos deuses, sua intervenção na vida do povo, a África como terra mítica e ancestral e o Candomblé como uma religião "respeitável".

Apesar disso, o seriado apresentou algumas falhas fundamentais, no critério do pessoal-de-Santo. O Terreiro da Mãe-de-Santo, por exemplo, era vazio: era um jardim ecológico, um templo onírico bem diferente de um Candomblé verdadeiro, cheio de afazeres e ruidos; as festas também não tinham assistência, nem os Orixás tinham oferendas e sacrifícios (28). O uso da imaginária sagrada foi constante, uma vez que, em todos os episódios era encenado um mito dos Orixás e, ao final do mesmo, havia a apresentação do Orixá paramentado dançando sua coreografia particular ao som de uma cantiga e de uma batida específica. Nestes dois momentos, os atores usavam o éruqueré, o abebé, o oxé, o xaxará, o ibiri, as espadas e outras ferramentas como parte do figurino devido. Sem qualquer explicação sobre o significado destes objetos, para o telespectador não-iniciado, eles não foram mais do que belos adornos.

Este seriado, apesar das intenções que a televisão tinha, foi mais criticado do que aceito e não se pode dizer que

28. A ausência das OBRIGAÇÕES, da COMIDA-DE-SANTO foi uma das maiores críticas feitas ao seriado, pois essas se constituem numa peça fundamental na relação entre ORIXÁ e seu FILHO. Não existe Candomblé sem OBRIGAÇÃO.



fig. F5/3

O uso dessas peças de forma elaborada, complexa ornamentação e muito brilho, tem sido atribuído à influência da "estética do Carnaval", veiculada através da televisão.

trouxe qualquer influência sobre a obra dos artesãos do Mercado, a não ser, talvez, para reforçar o estilo africanista de alguns objetos. Mas isto pode ser contestado, pois justamente um dos aspectos mais criticados foi a representação da África como um continente primitivo de palhoças e mulheres despidas. Estas foram apreciadas por sua beleza e pela elegância de sua semi-nudez, assim como as danças foram elogiadas, mas não foram consideradas "verdadeiras": eram um teatro, no sentido popular de uma invenção. A África representada no seriado não construiu a idéia de uma tradição, de uma instância antiga na qual se buscasse raízes perdidas: foi somente um "folclore" como disse Adilson Martins, "coisa de artista" (29), longe da realidade cotidiana do Candomblé.

Ao termos claro que a televisão é o meio de comunicação de maior alcance, é o grande gerador de imagens no mundo contemporâneo, nos surpreende quão pouco tem influenciado, a partir de sua programação normal, a iconografia do Candomblé, religião essencialmente popular. No entanto, existe um momento na televisão que tem uma possível influência nas formas dos objetos e nos ornamentos: é o desfile das Escolas de Samba, no Carnaval do Rio de Janeiro.

A cobertura que as televisões fazem desse desfile que dura duas noites é grandiosa, fazendo uso dos recursos de filmagem e edição mais sofisticados do momento. O resultado é um show que pretende ser deslumbrante, uma apoteose de cores, brilhos, alegorias e imagens vendidas ao mundo todo, como o

29. Entrevista com Adilson Martins em dezembro de 1992.

"maior espetáculo da Terra". Os "destaques", os passistas, as porta-bandeiras e mestres-sala, os músicos, os foliões que aparecem no vídeo se tornam estrelas por alguns minutos e seu prestígio é inegável. Várias atrizes, balarinas, "misses" ou mulheres da sociedade se apresentam nesse desfile em função da popularidade, da fama que ele pode trazer. O desfile das Escolas de Samba é um momento que valoriza tudo aquilo que mostra, que constrói uma indicação do que é bonito, do que tem brilho. E, como muitas Escolas escolhem como tema assuntos ligados à mitologia do Candomblé ou este é parte do enredo, a representação de Orixás e de seus emblemas é comum. Em 1994, por exemplo, a Escola de Samba Grande Rio apresentou seu enredo baseado na figura do Exu Le-Pelintra, famoso na Umbanda carioca, sob o nome de Os Santos que a África não viu, um desfile no qual imensos carros alegóricos homenageavam entidades afro-brasileiras. Neles, as cores e as ferramentas dos Orixás constituíam a base de uma ornamentação monumental, uma vez que é preciso ocupar o espaço muito amplo do Sambódromo: o fato da televisão ter se apropriado do desfile obrigou as Escolas de Samba a aumentarem suas alas, a enriquecerem as fantasias, a transformarem as alegorias de tal modo a provocar um impacto visual maior, seja pela altura e largura dos carros, seja pela grandiosidade dos destaques.

Em várias entrevistas, indagados sobre se o espetáculo das Escolas de Samba influencia, de alguma forma, a imaginária do Candomblé, os informantes respondem de duas maneiras. Adilson Martins, por exemplo é da opinião de que certos

excessos no tamanho das coroas, no uso de panos brocados ou na quantidade de ornamentação podem ser creditados à influência do Carnaval (30). Liana Silveira tem insistido que o Carnaval propõe uma nova estética ao Candomblé:

O povo do Candomblé quer o melhor para o Santo e o melhor, o mais bonito é o que ele vê no Carnaval. E o que a televisão valoriza. Então aparecem as rendas, os brocados que não apareciam antes. Quanto mais brilho, melhor. Já vi até Oxum sair com a pele todo coberta de pó dourado. Como no Carnaval.
(Silveira: janeiro de 1993)

Outros informantes como o Sr. Carlos (Tecidos de Oxalá) e o Sr. Manoel Malta (Ilé de Inhanga) (31) discordam e dizem que o carnaval não teve qualquer influência no Candomblé, creditando os eventuais exageros à presença dos homossexuais na chefia de várias Casas e a uma maior tendência que teriam para a suntuosidade nas roupas, nas festas e nos paramentos.(fig. F3/20)

Não percebemos no Grande Mercado de Madureira nenhuma alteração dos atributos característicos dos Orixás que pudéssemos creditar à influência do Carnaval ou da televisão, a não ser talvez, no tamanho dos capacetes e coroas (32) ou no uso de lantejoulas (33) e de pedras de fantasia em alguns paramentos.

30. Entrevista com Adilson Martins em julho de 1993.

31. Entrevistas em julho de 1993

32. Esses capacetes que, na origem, eram específicos de Ogum, hoje podem ser usados também por Oxossi, Logun Edé, Ossaim e Oxaguiam.

33. As nações de Congo-Angola não usam paramentos de metal mas, de pano. Para embelezá-los é comum que sejam cobertos de lantejoulas.

As ferramentas e os ferros sofreram alterações formais, significantes e, até mesmo, no nível simbólico em função de pressões históricas mais antigas, como os sincretismos, por exemplo ou, sociais como a necessidade de encontrar um arquétipo divino para os homossexuais. É possível que a televisão, com seu grande poder de persuassão possa causar mudanças iconográficas significativas mas, até o momento, no Mercado de Madureira, não pudemos detectar estas transformações, a não ser em alguns aspectos superficiais que não infringem o código-de-Santo nemagridem a ortodoxia. Acreditamos que, como a imaginária do Candomblé responde ao culto, e às lendas dos orixás, sendo parte integrante de um complexo ritual e mitico, na medida em que a televisão desconhece ou quer desconhecer esse mesmo complexo, não tem como influenciar realmente a iconografia dessa religião. A simples exacerbação formal que o Carnaval mostra na TV pode ocasionar algum exagero, como vimos, mas nenhuma modificação no âmbito do conteúdo e da interpretação. As pessoas que desfilam (os passistas, a bateria, a porta-bandeira, o mestre-sala, a velha guarda) - freqüentemente são as mesmas pessoas que estão nos Candomblés; os artesãos do Santo freqüentemente trabalham no barracão do samba - mas sabem a diferença entre o sagrado e o profano e os limites necessários entre ambos.

Muniz Sodré, em seu livro (*O Terreiro e a Cidade*) (Petrópolis: Vozes, 1988) retoma a questão de presença do sagrado negro-brasileiro no espaço urbano moderno: o que ele denomina de "culturas de Arkhé em confronto com os códigos racionalistas da civilização industrial. Tomando por ponto de partida a



fig. F1/1

Vista geral da entrada do sub-solo, vendo-se a grande loja
O Mundo dos Orixás, à esquerda.



fig. F6/12

Vista geral do interior da loja O Mundo dos Orixás, vendo-se a variedade de produtos e artefatos comercializados.

Notar, na prateleira de cima, as imagens que servem ao culto da Umbanda.

construção do conceito de território como espaço definido não só geográfica, mas, acima de tudo, simbólicamente (34), Sodré analisa as comunidades-terreiro enquanto um espaço orgânico, capaz de produzir relações sociais específicas e valores diferenciados.

Do lado dos ex-escravos, o terreiro (de Candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais.

(op. cit.: pg. 19)

O Grande Mercado de Madureira não é um terreiro de Candomblé, mas suas atividades se referem à existência dos terreiros e, portanto guardam com estes, certa analogia. Analogia que não é a do mapeamento topográfico (35), mas que repousa nas mesmas intenções, numa mesma visão de mundo na qual o sagrado intervém no território dos homens - uma vez que o mundo visível (o ayé) é ato da criação divina, tanto quanto o invisível (o orun) e servem à mesma dinâmica (36).

34. O conceito de "cultura de Arkhé é, ligado ao significado do axé e ao respeito à uma compreensão diferente do mundo: "É a forma de entendimento adequada a uma atitude analógica de comunicação entre as diferenças (homens, casa, animais, terra) e de relacionamento dinâmico dos seres, permitindo sempre a reversibilidade das situações" (SODRE: 1988, pg. 101).

35. O espaço interno e externo de um terreiro é minuciosamente organizado como descreve Edison Carneiro em Candomblés da Bahia.

36. SANTOS, Juana Elbein dos: Os Nôdo e a Morte; Petrópolis: Vozes, 1976.

Os mercados são espaços extremamente importantes no Brasil, pois neles se encontram o capital com sua necessidade de lucro no tempo mais rápido possível e o lazer, a pechincha, o olhar de-vagar. Era no mercado, nas feiras que o escravo jogava a capoeira nos interstícios de suas atividades de ganho: no mercado há uma flexibilização das situações de comércio com a introdução de um imaginário que não é o do dinheiro como valor de compra, mas como valor de troca, como um "equivalente simbólico de potência e bem-estar" (op. cit.: pg. 73).

Inexiste nas culturas de Arkhé o fetichismo do ouro ou do dinheiro (...) porque não se apaga a sua gênese simbólica, nem se recalca semanticamente a sua transcendência. Por exemplo, os nagôs cultuam o orixá Nanã como um princípio de criação e de fertilidade, mas também como Olowo, a dona dos dinheiros ou dos cauris. Há ai um vínculo entre o poder genitor da divindade e o da moeda, assim como na Antigüidade ocidental se patenteava a relação entre o sagrado e a fabricação do dinheiro, associando-se crença e crédito.
(idem)

O Mercado de Madureira, localizado na zona norte do Rio de Janeiro é um dos polos de atividade do bairro. Madureira tem uma história movimentada, guardando as lembranças do famoso Natal, um dos últimos "bicheiros de antigamente" com seu código de honra que respeitava as senhoras, as crianças e não admitia o tráfico de drogas; tem duas Escolas de Samba tradicionais: a Portela e o Império Serrano (reduto do jongo); e é neste subúrbio que se localiza, ainda, a Escola Normal Carmela Dutra que já foi uma das melhores do país. E dividida pela Estrada de Ferro Central do Brasil em duas partes: o lado de

Portela e o lado do Mercadão. No primeiro lado há um certa tendência para a modernização, é onde se localiza o grande Shopping de Madureira, um dos maiores do Rio de Janeiro e vários cinemas, bares elegantes e as grandes lojas de nome que vendem roupas e "produtos de marca". No outro lado, encontramos um comércio mais popular e casas de móveis que margeiam parte da Avenida Min. Edgar Romero que se estende por quilômetros até Vaz Lobo. O primeiro lado de Madureira é voltado para Jacarepaguá, para o Lago do Campinho e lança as vistas para a Barra da Tijuca, bairro de alta-burguesia; o segundo lado é voltado para uma região suburbana, bairros residenciais de classe-média e com favelas como a do Jacarezinho - ambos os lados, porém, são unificados pela intensa atividade comercial e pela multidão de camelôs que tornam as calçadas intransitáveis. Madureira é um dos centros do Rio de Janeiro, onde a vida se agita com maior intensidade.

O Mercadão é uma grande construção de dois andares (sub-solo e 1º andar), que cobre uma quadra, cercado pelas ruas Leopoldino de Oliveira e Andrade Figueira e, nos fundos, dando para a via férrea, a Rua Conselheiro Galvão (fig. F1/3). De acordo com o seu síndico Nelson Prudente, uma das lideranças mais destacadas da região, o movimento de pessoas é de cerca de vinte a trinta mil por dia e gera uma renda superior a todos os shoppings da cidade, exceto o Barra Shopping e o Norte Shopping.

Shopping tem muita gente que só vai passear e comer. Aqui, no Mercado de Madureira todo mundo vem comprar. Aqui todo mundo sai com a sacola bem cheia.

Isso aqui é uma cidade. Tem de tudo.
(entrevista de setembro de 1994)



fig. F1/3

Vista geral da entrada do sub-solo do Grande Mercado de Madureira, vendo-se, ao centro, a Administração e o Sr. Nelson Prudente, seu síndico.

As lojas Tecidos de Oxalá e Império dos Orixás estão entre as principais do Mercado.

A construção foi iniciada em 1956, sendo inaugurada em 1959, mas o mercado sob o nome de Mercado Velho, existe desde 1910/1920, comerciando animais vivos, hortigranjeiros e já ligado às coisas-de-Santo. Hoje, foi construída uma segunda parte denominada Anexo, cuja síndica atual é D. Emilia. São, ao todo, 235 lojas, sendo a maioria, 36, de artigos de Umbanda e Candomblé. Incluindo o comércio da fachada, temos 02 bancos (um deles, uma agência do BANERJ), 01 agência de Correios, 01 posto telefônico, 01 farmácia e jornaleiro. São 28 bares; 24 armazéns para a venda de grãos, cereais e produtos para abastecer os vendedores de cachorro-quente, pipoca, "peles" (37), e para vender a canjica, o feijão-fradinho, a farinha de acacá e todos os outros ingredientes necessários à comida-de-Santo. Os quiabos e os outros produtos hortigranjeiros são vendidos em 15 lojas de vários tamanhos; as flores podem ser compradas em 6 floriculturas e encontramos cabras, cabritos e bodes, galinhas d'angola, frangos e frangas de todas as cores, prées, patos, pombos, coelhos e até igbim - o grande caracol de Oxalá - e faisão em 08 lojas de animais vivos. Para as doceiras e as artesãs que fazem os enfeites para festas, temos 15 lojas de "delicatessens"; 27 de artigos para artesanato e 13 papelarias. Para os camelôs, são 13 armazéns especializados em doces, balas e biscoitos de todo o tipo e 5 grandes lojas de atacado com todo o tipo de brinquedos, enfeites e coisas do gênero. E ainda tem

37. São chamados "peles" ou "baconzitos", tiras feitas a base de milho que, fritas, ganham o sabor de torresmos.

joalheria, relojoaria, cutelaria e chaveiro, lojas para vender alimento para todo o tipo de animal doméstico, bazares com utilidades para o lar, ótica, açouques, peixaria, loja de peixinhos para aquário, para produtos de cabelereiro, loja de ferragens e 2 lojas de tecidos voltadas para a roupa-de-Santo, das quais a maior é a Tecidos de Oxalá, no sub-solo. Nestes últimos 3 anos vem aumentando - já são 05 - as lojas especializadas em fabricar e vender carrinhos de batata frita, pipoca, sanduiches, numa clara demonstração que estas micro-empresas estão prosperando.

As lojas-de-Santo misturam, em suas vitrines - algumas bem iluminadas e largas, outras estreitas e escuras - artigos de Umbanda e Candomblé. As maiores de todas são O Mundo dos Orixás, Tecidos de Oxalá e Magia da Umbanda, no sub-solo; Luz de Anoila, Ilé de Inhancã, Orixás em Festa, Ilé Odara, Odoiyá e Casa de Oxalufá, no 1º andar, mas, em todas elas, nas grandes e nas pequeninas os paramentos, as guias, lanças, cocares, conchas, ibás (38) se amontoam numa aparente confusão de cores, brilhos e formas que, no entanto, são claramente inteligíveis para os clientes que circulam, entram, conferem preços, trocam informações, fuxicos e convites. Se o Sr. Nelson Prudente tem razão ao dizer que se vai ao Mercado de Madureira para comprar, também é verdade que, lá, o ato da compra faz parte de um processo muito maior no qual o dinheiro, às vezes, não é

38. É chamado "ibá" o conjunto formado por uma bacia que contém pratos (ou cuias) e sopeira (ou moringa) que é necessário para oferecer a comida do Santo e para fazer o assentamento.



fig. F1/12

Algumas lojas de Santo são muito grandes, com produtos caros, alguns, importados da África...

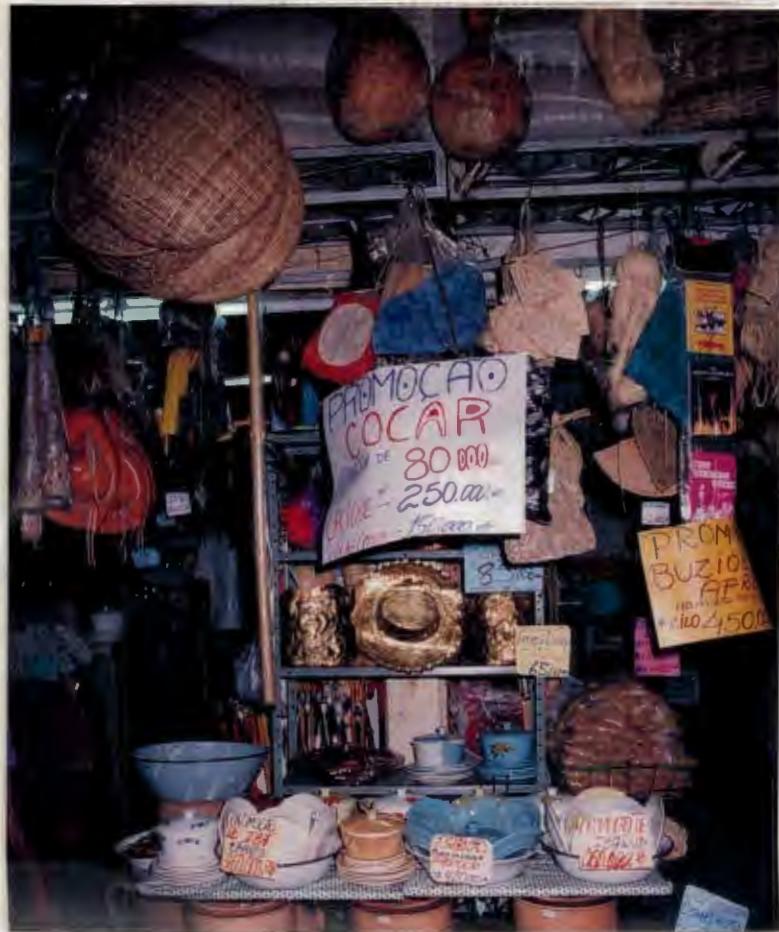


fig. F1/11

... outras são pequeninas, amontoadas.
Mas todas servem ao povo do Candomblé.

determinante (39).

Nas lojas, a arrumação dos objetos não obedece apenas à lógica do interesse mercantil, mas encontramos uma ordem que remete à princípios religiosos. São raras, aquelas que não têm, na porta, acompanhados por velas, um pratinho com moedas, bebida e fumo, os Exus machos e fêmea para proteção; as imagens de Pretos-Velhos e dos Caboclos estão sempre cercando as dos Exus para controlá-los; há uma certa preocupação em acompanhar peças destinadas a Xangô por outras que pertençam a suas esposas, Oxum e Iansã (40) ou a sua mãe, Iemanjá; os ferros estão sempre no chão ou em lugares que correspondem ao limiar, uma vez que a maioria deles pertence a Exu e a Ogum, dados como irmãos e senhores dos caminhos e dos portais. Em uma loja, pelo menos, ao nos ser dada permissão para fazer as fotografias, percebemos que junto à imagem de S. Gerônimo (sincretizado com Xangô) havia um amalá - sua comida-de-Santo - fresco e com velas acesas: nossa pesquisa "científica" não fugia ao cuidado divino e o proprietário, precavido, nos colocava sob os olhos de seu Orixá.

Não é só o espaço físico da loja que se organiza conforme as necessidades religiosas, a maneira como as pessoas são recebidas, também segue princípios da hierarquia. As mães-de-Santo, as ebômins, ogás e ekedis de casas conhecidas e

39. Ao longo de nossos anos de pesquisa, eu mesma ganhei muitos presentes dos lojistas, alguns, como um pandeiro de Omolu que é peça rara, que não se fabrica mais e, possivelmente, muito cara.

40. A terceira esposa, Obá, tem um culto mais raro e não registramos nenhum paramento relativo a mesma, apenas guias e algum ibá.



fig. F1/6

São muitas as variedades de artigos vendidos no Mercadão e, maior ainda é a afluência do público comprador.

respeitadas são convidados a se sentarem, se pede alguém que vá buscar água ou café num bar, entram nas oficinas para vistoriar uma peça especial ou reclamam veementemente se uma encomenda não está pronta sempre usando, como argumento, alguma cerimônia já em andamento ou por se realizar no mesmo dia ou o desagrado de algum dignatário. Estas reclamações são atendidas no tempo do sagrado e não no tempo estrito do contrato comercial: o lojista pode responder que sabe que tal cerimônia ainda demora ou se compromete a levar pessoalmente a encomenda, uma vez que irá comparecer à festa no terreiro conhecido ou, simplesmente, para o trabalho e manda fazer a peça na hora. As vezes, alega que o atraso se deve à obrigações religiosas que o afastaram do serviço, com o que o cliente concorda imediatamente e a conversa passa a contemplar este assunto, deixando de lado, a reclamação inicial - pois um artesão comprometido com o Santo e zeloso de seus compromissos mostra ser portador de axé e, portanto, o atraso da encomenda será compensado pelo aumento de sua eficácia ritual.

O Candomblé mobiliza uma intensa atividade produtiva para prover às necessidades dos cultos. Algumas destas atividades são desenvolvidas por indústrias de pequeno ou médio porte que providenciam as velas de vários tipos, as louças, a cestaria, os panos rebordados, as chapas de latão dourado (posteriormente cromado, quando necessário), os vergalhões de ferro e os materiais usados para ornamentação como vidrilhos,

lantejoulas, arremates, contas e outros (41). As favas, sementes, bichos de matança, são atividades criatórias e extractivas que se somam às industriais, demandando um conhecimento especializado. As roupas (saias, botas, ojás), os paramentos, ferramentas, ferros e parte das guias são trabalhos de artesãos; e muitas coisas como obis de quatro gomos, o ori (manteiga branca para Oxalá), as firmas (grandes contas de uso especial) e outros produtos vêm da África (42).

José Silveira D'Avila em O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea (RIBEIRO, Berta G. e outros; Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983) afirma que

As produções elaboradas pelas máquinas são muito eficientes e de custo relativamente baixo, porém não substituem em todos os sentidos os artefatos artesanais, cujas implicações e sentido vão além da própria utilidade do objeto. Os valores humanos e culturais a eles agregados não podem ser predidos sem que o homem perca sua própria dignidade e deforme a vocação de sua natureza.

(op. cit.: pg. 169)

O artesanato da imaginária do Candomblé não é puramente manual, lança mão do torno, da solda, da cromagem, da

41. Uma indústria importante é a da fabricação das imagens de gesso, sendo seu mais famoso fabricante, o Sr. Aloísio que passou, depois de morto suas fórmulas para o Sr. Pedrinho que possui uma grande loja no Mercado de Madureira, a Casa Ubirajara. Hoje, esta indústria diminui bastante, pois o Candomblé teria sobrepujado a Umbanda (entrevista com Adilson Martins - setembro de 1994) diminuindo a clientela. São Paulo concentra atualmente as fábricas de imagens cujos maiores compradores são as paróquias católicas.

42. Numa loja, nos foi dito que certa conta de beleza invulgar e outras de manfim e âmbar eram brasileiras - na verdade não se podia confessar que eram africanas pois, provavelmente, eram contrabando.

queima da cerâmica em fornos, mas, sem dúvida conserva as "implicações e sentido que vão além da própria utilidade do objeto" e resgatam o ritmo e a intenção humanas: ritmo de um tempo de eterno retorno ao momento de criação, intenção do homem de se re-ligar ao que lhe dá a medida de transcendência.

Sendo um artesanato do metal principalmente e, em pouco menos escala, da cerâmica, está cercado de todas as crenças que determinam estes ofícios ancestrais. O trabalho no ferro (e, por extensão, em vários metais) e a olaria (e por extensão, a pintura sobre porcelanas, para os ibás) sempre foram sagrados, em vários povos. A mitologia dos metais está sempre ligada à criação, à alvorada de cultura, à imolação; assim como aquela ligada à cerâmica está ligada aos mitos da terra, da moldagem dos seres e do universo (43). Apesar da cerâmica estar, no Mercadão aparentemente, menos sacralizada, jamais percebemos no trabalho de Adilson Martins - que acompanhamos nestes dois últimos anos - nenhuma incúria com a tradição, com a exatidão das cores, dos motivos a serem pintados, em suma com o aspecto místico do objeto (44).

43. ELIADE, Mircea; Ferreiros e Alquimistas; Rio de Janeiro: Zabar, 1975.

44. O último trabalho de Adilson Martins que acompanhamos foi uma sopeira a ser usada num assentamento de Ifá. Era um trabalho aparentemente simples pois a pintura dividia o objeto em duas metades, uma verde e uma amarela, sem nenhum desenho ou ornamento. Apesar disso, para que o artesão se desse por satisfeito com a textura e o tom exato da cor, se deram mais de duas horas de paciente uso de uma pequena esponja.



fig. FII/21

Iba pintado por Adilson Martins, para uso em assentamento de Oxum.

A descrição que fazemos da fabricação dos objetos se refere à oficina de nosso informante, nos fundos da loja Ilê Odara. A loja Orixás em Festa e outras também mantêm oficinas do mesmo tipo, seguindo o mesmo modo de trabalhar, mas como só era possível observar em profundidade uma delas, nos atemos à de Adilson Martins. O Mundo-do-Santo equilibra sua aparente dispersão e total autonomia das Casas com uma rede de fuxicos e evitações que, muitas vezes são percebidos como conflitos (45). Ao longo de nossa pesquisa acompanhamos algumas dessas demandas que não servem à cisão do grupo religioso mas à cor rução de novas alianças, à inclusão de novos parceiros (pais-de-Santo novos ou novas Casas que se abrem) ou que, simp. smente, se desfazem num encontro em alguma Festa sem deixar aparente sequela. E preciso considerar que os conflitos, no Candomblé, estão gerenciados pelo ritual do jogo do Ifá e são decididos pelos ebós - trabalhos místicos - e contra-ebós que temperam as animozidades individuais e as disputas de poder. No Mercado de Madureira, a este quadro, se acrescenta a competição comercial que divide o campo, de modo geral entre dois artistas: Adilson Martins e o "Bira". Não sendo nossa intenção um corte sociológico e tendo as peças de "Bira" a mesma submissão ao código iconográfico, optamos por não cotejar ambos os artesãos e aprofundar a pesquisa a partir das atividades de Adilson Martins que, como veremos adiante, teve com "Bira" uma estreita relação e

45. VELHO, Yvonne Maggie: Guerra de Orixá, 1975; DANTAS, Beatriz Góis: Vovó Nagô e Papai Branco, 1988.

que além disso é reconhecido, no Mercado como o referencial básico para o fabrico das coisas-de-Santo.

A oficina do Ilé Odara tem de 20 a 25 m², dividida em três espaços: um, onde se guardam os desenhos e se apóiam as peças prontas ou semi-prontas; outro onde se fazem as peças de ferro, com torno, solda e esmeril; e o último onde se recortam e marcheteiam as peças mais leves. Geralmente trabalham, no local de dois a três artesão para a confecção dos adés, couraças, alfange, abebés, feitos na folha de cobre ou de latão e um ferramenteiro para os ferros. Descreveremos, a seguir o processo pelo qual se fabricam ambos os tipos de objetos, percebendo como o saber técnico e o saber iniciático se imbricam num mesmo gesto.

O paramento de Oxum é um conjunto, feito em latão dourado, que se compõe de adé, couraça (se for uma qualidade guerreira), abebé, alfange, pulseiras, braçaletes e idés. Pode ser feito para venda, mas geralmente é feito sob encomenda pois o processo de fabricação começa pelas características iconográficas que devem descrever a Iyabá, sua qualidade, a Casa a que pertence e a cerimônia que será cumprida. No caso presente, trata-se de uma Oxum Apará, "a mais jovens de todos, de gênio guerreiro" (VERGER, 1981: pg. 175), para uma Casa de nação jéje-nagô (46) e para uma entrega de deká - que é a cerimônia final, na qual a filha-de-Santo se torna a ebômin e recebe os utensílios que que lhe facultarão se tornar uma Mãe-de-Santo se quiser, sendo, portanto, festa de muita importância, na qual o Orixá

46. O costume manda que a nação de Congo-Angola não use metal nos paramentos, só pano rebordado, como vimos.



fig. F1/26

A oficina do Ilê Odara, com as bancadas para trabalho com torno, esmeril e solda.



fig. Pl/29

O desenho do papel é passado para o metal e, depois, recortado cuidadosamente.

deve ser explendorosamente vestido. Os motivos que ornamentam as peças são peixes que se defrontam, cercados por guirlandas de flores de pétalas bem arredondadas que se unem sempre em festões de seis unidades (o número de Oxum); a leveza das peças muito recortadas e o extremo esmôro do pontilhado e dos detalhes realizam uma aparência de luxo e requinte, próprios desta Iyabá que, na África, é a senhora do cobre, o metal mais precioso do país e, no Brasil é a senhora do ouro, ainda mais valioso e amarelo como é preciso (47). O peixe é seu atributo pois Oxum é senhora das águas e é Iyaolodé - Grande Senhora - poderosa geradora de filhos tão numerosos quanto os peixes dos rios do mundo; assim com as flores a simbolizam pois é a senhora do amor, da alegria, da sedução, da sexualidade entregue e consentida, da vida, de tudo o que cresce, de tudo o que é belo.

Isto posto, Adilson Martins ou um artesão mais experiente fazem o desenho num papel, em tamanho natural e colam sobre a chapa a ser trabalhada. Por cima do desenho, os artífices, usando ponteiro e martelo imprimem o desenho através de incisos extremamente minuciosos e dão o realce através de abaulados e repuxamentos no metal, a fim de conseguir o efeito mais vistoso. Destaca-se o papel, refaz-se algum detalhe que não tenha ficado perfeito e recorta-se, com uma tesoura, todo o contorno e todas as áreas a serem vazadas. O alfanje é realizado em quatro destas etapas pois a lâmina é feita em duas folhas que

47. SANTOS, Juana Elbein dos: *Os Nágô e a Morte*; Petrópolis: Vozes, 1976.



fig. Fl/30

A fabricação do alfange é mais demorada pois demanda várias operações para se conseguir uma pequena arma que expresse , ao mesmo tempo, delicadeza e ferocidade.



fig. F7/20

O ferro de Ogum, com suas ferramentazinhas, é um dos mais simples e encontradiços no Mercado.

são depois manteladas juntas para conseguir um efeito de volume, a guarda é recortada numa terceira folha e o cabo é feito a parte, sendo tudo posteriormente montado, soldado e pintado com tinta dourada para ocultar as emendas. Antes de soldar é dado o brilho na peça e esta é protegida com verniz; o chorão ou filá que, pendendo do adé, cobre o rosto de Iyabá, só será confeccionado na Casa-de-Santo, pois sua delicada tecitura demanda um cuidado mais individualizado.

O ferro cuja fabricação vamos de alhar é um ferro de Ogum, de cerca de 35 cm de altura. Sua forma é a de um ofá - arco e flexa - e da barra horizontal pendem as sete ferramentas de Orixá. Nêgo, o ferramenteiro que acompanhamos, começou por encurvar um vergalhão de 30 cm para formar parte do arco e soldou a haste horizontal. Para encaixar a flexa, cortou o arco e soldou a nova peça. Em seguida fez cada uma das sete ferramentazinhas e cortou a barra que ele havia soldado para introduzir três pecinhas; soldou novamente; cortou o outro lado e colocou as outras quatro miniaturas e tornou a soldar. Depois soldou o conjunto todo numa pequena bigorna e, cuidadosamente derramou água sobre o ferro em brasa, com uma pequena cumbuca e em gestos lentos e medidos. Apesar da classe maestria profissional, toda a seqüência se revestia de um cuidado litúrgico e demorado. Surpresa com o fato de que a seqüência de trabalho era claramente anti-produtiva pois teria sido muito mais fácil ter o arco pronto e encaixar as ferramentas de uma só vez, não havendo necessidade de cortar e soldar repetidamente no mesmo lugar, perguntei o porquê desse ritual. Nêgo me respondeu, simplesmente:

- A peça não pode ficar "aberta" se não perde o axé. Vai que eu passo mal e caio no chão; como vou deixar a peça toda aberta?
(entrevista em julho de 1994)

E sobre o fato de não existir módulos de encaixar para que fosse mais rápido fazer os ferros, ele disse:

- Não dá. Cada ferro é diferente. Para cada pessoa, para cada Casa é diferente. Eu sou de Ogun, minha peça tem de ter axé.
(idem)

Esses artesãos, como vemos, ao mesmo tempo que reclamam dos salários, da dificuldade de uma vida proletária, se preocupam com o aspecto místico da peça que lhes toma tempo (e, portanto, dinheiro) mas que lhes dá sentido.

O aprendizado desses artífices se dá acompanhando os mais velhos, começando por coisas simples ou encomendas de pessoas sem muita importância, para, aos poucos, irem se aperfeiçoando. O trabalho não se caracteriza pela estabilidade, pois os artesãos vão de oficina em oficina a procura de melhor remuneração, permanecendo fiéis apenas ao Santo. Essas oficinas, escondidas atrás das lojas ou instaladas em jiraus sufocantes seguem ainda um aspecto dos terreiros de Candomblé: servir de abrigo para pessoas perseguidas pela polícia, fugidos da cadeia ou acusados de algum crime. Não é raro que alguém nessas condições procure trabalho e, sendo aceito, tenha ótimo comportamento e bom rendimento. Adilson Martins me diz que:

- Esse tipo de gente nunca me deu trabalho. Só a fiscalização quando bate e não podemos mostrar os documentos do rapaz, nos dá um prazo para mandar embora. Ele vai, fica sem emprego, sem dinheiro e responsabilidade: volta para o crime e é preso ou morto. Deviam deixar que eles trabalhassem, é um modo de se recuperarem.

(entrevista em janeiro de 1993)

A escolha de Adilson Martins como informante privilegiado deu-se, portanto como colocamos, em face de ser um dos mais antigos artesãos do Mercado e ter adquirido ampla - não, unânime - respeitabilidade. Ele e o Bira são considerados os melhores artistas do Mercado e têm influenciado o trabalho dos outros, apesar da marcada diferença de estilo que existe entre os dois. Um terceiro nome é bastante citado: Carlinhos - mas, dele, não conseguimos informação clara, pois é considerado bom artesão, mas, não, um criador original.

Não cabe aqui detalhar a história de vida de Adilson Martins, do ponto de vista biográfico, mas sua trajetória no Mercado de Madureira pode ser considerada exemplar e justifica a competência que lhe é atribuída. Adilson é filho de Oxalá, de nação jéje-mahin e pertence à raiz do Sejá-Hunde, com sede em Cachoeira de São Félix, Bahia. É neto do Pai Tata Fomotinho, e filho de Zezinho da Boa Viagem, tendo sido iniciado em 1973 e posteriormente no culto de Orunmilá, recebendo o título e Awofá Ogbebara. Sua chegada ao Mercado data da inauguração do mesmo em 1959, tendo se instalado com uma loja de hortigranjeiros. Logo, porém, em sociedade com um amigo, abriu a Casa do Vovô Fausto,

dedicada a artigos de Umbanda e Candomblé e, em seguida, a Casa Mata Verde que foi qualificada por ele como uma "experiência ruim". Nessa década de 60, não era ainda nem artesão nem iniciado, pois apesar de já existirem lojas famosas como a Casa de Todos os Santos do portugues André, o comércio ainda era restrito: "não havia essa máquina funcionando" (entrevista em setembro de 1994). As lojas eram escuras, com artigos amontoados, parecendo empoeiradas boticas medievais. Com o ogã Menininho do Oxossi, fornecedor de vários produtos com favas, pemba (giz especial) e outros, aprendeu o jogo do comércio e foi o primeiro a modificar o aspecto das lojas, colocando vitrines grandes, bem iluminadas e com uma arrumação que procurava valorizar o aspecto estético dos objetos.

Esta busca de beleza do artefato o fez procurar o grande artesão da época que foi Amorzinho da Fontinha, casado com Margarida de Oxum e conseguiu que ele trabalhasse com exclusividade para a sua loja: "ele era melhor ferramenteiro, que era do Ogun, do que para fazer paramentos" (idem). Apesar de sua excelência, Amorzinho tinha alguns problemas pessoais e Adilson decidiu aprender o ofício para não atrasar nem perder encomendas.

A loja Vovô Fausto tinha sido vendida, a Mata Verde ficou com o ex-sócio e após um afastamento de quase três anos e de trabalhar na Casa Odoyá por um ano e meio, abriu sozinho, em 1981, a loja Idê Odara.

Na década de 70 tinha começado a fazer desenhos para um jovem artífice que começava a aparecer: "Bira". Este passou a trabalhar para Adilson na primeira oficina que ele montou, localizada onde é hoje o aviário do Mauro, Galeria M, no



fig. F1/20

A casa Ilê Odara, de Adilson Martins, na galeria L, onde desenvolvemos parte da pesquisa.

201. Começaram, na parceria dos dois, a surgirem inovações, tais como os paramentos vazados e o uso de motivos não-africanos como grifos e cavalos-marinhos que tornaram famosa a Idê Odara

Em 1984 houve um incêndio que destruiu a loja e, por essa época, em função de desentendimento por causa de dinheiro, o "Bira" se afastou para começar a trabalhar com parâmetros bastante diferentes. O trabalho deste artista é de grande beleza, caracterizado por um acúmulo de elementos ornamentais (48), pelo uso de assimetria - como recurso para conseguir uma sensação de movimento vertiginoso - pela confecção do que chamamos "objetos estéticos", dos quais a alegoria de Oxun, vendida na loja O Mundo dos Orixás é, talvez o mais conhecido e, principalmente, por uma liberdade - às vezes questionável - quanto ao código iconográfico tradicional (49). Em contraponto, o trabalho de Adilson Martins busca articular o requinte dos paramentos ou dos ibás pintados com a rigorosa observância da tradição, colocando claramente:

48. Alguns são bastantes discutíveis como o uso de cabuchans e rebordados que ele começou a fazer no 2º semestre de 1994 para enfeitar os paramentos de vários Orixás. Não se discute o aspecto estético, mas o fato das pérolas, contas e miçangas usadas serem de plástico e, portanto, fugirem ao fundamento.

49. Foi muito comentado, por exemplo, um opaxorô no qual ele fez os pratos em forma de chapéu de chinês, superpostos uns aos outros, na ponta da haste. Sendo todos rebordados em grandes pérolas de fantasia, tinha o aspecto de bordão enfeitado, mais do que de uma árvore sagrada. No entanto, a imagem de bordão faz, também parte da citação iconográfica do opaxorô.

- A evolução do paramento se dá em função de estética, não do sagrado. Mas há um limite na transformação, que é o Santo. A gente pode usar coisas novas, inventar, mas não pode quebrar o código-de-Santo.

(entrevista em julho de 1993)

E acrescenta, posteriormente:

- O problema não é com o comércio, mas com o zelador-do-Santo. O comércio tem de vender, tem de se buscar novidades mas com um mínimo de honestidade.

Não admito que o comerciante ou o zelador não conheçam o fundamento e comprem um produto qualquer a ponto de ser enganado. Isto não é sério.

(entrevista em setembro de 1994)

Os artesãos valorizam seu ofício e o consideram como arte, mas, ao mesmo tempo que assinalam suas distinções de estilo e/ou de fidelidade ao código tradicional religioso, ao mesmo tempo que buscam sobrepujar a concorrência, jamais assinam seu trabalho, lhes bastando ser reconhecidos e valorizados pela comunidade sagrada na qual submergem.

Canclini (50) mostra que as festas, o artesanato e a bálburdia do mercado popular não podem ser separados do cotidiano: a inversão que elas propõe, o retorno ao tempo primeiro e cosmogônico não deve ser interpretado como uma fuga da realidade, mas como uma síntese das esperanças e das lutas das pessoas envolvidas. A comunidade do Candomblé que se faz presente, como comerciante, artesão ou comprador, no Grande Mercado de Madureira, não é uma comunidade camponesa, mas sendo

50. CANCLINI, Nestor Garcia: *As Culturas Populares no Capitalismo*; São Paulo: Brasiliense, 1983.



fig. F8/15

Nessas lojas encontramos ibás, paramentos, ferramentas, as belíssimas gamelas de Xangô...



fig. F6/27

... ou as mais simples cabaças, alguidares e potes.

uma "cultura de Arkhé" imbricada e confrontada com uma economia do tipo capitalista ela, também, precisa dar conta deste contraste entre a lógica do sagrado e a lógica do mercado. O sagrado se transforma e se adapta para subsistir no mundo do empresário e do lucro, mas, ao mesmo tempo, perpetua uma reação que busca vincular o passado às contradições do presente, a fim de que o homem mantenha sua identidade e de que o grupo preserve sua coesão. Neste contexto, a preservação de iconografia como uma linguagem transmissora de saberes específicos, cumpre um papel fundamental: não, o de guardar uma lembrança museográfica, mas o de gerar uma reconstrução permanente da memória. Memória que legitima o imaginário, imaginário que resgata o cotidiano, permitindo que o homem se reconheça como indivíduo e não, como máquina.

CAPITULO II

O OBJETO

- pois um pote é belo por causa da água que encerra, e uma cetia se magnifica porque porta a colheita.

(VINES, Vera de: A beleza do cotidiano in O Artesão Tradicional e seu papel na sociedade contemporânea, 1983: pg. 138)

Como vimos anteriormente, o artefato usado no culto do Candomblé era fabricado no próprio terreiro. Há partir do final da década de 60, se dá um aumento da clientela e a abertura de novas Casas, muitas sob o comando de homossexuais que imprimem aos rituais e aos trajes um toque de luxo algo teatral. Surge então a necessidade de fabricar os objetos em maior quantidade e qualidade estética mais apurada. Muitos objetos continuam a ser feitos no interior das Cadas, principalmente roupas, guias, xaxaráis e ibiris, mas, um número sempre maior passa a ser comprado em lojas especializadas. Alguns itens da imaginária do Candomblé são, hoje, feitas quase que exclusivamente por artesãos profissionais, como os ferros, os paramentos, as ferramentas, e as cerâmicas(1).

Claude Lépine n'Análise Formal do Panteão Nagô (2) deixa claro que a imaginária jeje-nagô, não é apenas uma

1) As Casas de Angola têm uma certa tradição em fabricar os paramentos no âmbito do próprio terreiro ou pelas mãos de particulares estreitamente ligados ao círculo de familia-de-Santo. Em outubro de 1994 assistimos a uma saida de Oxossi, na qual o belíssimo traje do Orixá, incluindo couraça e chifres de couro foram feitos desta maneira.

2) in MOURA, Carlos Eugênio M. de (org.): Bandeira de Alairá; São Paulo: Nobel, 1982.



fig. F5/14

Ossanha, a bem dizer, não teria ferramentas de mão, pois as sete pontas de ferro, constituem parte de seu assentamento.

Carybé, no entanto, registra-as e à mão-de-pilão como ferramentas, o que já não acontece no Mercado. Na verdade, a ferramenta de Ossanha é a própria folha viva, aqui estilizada no metal esmaltado a frio. A lança remeteria às pontas de ferro e seu simbolismo está ligado ao direcionamento, ao saber o que se busca e onde encontrar.

representação imagética do panteão divino, mas é parte concreta da manifestação dos deuses e deusas no mundo visível, no aié (3). Dentre o conjunto dessa imaginária, selecionamos aqueles elementos que se destacam no Mercado de Madureira, não nos atendo, por exemplo, às vestimentas (saias, anáguas, batas, camisus e ojás) porque, no Mercado se vendem panos, se indica uma costureira de confiança, mas não se faz o traje, propriamente dito (4), nem descrevemos as comidas-do-Santo pois elas só podem ser preparadas na cozinha especial do terreiro. Os elementos da imaginária que analisamos, na ta pesquisa são: as ferramentas, os paramentos, os ferros, as qu as, as cerâmicas e ibás, as esculturas e os objetos estéticos (5). Conceituamos, em seguida, cada um desses tipos para, então, relacioná-los aos Orixás a que pertencem e que condicionam sua natureza e características.

1. Ferramentas: são, talvez, as peças mais presentes no Mercadão, isoladas ou vendidas como parte dos paramentos. Correspondem ao que Louis Réau denomina atributo:

3) Os objetos não constituem fetiches pois não são ídolos nem amuletos nos quais o deus se encarna, mas, sim, são aspectos da manifestação divina, na medida em que os Orixás aparecem como os eixos veiculados de axé que sustentam todo o universo em, cada detalhe e momento.

4) Encontramos uns poucos exemplo de batas ou túnicas de "guipure", como chamam a renda recortada em seda ou algodão e uma ou outra túnica africana, mas são exceções e, não, regra.

5) Lépine dá uma visão completa de todos os elementos que compõem o complexo sagrado da religião dos Orixás: além dos objetos que estudamos, inclui o alimento, as roupas, a música, os orikis (luvações), as caídas do jogo do Ifá, os bichos de sacrifício, os líquidos de beber ou de se banhar e os assentamentos das divindades. E, resumindo tudo isto: o temperamento do filho-de-Santo que remete ao arquétipo do Orixá.

objetos que, iconograficamente, determinam a descrição de um santo. As ferramentas, no entanto, são mais do que índices, são instrumentos que os Aborós e Iyabás carregam para, na sua manifestação entre os homens, operar os atos mágicos necessários a manter e/ou recompor os fundamentos e a transmitir o axé como é preciso. Os atributos dos santos católicos são emblemas que relembram cenas determinantes na sua busca pela imitação de Cristo ou milagres importantes que comprovam a graça do Senhor - as ferramentas não são recordações: são o mesmo objeto que no tempo fora-do-tempo do mito criou um aspecto fundamental da existência. Elas não são como a cruz de Santo-Antônio ou as rosas de Sta. Isabel, por exemplo, o símbolo de um percurso, mais, sim, são o símbolo da permanência, num tempo circular, do poder e da atuação da divindade - como era (e é) no princípio.

Esta característica das ferramentas parece entrar em contradição com o surgimento de novidades como o abebé de Oxumaré ou a vassoura de Nanã. O que percebemos, no entanto, na observação do dia-a-dia nas lojas, nas entrevistas e conversas com as pessoas e assistindo às cerimônias nas quais as ferramentas são usadas é que os objetos novos são legitimados na medida em que podem ser referenciados aos mitos, na medida em que a inovação formal ou temática surge como variação consentida de uma narrativa original. O artefato pode se modificar - perder ou ganhar elementos - pode desaparecer ou ser uma nova criação: a linguagem, porém, não é afetada enquanto sistema. A sintaxe e o sentido permanecem, são só os termos dessas sentenças formadas pelas imagens, que se transformam para se adaptar às demandas

sociais. Mircea Eliade afirma que o mito "fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente" (ELIADE, 1989; pg. 11), donde nenhum aspecto do fenômeno vivido pode deixar de estar justificado pelo mito: é tudo uma questão de (re) interpretação, de percepção das novas possibilidades simbólicas que se fazem necessárias. O sagrado é, no universo do Candomblé, uma força que irrompe em cada festa, em cada Orixá que se manifesta:

E essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.
(idem)

As ferramentas, aqui nomeadas serão analisadas, conforme os Orixás, nos capítulos seguintes.

a) Exu: ogô, tridente, cabaças pequenas. O capuz que envolve a lâmina da cabeça, registrado por Verger, não existe no Mercado, sendo substituído por capacetes especiais, parte de seu paramento.

b) Ogum: Suas ferramentas, por excelência, são a espada (hoje geralmente na forma de alfange) e as pencas de sete, quatorze ou vinte e um instrumentos de trabalho na terra, no artesanato ou na guerra.

c) Oxossi: ofá, composta pelo arco e flexa, juntos; ojés, berrante de boi; capangas; eruquerê, o chicote ou espanador de crina ou rabo de cavalo. Algumas qualidades podem usar chicotes de couro chamados bilala ou lança ou polvareira ou



fig. F10/10

Esse paramento de Ogum, em metal esmaltado a frio em azul-mari-nho e verde, consta de capacete com uma viseira trabalhada em recortes e vazados (à direita); braçaletes e perneiras; couraça (à esquerda) e uma espada em forma de folhagem.

arcabuz.

d) Irôko: arpão ou lança e grêlha com atiçador.

e) Omolu: a ferramenta de Omolu é o xaxará, mas algumas qualidades podem carregar lança (fundamental em seus assentamentos) e Carybé registra um cajado de ferro, sem indicar o tamanho ou o uso desta imaginária.

f) Oxumaré: a ferramenta deste Orixá é a serpente, seu ícone, mas Carybé, em seu álbum iconográfico, desenha uma adaga curta, com o cabo em forma de círculo atravessado pelo seu diâmetro que está reaparecendo no Mercado. Em certos paramentos de Oxumaré, também aparece um abebé, como se fosse sua ferramenta.

g) Xangô: o machado duplo chamado oxé e o xere ou xereré, um chocalho usado em cerimônia dedicadas a este Orixá, mas que não é empunhado por ele; encontramos um exemplar de Labá, bolsa ou capanga bordada com triangulos, onde Xangô guarda as pedras de raio, mas esta parece ser uma ferramenta em desaparecimento.

h) Iansã: são muitas as suas ferramentas: o alfanje; o eruexim que é semelhante ao eruqueré, sendo feito porém com rabo de boi; capanga; ojés; abano de palha (que vem sendo substituído por uma espécie de abebé).

i) Oxum: o abebé dourado; algumas qualidades guerreiras usam, também espada, hoje em forma de alfanje.

j) Logun Edê: Ofá, representando o pai, Oxossi; abebé, representando a mãe, Oxum; e, hoje se afirma o uso da balança com sua insignia.

l) Euá: espada ou lança; adô e, às vezes, ofá e eruexim.

m) Obá: Espada (alfange) e escudo redondo. Carybé registra um ofá e Adilson Martins diz de uma orelha grande no lugar do escudo.

n) Iemanjá: abebé sempre e, muitas vezes, espada (alfange).

o) Namã: ibiri, uma das mais ferramentas de mais difícil execução.

p) Oxaguiã: sendo um Oxalá jovem e guerreiro, traz espada (geralmente, alfanje) escudo, capanga e, acima de tudo, o pilão ou a mão-do-pilão que é sua ferramenta fundamental.

q) Oxalufã: o Oxalá velho, cuja ferramenta é o opaxorô, por vezes representado como um cajado grande, sem pratos.

Z. Paramentos: Os paramentos são um conjunto formado por adê, capacete, coroa ou chapelão, couraça (que antigamente era, apenas, para Orixás ou qualidades guerreiras, mas que hoje em dia é usada para quase todos), braceletes,



fig. F3/1

Ferro de Exu de Oxumaré.
Notar as serpentes e o uso
do círculo.

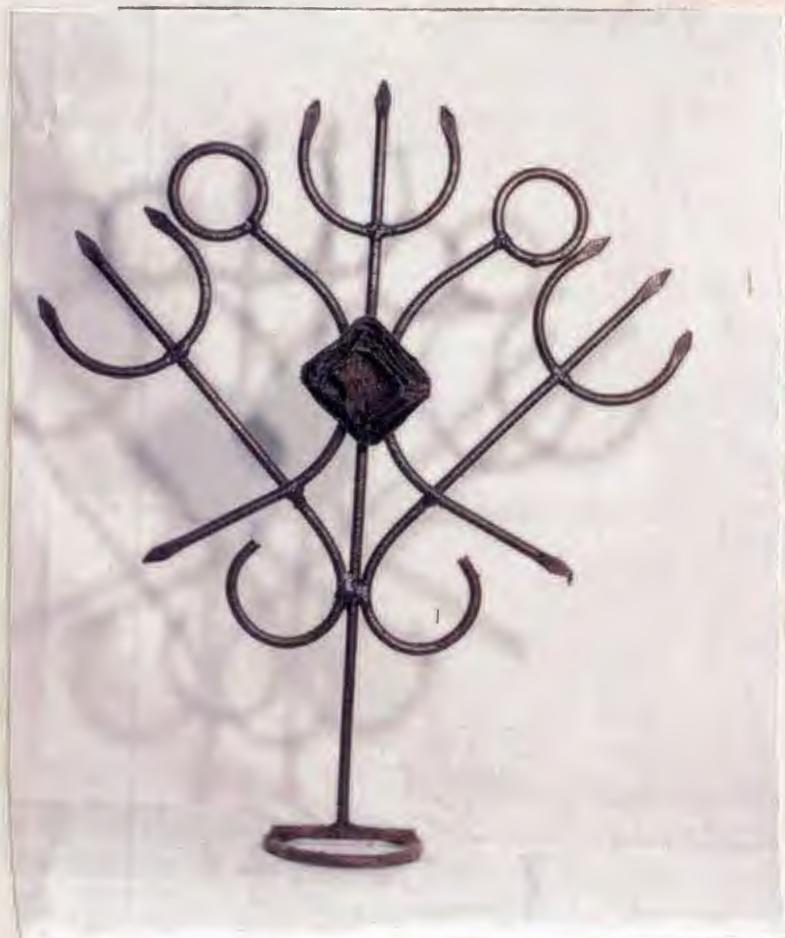


fig. F4/1

Ferro de Oxumaré - fêmea.
Notar o desenho do triden-
te que indica feminilida-
de e o quadrado no centro
que remete à piton que vi-
ve embaixo da terra.

pulseiras e ídés e as ferramentas correspondentes. Os paramentos são o objetivo da maior parte do trabalho artesanal no Mercado de Madureira, pois o adê e o capacete e/ou a coroa permitem soluções estéticas de grande inventiva. Esta foi também, a causa do uso da couraça, passada em torno do torso, ter se generalizado: sendo uma superfície mais ampla permite o desenvolvimento da cena ou do tema em todos os detalhes. Por exemplo, Oxossi tem vários mitos no qual é casado com Oxum mas, num deles, come na pedra (na montanha) com essa Iyabá e toma o aspecto de uma pantera - esta cena é iconograficamente representada por duas onças em metal dourado que se defrontam, cercadas por arabescos que remetem à folhagens, esmaltados de verde-azulado sobre prata (fig. F3/13). A larga couraça permite a representação minuciosa dos felinos em posição de vigilância, bem como do padrão ornamental que representa a montanha (7).

3. Ferros: São assim denominados os símbolos tridimensionais, geralmente com uma base ou pé, que feitos de ferro, representam os Orixás Exu, Ogum, Oxossi, Ossanha e Oxumaré. Hoje, vemos que, no Mercado, duas transformações se impuseram: já não se usa apenas o ferro, mas também hastes e elementos de metal dourado, cromado ou de cobre e todos os Orixás, inclusive as Iyabás têm sua representação cifrada na abstração dos ferros de assentamento.

7) O paramento de metal é vestido por cima dos aatarios de roupa-de-Santo. O adê, a coroa e o capacete são postos por cima do laço da cabeça e a couraça vai por cima dos panos que enfaixam o peito. A roupa-de-Santo é de complexo e detalhado simbolismo, devendo ser retomada num estudo posterior.

Os ferros, na sua origem africana, parecem ter sido muito simples, limitando-se às pontas de Ossanha, ao ofá de Oxossi, às pencas de Ogum (8), ao tridente de Exu e as cobras de Oxumaré. Com o fortalecimento de Umbanda e o desenvolvimento das técnicas artesanais, os ferros se tornaram muito complexos, absorvendo parte dos elementos que compõe os chamados pontos riscados (CACCIA TORE, 1988: pg. 24), constituindo-se numa verdadeira "sentença", formada por círculos, flechas, estrelas, etc. O uso combinado destes elementos permite desenhar o ferro de qualquer Orixá e/ou qualidade (fig. F 3/31 e F 4/2).

1) **Tridente:** de desenho mais quadrado ou mais arredondado, assinala a presença do Exu macho ou fêmea. Simboliza o número três que é a dinâmica de Exu; com o acréscimo do cabo, remete ao número quatro da encruzilhada e, é claro, é sincretizado com o tridente do demônio cristão.

2) **Círculo:** no meio do desenho de ferramenta ou na ponta dos tridentes, representa a totalidade do mundo e está ligado a Exu, na sua qualidade de senhor da passagem, das porteiras e de todos os caminhos.

3) **Cartas de baralho ou maço delas:** Pomba-Gira cigana.

4) **Pandeiro:** Pomba-Gira cigana.

8) Vemos exemplares da simplicidade dessas peças no catálogo dos acervos da Coleção Arthur Ramos e da Coleção Perseverança, ambas descritas por Raul Lody.

fig. F7/4

Ferro de Pomba-Gira de Oxum, chamada Sete-Saias.

Notar as seis pontas de baixo que correspondem ao número de Oxum e a composição estilizada.



fig. F3/30

Ferro de Pomba-Gira Cigana, de Oxum.

Notar o metal dourado , o trabalho nas pontas do tridente e os outros elementos.

A coroa pertence a uma Pomba-Gira Rainha.

5) O "s" ou meia-suásticas: usado, geralmente, como se fosse a guarda de uma espada, na ponta do tridente, representa o movimento, o dinamismo.

6) Caveira: com ou sem o complemento de ossos, indica a morte e está ligada ao Exu-Caneira.

7) Cruz: é símbolo de Exu, nas qualidades em que mora ou "trabalha" no cemitério. Em ferros ou ferramentas de Oxalá, representa o Cristo crucificado, sincretizado com Oxalufã.

8) Caixões: remete aos Exus ou Umbas-Giras ligados ao cemitério.

9) Espiral: é símbolo de Exu, representando o movimento infinito.

10) Faca ou Ponteiro: está ligada à Ogum ou a Exu, enquanto os sacrificadores.

11) Pencas de Ferramentas: remete a Ogum como artífice das artes e da agricultura.

12) Espadas: representa Ogum na sua qualidade de guerreiro. As vezes é relacionado com Iansã, Oxum ou Iemanjá.

13) Ferradura: é, no imaginário europeu, um símbolo de sorte. Nos ferros conserva um eco deste significado, mas tendo as pontas viradas para baixo, remete a Ogum, enquanto caminhante, enquanto senhor de caminhos, e lembra seu sincretismo

com São Jorge-a-cavalo. É um símbolo de proteção.

14) **Prego de dormente:** estes grandes pregos ou parafusos têm de vir efetivamente de uma estrada de ferro sem uso. Representam Ogum como senhor do ferro, dos veículos e da segurança nas estradas.

15) **Correntes:** está ligada, também, a Ogum. Representa sua atividade de ferreiro e sua importância na construção da cultura. Um informante, em conversa, lembrou que foi numa corrente, que Ogum subiu ao mundo, para ensinar aos homens as artes da paz e da guerra: representaria, então, o herói civilizador, por excelência.

16) **Ofá:** remete, na origem à Oxossi, mas hoje está ligado à Ogum e a Logun Edé também; é uma das formas mais usadas pelo seu equilíbrio e pelas possibilidades, que oferece para as disposições de outros elementos de modo harmonioso.

17) **Flexa:** chamada damatá, é a flecha que Oxossi lança para atingir um animal ou marcar um lugar. Ela jamais erra seu alvo e não pode ser desviada ou parada. Representa, de forma clara, o poder total e irreversível das divindades ctônicas e das florestas.

18) **Lança:** representa o poder, a determinação, a direção, não está ligada necessariamente a uma função guerreira. Em alguns ferros, representa os ramos das árvores e, por analogia, os vários ramos do saber.



fig. F7/24

Ferro de Ogum, com prego de dormente, ferradura
e corrente.

19) Carcáz com flechas: é simbolo de Oxossi ou Logum, na sua função de caçadores sagrados.

20) Chifres ou Ojés: representam berrantes quando estão ligados a Oxossi ou recipientes onde Iansã guarda seus ventos. Ouvimos, também, a interpretação dos chifres como cornucópias da abundância, donde se derrama comida: em Oxossi isto estaria ligado ao seu poder de alimentador; em Iansã, é atribuído à sua ligação com os mortos (à terra, portanto) e com Omolu, o senhor da colheita farta.

21) Eruqueré ou eruexim: aparece em ferros de Oxossi ou Iansã. Representam a realeza (Oxossi é Rei do Kétu e Iansã é Rainha dos Eguns e dos Eus) e o controle sobre os espíritos selvagens (9).

22) Arabesco que forma um arco sinuoso: geralmente ligado a Logum; a sinuosidade, um tanto rococó, remete à crença de que Logum é meio-homem/meio-mulher.

23) Balança: representa Logun Edê. É uma derivação do ofá e simboliza a ambiguidade e/ou equilíbrio deste Orixá dividido entre os reinos de seus pais Oxossi e Oxum. Através da balança é sincretizado com São Miguel Arcanjo que a possui como atributo enquanto protetor dos justos: o atributo católico perdeu completamente seu sentido sendo reinterpretado a partir da forma e recebendo nova avaliação iconográfica.

9) SANTOS, Juana Elbein dos: Os Nagô e a Morte; Petrópolis: Vozes, 1976.

24) **Folhas:** são o símbolo de Ossanha e representam seu próprio fundamento.

25) **Feixe de sete lanças:** Este feixe que de um ponto se expande para cima e para fora é uma das formas que permanece desde a África. Representa Ossanha e remete aos ramos das floresas, às árvores e ao mistério das folhas, um dos saberes mais fundamentais.

26) **Serpentes:** remete sempre a Oxumaré e representa o movimento contínuo deste Orixá (10).

27) **Grêlha:** representa sempre Irôko ou Tempo. Esta forma é bastante discutida, mas Adilson Martins acredita que é uma transformação da escada que remete ao simbolismo da árvore que representa a passagem do tempo nas duas direções do passado e do futuro (entrevista de fevereiro de 1993).

28) **Arco-íris:** simboliza Oxumaré. Há quem diga que o arco-íris é o aspecto masculino deste Orixá e a serpente é o seu aspecto feminino: tanto sua ambiguidade sexual quanto estes significados são bastantes discutidas e não alcançaram um consenso.

10) O tradicional é que as serpentes apontem para direções opostas, indicando o domínio do céu (arco-íris) e o das profundezas (piton), mas hoje a vemos se defrontando como no caduceu de Hermes ou multiplicadas em certos ferros. Estas transformações não afetaram o sentido básico que é o de Oxumaré ser o senhor de todas as coisas que se ligam entre si para formar a trama do Universo, é o senhor da consecutividade.

29) Sol: esta ligado a Oxumaré, representando seu caminho circular em volta da terra.

30) Machado bi-face: é o famoso Oxé, ligado à Xangô, enquanto senhor dos elementos.

31) Livro: ligado a Xangô enquanto senhor da cidade, legislador e dispensador de justiça.

32) Coroa: representa Xangô como rei.

33) Mão de Pilão: como aparece nos ferros de Xangô está ligado ao elefante, animal real por excelênciia (11). Mas o significado mais comum que registramos é que está ligado à realeza, como um cetro e à virilidade: o movimento da mão-do-pilão, tem claras analogias com o falo, o que se explica por ser Xangô o senhor da grande descendênciia e de muitas mulheres. O pilão, em ferros de Oxaguiá remete a sua paixão pela massa pilada de inhame que consome incessantemente.

34) Chamas: estilizadas ou mais óbvias, remetem à Xangô e a Iansã, os deuses igneos por excelênciia (12).

35) Borboleta: é o eró, o segredo de Iansã, ligado a sua presença entre os mortos.

11) "O elefante é o rei depois da morte. É a metamorfose do rei para o animal. (...) O pilão, por exemplo é a encarnação do elefante - é o objeto que significa o elefante." (LODY, Raul: Oxé de Xangô; XVI^a reunião da ABA, 1988 - pr. 10)

12) LEPINE, Claude: Análise formal do Panteão Nagô, in MOURA: Bandeira de Alairá; São Paulo: Nobel, 1982.



fig. F3/34

Ferro de Oxossi que tem enredo com Ossanha.
Notar a lança com folhas, à esquerda.

36) **Relâmpago:** representa Iansã como senhora dos raios e tempestades.

37) **Taça:** representa Iansã como mulher e rainha. Está ligada ao sincretismo com Santa Bárbara.

38) **Pássaro:** representa o eyé, passaro mitico das mulheres e, por extensão, o mistério do que é profundo ou inalcançável. Em ferros de Xangô, representa Xangô Airá que come com Oxalá.

39) **Adé com chorão:** em prata está ligado à Iemanjá; em dourado, a Oxum . , quando em cobre, a Iansã. Podem aparecer adês multicoloridos de Oxumaré.

40) **Abebé:** espelho ou abano que remete a Oxum e/ou Iemanjá. Significa o ventre fecundado e é o grande simbolo da Iyabás.

41) **Lua crescente:** simbolo feminino, nas conversas sempre se diz: "está ligada à mulher, ao poder de mulher". É um signo muito antigo, atribuido à várias deusas-mães fenicias (13), mais tarde atribuido à própria Virgem Maria e que simboliza o poder de regeneração, de perpetuação, o poder da mulher enquanto senhora da vida.

42) **Peixe:** ligado a Oxum e a Iemanjá, representa a multidão de filhos gerados que se destacam do corpo materno como

13) SANTO, Moisés Espírito: *Origens Orientais da religião popular portuguesa*; Lisboa: Assívio e Alvin, 1988.

escamas e também, representam o elemento água sob o poder dessas Iyabás.

43) **Dupla Voluta:** representa as ondas e as águas de Iemanjá ou Oxum.

44) **Coração:** geralmente em dourado, representa o amor romântico e/ou sexual e está ligado a Oxum.

45) **Flores:** quando de pétalas bem redondas, remetem à Oxum e/ou a Iemanjá. Quando com pétalas pontudas, remetem a Obá e/ou a Iansã. Representam a feminilidade.

46) **Rosas:** estão ligadas à Pomba-Gira. Em dourado, remetem à Pomba-Gira de Oxum; em prateado, a de Yemanjá e em ferro algumas Pombas-Giras do Cemitério como Maria Mulambo e outras.

47) **Estrela:** é símbolo de Iemanjá. Representa a multidão de filhos gerados, mas também está ligada à representação de sua beleza e à seu sincretismo com Maria - sincretismo, este ligado à etimologia do nome que quer dizer "Senhora do Mar" e por extensão "Estrela do Mar".

48) **Barco:** é símbolo de Iemanjá. As vezes aparece em ferros de Oxum ou Logum. Representa o comando sobre as águas.

49) **Adjás:** é a campainha que representa o poder de comandar os Orixás na festa do Terreiro. Representa a soberania, a autoridade incoteste.



fig. F7/33

Ferro de Iemanjá.

Notar o metal prateado e os elementos constitutivos da peça: o adé com chorão, os peixes, as estrelas, o barco, o círculo e as representações das ondas.

50) Quadrado: em placa ou vazado, está ligado à representação da terra, do aié, do mundo vivido pelos homens.

51) Idés: aparecem como braçaletes em alguns ferros que estilizam a Pomba-Gira e estão ligados à iniciação, ao grau de hierarquia ou, então, aparecem representando brincos.

4. Guias: são os colares que os iniciados usam em volta do pescoço ou a tiracolo. Têm várias funções: é como o diz Lépine, um índice que aponta a identidade e a história de vida de seu portador; mas, ele, em si mesmo, é um ícone, também, pois é o retrato, imagem presente de um Orixá sem rosto que se expressa nas cores, nos materiais, na forma do adereço - a Iemanjá do colar todo cristalino, não é a mesma que se representa no colar onde as contas de cristal se intercalam com contas azul-marinho. Classificamos os Colares por formas, materiais, cores, cerimônias e Orixás. Como é de se esperar, essas classificações se cruzam, isto é, um colar segmentado, de louça, branco, de dezesseis fios, é um Colar de Oxalá usado por uma iaô - quer dizer, nenhuma classificação por si só, determina a significação emblemática do Colar: é necessário cruzar todas as informações. Se o colar acima referido tiver apenas um fio pertence a uma pessoa iniciada há mais de um ano ou a uma ainda não-iniciada; se tiver algumas contas azuis, é de Oxaguiã, Oxalá jovem; se for fechado por uma conta de cor, determina a presença poderosa de outro Orixá. Em suma, a Guia não tem "enfeites", nela, tudo deve ser lido com precisão.

a) Quanto à forma: Os colares podem ser de dois tipos quanto à forma: segmentados ou inteiriços. Os colares segmentados são feitos de pequenas particulas: contas, búzios, rodelas de chifre ou de semente de dendêzeiro ou elos de aço. Os colares inteiriços são feitos de fios de palha trançada ou de tiras de couro ou, mais raramente, de uma única grande argola de metal branco ou dourado. Os colares segmentados são os mais comuns, tanto que a expressão Guia, se refere normalmente ao colar feito de contas e os outros colares recebem nomes especiais que os identificam: o colar todo feito de búzios se chama brajá; o de rodelas de chifre ou de outros materiais se chama lagdibá; o de elos de aço é uma corrente. Os colares inteiriços da palha são usados nas iniciações ou obrigações e se denominam mocan; os de couro, usados por Oxossi, nunca vimos receberem nome especial. Os de metal inteiriço, belos como uma escultura, mas difíceis de se ver, são os argolões de Oxum e Iemanjá (fig. F6/25).

A forma do colar no corpo tem duas referências: o pescoço e o umbigo. Alguns colares são usados em volta do pescoço como o kelé, colar de contas, usado bem rente, como uma gargantilha, e o argolão que se apoia nos ombros e é trabalhado com folhas, peixes, flores ou estrelas de metal. Outros, a grande maioria, têm como centro de referência, o umbigo: o colar tem de ser grande o bastante para ficar bem abaixo do umbigo, mesmo quando é levado a tiracolo; isto, porque o umbigo é um dos centros do corpo e uma das sedes da vida, devendo ser preservado e protegido magicamente (a cabeça, apoiada no pescoço, é protegida pelo turbante e pelas firmas que fecham o colar, na



fig. F6/26
Argolão de Oxum.

Geralmente esse colar vem aos pares. É muito raro, hoje em dia, e esse exemplar foi o único que pudemos fotografar.

nuca). O colar é levado a tiracolo pelos homens, do lado direito, se são consagrados a um Orixá masculino, do lado esquerdo, se o são a um Orixá feminino. No entanto, alguns Orixás usam as Guias, obrigatoriamente a tiracolo, dos dois lados: são os brajás, usados por Nanã, Oxumaré e, às vezes, por Omolu e simbolizam a totalidade do universo abarcada por esses Orixás, pois Nanã é a senhora das raízes subterrâneas do mundo e Oxumaré é o dono das ligações do mundo celeste (arco-iris) com o mundo ctônico (piton).

As Guias de contas podem ser feitas numa sequência igual de cores ou combinações de cores, sem nenhuma interrupção mas frequentemente, levam contas maiores, de uma só cor, rajadas ou matizadas que "fecham" ou que se intercalam no curso do colar: são as firmas. As firmas são grandes contas que têm a função de "fechar" o colar de tal maneira que fortifiquem e conservem o encanto mágico que reside nesse objeto. As firmas podem ser da mesma cor das demais contas e se referirem ao mesmo Orixá ou terem uma cor diferente, ligada a outra divindade relacionada ou que se quer homenagear - por exemplo, é comum as Guias de Ogum levarem uma firma de Iemanjá, pois esta é sua mãe ou as Guias de Xangô levarem firmas de Oxalá, dada a relação entre esses dois Orixás. As firmas e o número de fios ou de contas de um colar não é aleatório: uma (um) iaô usará geralmente um colar de múltiplos fios, chamado edilogum. Esses fios, conforme a divindade são doze, catorze ou dezesseis voltas.

Quando é feita a obrigação de sete anos, o iniciado recebe um colar especial chamado rumgebe, feito de contas marrons intercaladas com pequenos cilindros de coral; este

colar, extremamente singelo e discreto é o de maior poder no Candomblé: ligado a Iansan, Rainha dos Eguns é o único que acompanha o devoto à sepultura. Encontramos o rumgebe a venda no Mercado, mas é voz comum que ele deve ser enfiado na própria casa pois demanda cantigas e preceitos especiais (14).

Os mocans variam de largura e grossura, conforme o tempo passado desde a iniciação e são bordados com búzios e contas das cores dos Orixás consagrados; nas duas pontas, na nuca e embaixo do umbigo, terminam em duas "vassourinhas" de palha.

b) Quando ao material: como vimos, vários materiais podem ser usados na confecção do colar: louças ou porcelana (contas), coral, palha, búzios, metal, etc., sob a condição de que não sejam utilizados materiais sintéticos, (plásticos ou nylon). O fio que atravessa as contas é de algodão, em alguns casos, bem encerado com cera de abelha, para aumentar sua durabilidade, endurecer sua textura e/ou por razões de "feitiço".

O principal e mais comum material usado na confecção das guias, são as contas de louça ou cristal, vindas da Tchecoslováquia ou da África. Os tamanho básicos das contas são o bem pequenino, de cerca de 2mm. de diâmetro, as pequenas, de ± 0,5 cm. de diâmetro e as maiores (de cristal) de cerca de 1cm. de diâmetro (estas últimas são muito caras, usadas geralmente como firmas; um colar longo de contas grandes de cristal é um

14) Adilson Martins apontou para um fato muito criticado no Mercado: o surgimento de RUNGEBES de outras cores e contas, apontadas como sendo de outros ORIXAS. Esta é uma inovação que nenhum dos meus informantes pôde aceitar.

objeto de grande valor econômico e religioso). As firmas são geralmente cilíndricas, de, mais ou menos 2 ou 3 cm. de comprimento, de louça ou de cristal; outros materiais, podem, também, ser usados em firmas, como a laterita marrom.

As contas podem ser foscas, lisas ou rajadas, de louça ou de porcelana ou podem ser de cristal transparente ou colorido -

"O material empregado depende de como - foi feito o Santo. A porcelana branca está ligada a Osàlà; contas de louça correspondem à òrisás assentados em vasilhas de barro, isto é, a quase todos, salvo Osàlà e as divindades femininas (...); as contas de louça lembram, por sua composição, a mistura de água e barro com a qual foram criados o mundo e o homem. (...) O cristal evoca, com sua transparência, as águas doces e salgadas." (LEPINE, 1988, p. 25).

Os colares de palha-da-costa, mocans, não se referem especificamente a um Orixá, mas se referem ao fenômeno do nascimento, da abundância de vida e ao poder que a palha tem de cobrir, proteger e controlar uma força mágica demasiado jovem e abundante. Os colares de búzios estão ligados a Nanã, Oxumaré ou Omulu e têm múltiplos significados, dentre os quais o mais aparente é o de riqueza, fertilidade, pois os cauris são usados como moeda na África. Os colares de marfim, usados para Oxalá, remetem ao branco e ao elefante, animal ligado à realeza e à divindade em toda a África. Os que levam coral vermelho estão ligados a Yansan por causa da cor rubra e por que o coral é um sinal de sobrevivência e Iansan, Rainha dos Eguns, é, também o único Orixá que os enfrenta; e estão ligadas a Iemanjá, por ser

uma substância de origem marinha. O sequi é uma conta cilíndrica de cor azul clara ou intensa, quase como lapis-lázuli e é consagrada a Oxaguiã, por vários motivos, primeiro, porque está ligada à realeza, segundo, porque sua origem é divina, sobrenatural e, terceiro, porque o azul é, também, o negro e Oxaguiã, apesar de ser um Oxalá, tem uma história de Odú, isto é, dos anais das lendas do Jogo do Ifá, que liga o negro.

O lagdibá de Omolu é uma das Guias mais complexas, caras e perigosas do Candomblé. Geralmente é negro, feito de rodelas cortadas do chifre do boi ou da casca do coco do dendezeiro, de cerca 1cm. de diâmetro x 1mm. de espessura, enfiadas umas por cima das outras, formando um colar semi-rígido e grosso. O lagdibá vermelho, muito raro, é feito de rodelas de coral e o lagdibá branco, de Oxalá, que jamais vimos e, do qual só ouvimos falar, é feito de rodelas cortadas da casca do ovo de avestruz. Todas esas substâncias têm em comum, o simbolizarem um ato de afastamento da morte: o boi é vida e alimento e o chifre representa a descendência e o futuro; o dendezeiro, planta de Ogun tem a função inequivoca de espantar os mortos; o coral, como vimos, é sinal de sobrevivência; e, o ovo da avestruz, esvaziado, é onde se conservam as provisões de água para se atravessar um deserto ou cerrado (15).

O couro é ligado à Oxossi por ser ele o caçador e o aço é de Ogum, pois ele é o ferreiro divino.

15) Em outubro de 1994, em Londrina, Paraná, vimos com o pai Fernando da Costa (Fernando de Oxalá) um lagdibá de Oxalá, branco, de marfim que ele afirma ter vindo da África.

c) Quanto às cerimônias: As guias se diferenciam conforme cada cerimônia ou cada passagem hierárquica. A modificação básica é a mudança do número de fios: o devoto é apenas abian, quando usa um colar simples de um só fio; quando plenamente iniciado, usa um ou mais colares de múltiplos fios (edilogum); após 1 ano de iniciação, volta a usar um colar simples.

Alguns colares tem uma participação expressa nas cerimônias como o rumgebe que como vimos, marca a obrigação de sete anos e o status de ebómin. Outro colar específico de uma cerimônia é o kelé, uma gargantilha grossa, com fios de todos os Orixás que interferem no enredo do iniciado e que é um dos elementos mais importantes da feitura-de-Santo. O kelé é pesado e bastante apertado no pescoço, simbolizando um jugo e força o pescoço, e lembra os encargos que o iniciado aceitou junto com os privilégios de ser o altar vivo de um deus. O mocan já descrito anteriormente, também participa das cerimônias de iniciação e sua utilidade é "dar direção", isto é, proteger o poder que começa a se desenvolver, ajudar o corpo possuído pelo deus a se movimentar na direção certa.

Mas talvez a cerimônia mais marcante da qual o colar participa seja a lavagem das contas. O colar é um instrumento litúrgico, uma ferramenta sagrada, portanto deve ser sacramentado para que sua substância, forma e cores se transformem num elemento numinoso - nessa sacramentaçao o colar é

lavado em águas de ervas maceradas, do mar ou do rio, às vezes, no sangue, como um primeiro passo na admissão de um abian ou é repetido, a medida em que esgota seu poder ou quando for conspurcado (16).

d) Quanto às cores dos Orixás:

Exu: contas pretas (ou indigo), vermelhas e, em alguns casos, branco. Usa a conta de laterita que é rubra e, muito raramente, a de cristal.

Ogum: utiliza basicamente o azul-marinho que representa o aço ou correntes desse próprio material, com miniaturas de ferramentas de plantio, de trabalho operário ou de arte. Mas Ogun Megé, o mais velho de todos, pode usar sequí bem escuro; Ogunjá, Ogun Alabegdé, Ogun Oniré, usam contas verdes, representando a mariô e Ogun Popo, nome que o Orixá toma em terras jéjes, pode usar contas vermelhas representando o sangue.

Oxossi: o caçador cósmico, usa contas azuis claras, do aço misturado ao branco de Oxalá. Mas Ibualama, Inlé ou Erinlé, Otin, são qualidades que usam o azul-turquesa.

Ossanha: usa colares verde e brancos, sob a alegação que seu colar é cinzento, mas tal cor não existe no mercado. Nossos informantes colocam que ele usa verde mesmo, por causa das folhas, cujo mistério representa.

16) VERGER, Pierre: *Bori, Primeira Cerimônia de Iniciação ao Culto do Orisà Nágô na Bahia, Brasil*, in Olóbrisà, 1981.

Irôko: usa colares verde-escuro ou, quando tem influência de Angola, usa búzios ou "puxa todas as cores". Se tem influência maior de jéje, pode usar um colar de contas de cerâmica ou de palha.

Omolu: usa contas marrons com riscos pretos ou alternadas de brancas, pretas e vermelhas, sendo porém, o lagdibá preto, seu colar por exceléncia. Obaluayê usa o branco e o preto; Azoani usa contas marrons rajadas de preto e branco.

Oxumaré: usa, basicamente, o verde e o amarelo ou o verde e o laranja, em contas alternadas ou contas rajadas nessas cores. Mas um dos mais belos colares de Oxumaré é o feito de vértebras de serpente, seu animal-totem. Adilson Martins apontou um tipo de argolão, dourado, que se articula em dois semi-círculos, como sendo desse Orixá. (entrevista de fevereiro de 1993)

Xangô: é o dono da pedra, da madeira e do fogo, portanto, suas cores são o vermelho e o marrom, às vezes, intercaladas com o branco. Airá Intila, por exemplo, sempre usa um colar branco de Oxalá, além do seu próprio; Xangô Jacutá, Afonjá, Ogodô, também usam o branco se alternando com os tons encarnados.

Iansan: como Xangô, seu esposo, usa as mesmas cores encarnadas, mas, como Iyabá, usa contas de cristal vermelho vivo e usa o rumgebe, seu colar por exceléncia.

Oxun: a dona do ouro, usa, sobretudo o cristal amarelo e cintilante, assim como pesadas contas de âmbar e o argolão dourado, enfeitado com apliques de folhas, flores, peixes e corações. Oxun Abalu, Ijimú e Yèyé Oga usam contas de tonalidades mais escura, por serem bem velhas e Oxun Obotó usa contas de louça amarela, por estar ligada ao cultivo de terra e à gestação.

Logun Ede: filho de Oxossi e de Oxun, leva as contas azuis do pai e as de cristal dourado da mãe, compondo um dos mais belos colares do Candomblé.

Euá: divindade muito difícil de "fazer", além do cristal vermelho, usa contas rajadas de verde, amarelo e vermelho ou amarelas rajadas de vermelho. Abomina os búzios, pois pertencem a Omolu.

Obá: a terceira esposa de Xangó, além do cristal vermelho, usa contas laranja ou cor-de-coral.

Iemanjá: mãe, rainha, guerreira, usa o branco transparente do cristal pois participa da geração primordial do mundo, assim como o argolão prateado, com enfeites de peixes e estrelas. Yemanjá Sobá, a mais velha de todas, usa um colar verde de cristal, como o limo do fundo; Yemanjá Ogunté, ligada a Ogun usa contas de louça azul-marinho ou pequenos corais, intercalados

com as contas de cristal.

Nanã: a mais antiga das Senhoras, usa os brajás e uma conta branca riscada de azul-escurão ou rajada de azul e vermelho, pois essas contas mimetizam o roxo que seria sua verdadeira cor. Obá Iyá é uma qualidade que usa contas de cristal azul bem escuro.

Oxalá: usa contas brancas de porcelana ou louça ou marfim. Oxaguiã, o Oxalá jovem, usa contas de sequi, intercaladas ao branco e já vimos um colar de Oxaguiã com contas em forma de bulbos, como as raízes do inhame, fechado por quatro firmas de marfim.

A maior parte das lojas do Mercado de Madureira têm essas quias para vender ou às contas e firmas avulsas - apesar de todos dizerem que os colares devem ser feitos na Casa, muitos são comprados ou encomendados no comércio.

5. Cerâmicas e Ibás: Além dos paramentos, ferros e ferramentas, o Mercado de Madureira produz e vende uma imensa quantidade de objetos que formam a baixela do Santo. Esses objetos se dividem em dois grupos: os vasos e alguidares para uso circunstancial e os ibás.

Os primeiros incluem quartinhos de vários tamanhos, com ou sem alças, feitas em barro vermelho, argila ou louça branca. Estas são usadas para o culto de Oxalá, Iemanjá e

Oxum, pra os deuses que Lépine denomina "deuses frios", ligados ao branco e às águas; as demais são usadas para os deuses masculinos ou para as deusas, como Iansã, ligadas ao fogo e à guerra (fig. F3/29 e F9/11). Os alguidares incluem desde pequenas cuias até terrinas e travessas bastante grandes, com cerca de 30 cm de diâmetro. Nas quartinhos e nos grandes porrões (fig. F9/14 e F9/13), ânforas com até 1 m de altura, são feitos e guardados os banhos e as bebidas à base de ervas maceradas ou qualquer outro líquido que seja usado como oferta votiva ou num ritual de limpeza. Nos alguidares é servida a comida-de-Santo, geralmente a que será ofertada numa obrigação esporádica para resolver alguma contingência.

Os ibás compõe-se de uma bacia grande, dentro da qual se arrumam uma sopeira e vários pratos, cujo número varia conforme o Orixá a que se destinam como a que vemos na fig. F11/23. São utilizados para o assentamento dos Santos na iniciação e, muitas vezes, trocados nas festas-de-ano: abrigam as pedras, os objetos que são o fetiche da divindade e constituem um dos elementos mais importantes do Candomblé. Fotografamos três tipos de ibás: os de louça pintada, os de barro e os de metal trabalhado. Os primeiros são os mais comuns e podem ser simples louças pintadas com flores que remetem aos Orixás ou podem ser pintados por um artesão especializado com um motivo específico (fig. F11/12 e F11/21). Adilson Martins, nos últimos cinco anos, se especializou neste trabalho e seus ibás são vendidos em várias lojas do Mercado, além de serem encomendados em seu próprio estabelecimento. Os temas básicos são uma representação do Orixá, usando as roupas, cores e ferramentas



fig. F11/23

Iba de louça pintado com flores azuis. É usado para Iemanjá.



fig. F3/28

Pratos pintados por Adilson Martins para vários Orixás.

Da esquerda para a direita: Oxalufá, Oxumaré, Oxaguiam, Logum Edé, Iemanjá e Oxossi. O azulejo pintado é para "dar de lembrança" e concerne à Iemanjá Sobá.



fig. F11/25

Ibá de cerâmica, pintada com flores, no estilo da louca na-jé. Esse ibá veio do vale do Jequitinhonha e é peça rara no Mercado, apesar de existirem exemplares, no mesmo estilo, fabricadas aqui.

da qualidade particular de cada cliente, ou a representação de animais simbólicos, como o pavão para representar Oxossi ou peixes prateados para representar Iemanjá. É um trabalho que começa no desenho e acaba nos fornos, exigindo uma minúcia e paciência que só um filho de Oxalá pode ter: muitas de nossas entrevistas (formais e/ou informais) se desenrolaram entre pastas de tinta cuidadosamente diluída, esponjas que esbatiam uma cor até que parecesse aveludada, gestos de uma exatidão absoluta para que o dourado, o friso, a fita de uma Iyabá se mostrasse perfeitos.

Os ibás de barro podem ser de diferentes tipos: os de barro pintalgado, geralmente em dimensões diminutas, destinados aos erês ou a Vungi (17); os de barro trabalhado, imitando a louça dita marajoara, usada para Oxossi e Logun Edé (o dono de uma loja diz que tem vendido para Xangô e Iansã, também) (figs. F9/15 e F10/26). Sem pintura, mas cobertas por um rendilhado de ráfia, rebordado com contas e/ou búzios, encontramos potes e vasilhas usadas no culto a Omolu, que se destacam nos monstruários. O terceiro tipo não se encontra mais no Mercado, a não ser muito raramente, por encomenda e preço muito alto: é a famosa louça najé que é de um grão muito fino, quase translúcida e pintada com traços florais estilizados em branco ou marrom, sobre o fundo de ocre-avermelhado. A najé, louça de alto forno que vem do vale do Jequitinhonha, é imitada, com o mesmo padrão ornamental em barro mais grosseiro, e serve

17) SANTO menino que, por ser de Congo-Angola, não analisamos na dissertação.



fig. F9/12

Porrão de cerâmica com decoração em ocre-avermelhado. É de uso corriqueiro.



fig. F9/13

Porrão em cerâmica, pintado de branco, decoração em vermelho, representando bambus, eruexim e relâmpago.

No centro, a figura de uma iaô possuída por uma Iansã Balé, uma deusa ligada aos mortos e que se veste de cor branca.



fig. F9/24

Um porrão com a representação da cabeça de Cristo. Apesar do cuidado da pintura, não pode ser usado por Oxalá, pela sua cor de barro e não deve ser usado por outro Santo, em virtude do sincretismo entre Oxalá e Cristo - a não ser, eventualmente, por um Xangô Airá ou Intila.

para Iansã, Xangô, Oxossi e Ogun, de modo geral (figs. F8/33 e F11/25).

Os ibás de metal são raros (vimos e fotografamos quatro, em todo o Mercado) e muito caros, de difícil limpeza e conservação, sendo que "Bira" e Carlinhos foram apontados como artesão responsáveis por eles, possivelmente. As peças são de uma beleza impressionante, lembrando artefatos cretenses ou gregos (fig. F8/2): o metal é latão dourado ou cromado, trabalhado através de repuxados e abaulamentos, com motivos de flores e folhagens que, em sua forma e número, remetem a determinados Orixás (figs. F9/20 e F9/21).

As gamelas de madeira que pertencem a Xangô fazem parte de alguns ibás e estão entre os objetos mais esplêndidos vendidos no Mercado (fig. F7/29). Sobre a gamela de madeira grossa e rústica, coloca-se uma tampa de metal prateado ou de cobre trabalhada minuciosamente, geralmente com motivos de triângulos (que remetem ao labá) ou de chamas estilizadas e encimada por uma série de elementos que remetem ao Orixá. Os mais comuns são oxês, xeres, a coroa do rei, um livro aberto e mão-de-pilão. O resultado é um artefato de cerca de 50 cm de comprimento com quase 80cm de altura, em geral. Estas dimensões podem ser acrescidas quando a gamela repousa sobre um alto pedestal de metal, completamente recoberto de motivos florais que representa a mão-de-pilão e pode ter cerca de 1m. de altura como vemos na fig. F8/28.

6. Esculturas: Como vimos no capítulo anterior, a



fig. F8/2

Esse prato faz parte de um ibá de metal, usado por Oxum. Notar a decoração da borda que representa a maternidade no tema da fava com a semente.
É um dos mais belos exemplares da arte religiosa do Candomblé, no Mercado de Madureira.

escultura em madeira ou bronze é um dos fatores mais característicos da Nigéria, de onde se originam os contingentes jéjes-nagos. Essa arte escultórica se perdeu no Brasil, durante a escravidão e foi, de certo modo, reconstruída no âmbito dos Candomblés.

Raul Lody, catalogando várias coleções do Nordeste, registra exemplares importante produzidas no Brasil, algumas peças que são cópias de artefatos africanos com um Exu, em gesso pintado (Coleção Arthur Ramos: peça 05) e outras como a Nossa Senhora com oxês que é uma transição entre a iconografia católica e a afro-brasileira:

Confeccionada em madeira, apresenta o braço direito articulado, seguindo postura e tipo da imagem de Nossa Senhora que leva o Menino Deus no braço. A escultura é envernizada e apresenta Oxês encaixados nas cabeças por pregos de ferro. Nas costas exibe uma espécie de escudo oval entalhado, exibindo meia-lua como motivo central. Ai ressalta-se a pintura pontilhada de tinta branca sobre a madeira. Seria uma importante relação com o orixá Omolu? A escultura exibe fios de miçangas na cor vermelha em várias voltas. Importante observar que o vermelho é cor profilática nas religiões afro-brasileiras. Provavelmente uma escultura dos orixás Iansã e Xangô. Objeto de uso ritual no peji.

(LODY, 1985: pg. 42/ tomo 162)

Nesta Coleção Perseverança existem mais seis esculturas do inicio do século com essas mesmas características: a imagem católica sendo completamente remontada iconográfica e iconologicamente. Este exemplo de sincretismo demonstra que esse processo foi mais do que um simples acobertamento mecânico, mas, sim um verdadeiro diálogo entre dois credos, entre dois sistemas

de linguagem que se fundiram num terceiro discurso que desse conta da realidade. Lilian Pestre de Almeida, analisando a presença da Grande Mãe no imaginário brasileiro aponta, como permanência dessa superposição de leituras iconográficas a procissão da Senhora Sant'Ana de Japuiba, na qual as figuras de São Benedito, Sagrado Coração de Jesus e Sant'Ana, a partir das cores das imagens, da sua posição relativa no séquito, das tradições orais, se confundem e acabam por "funcionar" também, como Exu/Omolu, Oxalá/Omolu e Nanã.

Mas o Candomblé não privilegiou a representação antropomórfica como elemento da imaginária, desenvolvendo as representações mais abstratas como marca de identidade. Hoje a imagem predomina na Umbanda, onde o processo de sincretismo e as multiplicações das entidades tomou grande vulto. No Candomblé, a imagem centrou-se fundamentalmente nos Exus, permanecendo relativamente raras as esculturas articuladas (qual imagens-de-roca) dos caboclos ou as que representam Aborás e/ou Iyabás como a Sereia (tomo 024) que integra a Coleção do Instituto Geográfico e Histórico de Salvador.

As esculturas de Exu seguem dois tipos, ambos com paralelos nos catálogos de Lody. O primeiro tipo, o mais comum é o Exu de ferro, construído a partir de um corpo cilíndrico, levemente estreitado no primeiro terço em cima, para formar um pescoço que sustenta uma cabeça tosca. Neste cilindro são soldados os chifres, os braços e pernas feitas de vergalhão fino e o rabo. Nas mãos carregam uma lança ou um tridente. Esta imagem que foi analisada por Carneiro da Cunha, permanece, sem

modificações no Mercado de Madureira, é encontrada em todas as lojas e é usada em assentamento (fig. F7/28).

Carneiro da Cunha compara os Exus que encontramos no Brasil, nas décadas de 20/30 com as peças africanas, apontando que, ao mesmo tempo que houve modificações formais, a tradição de representar Exu figurativamente, não sofreu solução de continuidade. As modificações mais notáveis referem-se à mudança que sofre a cabeleira que perde a aparência de crista (nem sempre) para acentuar o aspecto faliforme e às feições que substituem as características tribais africanas, por traços fisionômicos brasileiros. "Com efeito, o que permaneceu - recriado porém - foram seus sinais diacríticos, os elementos indicadores de seu sentido e função (...)" (Cunha in Zanini, 1983: pg. 1009). Nas peças de ferro, a atitude rígida dos braços se torna mais solta e estes se descolam do corpo; as cabaças desaparecem em favor dos tridentes (atributo do diabo católico) e da lança que remete ao simbolismo fálico deste Orixá. A crista desaparece e é substituída por chifres que, no entanto, no dizer dos informantes, têm o mesmo significado (18). O rabo, terminado em seta, como aponta Carneiro da Cunha, "é um prolongamento técnico do sexo" (op. cit.: pg. 1010), não contradizendo, portanto, o código iconográfico.

Quanto aos Exus de madeira, o segundo tipo, encontramos no Ilê de Inhaçã, numa série de oito Exus, alguns

18) A lâmina do Exu tem origem num mito do Ifá e significa que ele não há de carregar fardo algum na cabeça como um escravo, pois ele é o mensageiro dos deuses por ser o primeiro-nascido, o Senhor de todos os percursos, o iniciador.

representados sozinhos, outros em pares, (como seria o tradicional, na África) e outros, cuja forma se articula com a do pilão (fig. F8/27 e F8/18). São peças de um modelado agressivo e forte que remete a um aspecto africanizado mas que não segue nenhum canone específico. Os olhos são muito arregalados ou substituídos por cauris; a boca, em alguns exemplares é talhada reta e estreita, em outros, é muito aberta, com o aplique de "dentes" de marfim ou com grande língua pendente. Nas imagens de corpo inteiro a atitude é rígida e os órgãos sexuais não são aparentes ou são cobertos por uma tanga. Não há marcas tribais e os incisos estilizam apenas os pelos do corpo — mas Exu é reconhecido claramente pela cabeça pontuda que representa a lâmina que carrega, lâmina, esta, substituída numa peça por uma grande mão de figa. Encontramos, na mesma loja e dadas como pertencentes também ao culto de Exu, duas esculturas em madeira, provavelmente do mesmo artista, representando jacarés.

Queremos, outrossim, registrar uma figurinha de Exu da qual não encontramos paralelo em nossa pesquisa no mercado, mas que se assemelha bastante ao Exu Boa-de-Fogo de Cândido Santos Xavier: é uma peça da Coleção Maracatu Elefante (tombo 031) de barro policromado que representa um Exu entre sentado e agachado, com a imensa boca aberta, língua de fora e braços numa postura de aceno ou de afável ironia, com um quê de ameaça. É uma peça intrigante e original com algumas características que, transformadas, julgamos reconhecer nas esculturas em madeira do Mercadão.

Nos três últimos anos tem havido a tentativa de



fig. F7/28

Casal de Exu em ferro. Artesanato que segue os padrões tradicionais apontados por Carneiro da Cunha.



fig. F8/27

Casal de Exu em madeira.

Notar as inovações formais e as transformações de estilo que, no entanto, não alteram a leitura iconográfica.

criar imagens de gesso, produzidas em série, de Orixás, mas, em virtude do número mínimo que vimos a venda, acreditamos que ainda não foram aceitas pela comunidade. O povo-de-Santo conserva a imagem católica do Santo ou de Virgem e do Jesus Cristo para sua devoção, plenamente consciente da dupla leitura que o sincretismo permite, como a grande Nossa Senhora da Conceição que, em frente à loja Orixás em Festa, "funciona" como uma Oxum, lado a lado com um belíssimo Xangô, de desenho claramente africanizado. Essa loja tem buscado, nos dois últimos anos abrir o mercado para o consumo de esculturas em madeira, mostrando em suas vitrines trabalhos vindos da Nigéria. Mas as peças são caras e há ainda uma resistência à figura humana nos círculos mais tradicionais do Candomblé: essa resistência começa a ser vencida com o uso da figura humana como tema em algumas ferramentas, na pintura de ibás e no que chamamos "objetos estéticos".

Na loja Ilê de Inhaçá foram postas a venda, em 1994, algumas "esculturas" de Orixás bastante curiosas. Sobre um modelo de gesso de uma ninfa grega, muito comum nas lojas que vendem produtos e objetos para pintura e "decapé", decididamente "Kitch", foram colados elementos que, pintados e purpurinados remetiam, a partir da iconografia, aos Orixás (figs. F9/1 e F9/4). Foram vendidas, mas, no consenso dos logistas, "não tinham fundamento, que Santo não tem cara: Santo tem assentamento". Apesar de serem montagens, fica o registro dessas peças que, talvez estejam ligadas à tentativa de ressurgimento da escultura figurativa no mundo do Candomblé.

7. Objetos Estéticos: Assim denominamos um tipo de artefato que, apesar de se ater ao código-de-Santo não tem nenhuma função ritual clara.

Nesta categoria incluimos as magníficas alegorias criadas por "Bira", dentre as quais fotografamos duas: uma relativa a Oxun (fig. F7/1) e outra a Oxumaré (19). Ambas são peças grandes de quase 1m. de altura, compostas por vários elementos, que se articulam para compor uma representação simbólica do Orixá. A de Oxum é a mais complexa, tendo ao centro uma imagem em latão recortado de Oxum Apará, com espada e abebé, em torno dessa figura se aglomeram peixes, pérolas, ventarolas, presos em arames finos que ondulam e se mexem a qualquer movimento. Todo o conjunto é montado sobre uma base formada por uma peça de metal antiga trabalhada (talvez seja uma chaleira), da qual sai um tubo que, em cima, sustenta um adé com longo chorão formado por correntinhas douradas. É uma peça eclética, na qual o artista, como numa colagem, usou elementos de várias proveniências, para conseguir um conjunto que, pelo acúmulo de detalhes e pelo aspecto cinético, nos coloca em face de uma deusa bela, buliosa, mergulhada nas águas moventes de um rio dourado: Oxum. A peça referente a Oxumaré é mais simples, mas segue a mesma técnica, mostrando a divindade enlaçada pelas duas serpentes, num vórtice formado por um arco-íris feito de filamentos dourados.

19) Em outubro de 1994 vimos outra escultura-alegoria de Iansã, não tendo sido possível descobrir o nome do artista, no mesmo estilo do "Bira".

Nossos informantes nos dizem que estas peças são para "dar de presente" ou que as compram para "chamar clientela" e compor uma bela vitrine. São obras ímpares, sem dúvida, marcas de um artista que nem sempre respeita a ortodoxia, na busca de um efeito que busca envolver o espectador pelo assombro, através de um exagero que tende para a "estética do carnaval".

Nesta categoria incluimos, também, as "bonecas". Talvez herdeiras das antigas imagens articuladas que Lody registra na Coleção Maracatu e na Coleção Perseverança os "inquietes" - as "bonecas" vestidas alcançaram um alto grau de sofisticação no Mercado. Feitas para serem dadas como "lembraças" nas festas ou para comporem o assentamento vestido(20), são encontradas em vários tamanhos desde 10 cm. até 30 cm, mais ou menos. Usando roupa dos Aborões e das Iyabás com pequenas ferramentas nas mãos e bordados minuciosamente elaborados, constituem uma amostra de requinte artesanal e de cuidado religioso, pois todos os detalhes do Santo aparecem nestas miniaturas .

As bonecas, as guias, os ferros, enfim todos os objetos que descrevemos só podem ser compreendidos quando articulados entre si e referenciado aos fundamentos do Candomblé. Os que mais claramente traduzem estes fundamentos em imagens, são os paramentos, pois, por um lado, pressupõe a presença de vários objetos que formam-nos enquanto conjunto e,

20) Os ASSENTAMENTOS dos SANTOS da CASA são "vestidos" com panos rebordados ou de rendas, constituindo-se num dos mais belos aspectos de um TERREIRO, esses quartos escrupulosamente limpos e ocupados por estes conjuntos caprichosamente arrumados.



fig. F7/1

"Objeto Estético", representando Oxum Apará, entre peixes, pérolas, abebés e outros símbolos dessa divindade, em metal dourado.

Essa peça não tem função ritual, servindo apenas para "dar de presente" ou para ornamentar as vitrinas.

por outro, fazem parte da instância mais visível e pública de comunicação religiosa: as festas, nas quais os Orixás incorporados reconstroem o mundo dos homens.

Nos capítulos seguintes realizamos a interpretação desses paramentos das Iyabás e Aborós, a partir das quatro rúbricas propostas por Louis Réau: 1) história e lenda, 2) culto, 3) iconografia e 4) bibliografia. Este último item não será registrado em separado, mas a partir de referências e citações no próprio corpo do texto.

Assim como na hagiografia dos santos católicos, nas aventuras dos deuses e deusas afro-brasileiros, história e lenda se confundem. Alguns Orixás, como Xangô, parecem ter uma referência clara na história documentada, mas é seu aspecto divino que prepondera, dando aos momentos humanos uma justificação sobre-natural. Não descrevemos essas narrativas na íntegra, na medida em que a maioria delas é contada por extenso e comentada em várias obras às quais nos remetemos quando necessário. Buscamos uma visão geral e registramos as versões que contrariam ou alteram essa visão, de tal modo a apresentar a síntese dos elementos que definem a natureza e as vicissitudes das divindades ou deusas do panteão jêje-nagô.

São essas histórias, o culto tradicional (que Réau denomina "culto litúrgico") e o culto popular que determinam os temas iconográficos, sendo que a relação entre as formas várias do culto e a representação imagética é bastante complexa. No Candomblé não temos nenhuma data de canonização para que se estabeleça o momento no qual a liturgia estabelece a iconografia,

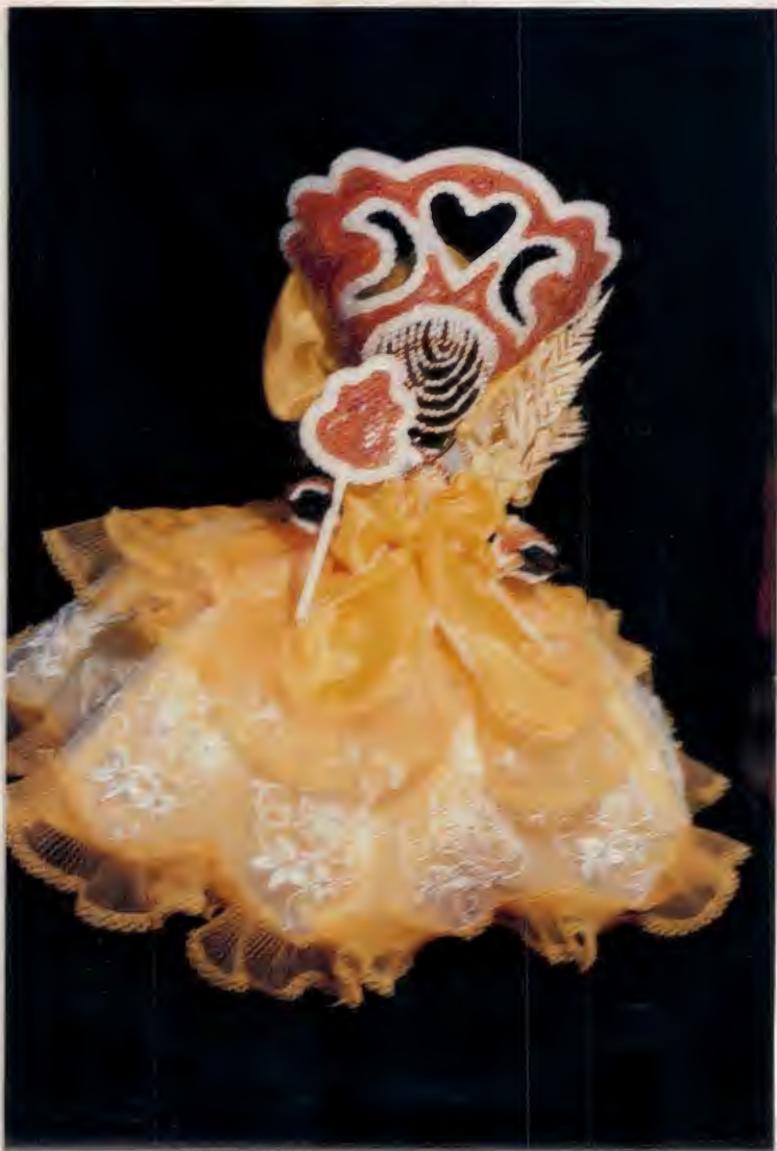


fig. F6/36

Boneca de Oxum, ricamente vestida, com grande adé,
carregando abebé e flores.

Notar a exatidão da representação do Orixá, sendo
que esse exemplar foi feito para ornar uma casa da
Oxum - como são chamados os quartos ou casinholas;
nos quais se montam os assentamentos dos Santos -
de uma Iyalrixá.

sendo esta, portanto o resultado de uma dinâmica ritual e de mitos que retomam, recriam ou estabelecem tradições. Não são raros os exemplos nos quais vemos o culto popular transformar as diretrizes ortodoxas, criando situações paralelas - como no caso de Logum Edé - ou superá-los completamente - como no caso de Iemanjá que teve seu domínio sobre o rio Ogún completamente obviado. Já citamos anteriormente que, por vezes, a própria iconografia altera o culto pois obriga o mito a dar conta de inovações formais:

A iconografia é função da lenda e do culto. Mas acontece, às vezes, a iconografia, por sua vez, engendrar o culto e a lenda. E preciso, neste caso, inverter a ordem dos fatores.

(REAU: 1957, vol. III, pg. VII) (21)

A iconografia dos Orixás será, assim, a definição dos signos, temas e cenas que caracterizam seus paramentos, a partir dos quais os deuses são reconhecidos e atualizados: na urdidura dos mitos, dos "causos" (22), dos cultos que tecem a memória e que respondem às angústias e à fé de seus devotos.

21) "L'iconographie est fonction de la légende et du culte. Mais il arrive parfois que l'iconographie engendre à la fois le culte et la légende. Il faudrait dans ce cas renverser l'ordre des fauteurs. (REAU: 1957, vol. III, pg. VII)

22) São chamadas assim as histórias que contam de fatos acontecidos no cotidiano do Povo-de-Santo e que sempre são exemplares do poder ou de uma característica de certo ORIXA.

CAPITULO III

AS SENHORAS DA VIDA

"Mas eis que toda a vida está destinada a parecer, eis que o mundo não surge aos homens a não ser como uma sucessão de vida e de morte, de dia e de noite, de verão e de inverno, e eis que porque os mortos são confiados à terra, a deusa da vida, deusa da terra, é também a deusa dos mortos. E, como deusa dos mortos, ela se torna a deusa da guerra." (1)

(PIRRENE: *Histoire de la Civilisation de l'Egypte Ancienne* - vol I; Paris: Albin Michel, 1961: gp. 39)

O panteão jéje-nagô no Brasil se divide em três grupos, atualmente: as grandes-mães, senhoras da vida que conservam ainda seu aspecto de poderosas feiticeiras; os deuses masculinos, geralmente chamados Aborós que exercem funções eminentemente sociais, como o exercício da lei, da caça, da guerra, da medicina; e, um terceiro grupo que participa dos universos feminino e masculino, ao mesmo tempo. Neste, encontramos, por um lado Exu, que alcança um posicionamento que

1) "Mais puisque toute vie est appelée à périr, puisque le monde n'apparaît aux hommes que comme une succession de vie et de mort, de jour et de nuit, d'été et d'hiver, et puisque les morts sont confiés à la terre, la déesse de la vie, déesse de la terre, est aussi la déesse des morts. Et comme déesse des morts elle est devenue la déesse de la guerre."

(PIRRENE: *Histoire de la Civilisation de l'Egypte Ancienne* - vol I; Paris: Albin Michel, 1961: pg. 39)

será discutido no capítulo seguinte, e, por outro lado, Logun Edé e Oxumaré que adquiriam características de ambiguidade sexual (metá-metá).

Lydia Cabrera, perguntando sobre quem é Iemanjá, faz responder "Oba Olo Ocha, um famoso pai-de-Santo": (2)

- Yemanjá é a Rainha do Universo porque é a Água, a salgada e a doce, o Mar, a Mãe de tudo o que foi criado. Ela alimenta a todos, pois sendo o Mundo feito de terra e mar, a terra e tudo o que nela vive, é graças a Ela que se sustenta. Sem Água, os animais, os homens e as plantas morreriam. (3)

(Cabrera: 1988, pg. 20/21)

Consideremos que esta afirmação peca pelo exagero, pois, no Brasil e também em Cuba, Iemanjá compartilha com Oxum, o comando sobre as águas - no entanto, ela é exata na expressão do poder das Iyabás, das Grandes-Mães jéje-nagôs. Seu poder não é superado pelo poder dos orixás masculinos e mesmo o venerável Oxalá se inclina, em vários mitos, à grandeza da feminilidade. Talvez o mais inequívco sinal desta soberania seja o chorão ou filá, franja que cai das coroas das Iyabás e cobre seu rosto: pois em sua face, o mistério da vida e da morte, do gôso e do tormento ainda está presente, como no início dos tempos

2) "Decia Oba Olo Ocha, un notable santero" (CABRERA, 1980: pg. 20).

3) "Yemayá es Reina Universal porque es el Agua, la salada y la dulce, la Mar, la Madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta siendo el Mundo tierra y mar, la tierra y quanto vive en la tierra, gracias a Ella se sustenta. Sin agua, los animales, los hombres y la plantas moririan." (op. cit.: pg. 20/21)

e contemplá-lo seria a morte. (4)

Juana Elbein dos Santos, assinala a presença do elemento feminino a partir da própria cabaça formadora do mundo, na qual a parte de baixo seria Oduduá (5), a terra úmida, o elemento gerador de filhos.

E no interior da matéria genitora feminina fecundada que se realizam a interação e a síntese que tornarão possível a materialização de novas entidades.

A água e a terra são os elementos que veiculam o àsé genitor feminino.

(Santos: 1976, pg. 79)

Esta característica de gestação do poder feminino dá sentido ao principal artefato carregado pelas Iyabás, aquele que, por definição, as representa: o abebé. Nos paramentos das Iyabás aparece sempre o abebé, é registrado por Carybé e presente em todas as coleções catalogadas por Raul Lody. Ferramenta que por apresentar uma extraordinária riqueza de elementos recortados, gravados e esmaltados nas peças produzidas e vendidas no Mercado de Madureira (fig. F5/20), é, sem dúvida, uma das mais importantes da imaginária do Candomblé jéje-nagô. Sua origem, na África expressa o poder das rainhas-mães, uma insignia que alarga este poder até o âmbito religioso (6). Numa das mais conhecidas

4) O velho Oxalufá e Omolu também têm o rosto coberto; o primeiro como resultado de ter "roubado" parte do poder feminino para dividi-lo com os homens e o segundo porque também remete à ambiguidade vida/morte, doença/cura.

5) Esta versão de Oduduá como o feminino do par primevo é contestada por Pierre Verger: Os Orixás, 1981.

6) LODY, Raul: Dez Abanos e Abebês; Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1991

fotografias de Verger, temos uma mulher africana, possuída por Oyá (Iansã) empunhando o abano ritual, o ezuzu; Pemberton também fotografa uma imagem de Oyá que "carrega um abano quadrado em sua mão direita, um símbolo de realeza". (7)

Sua forma é, por excelência, redonda, pois remete ao complexo da cabaça/ventre geradora de vida. O ventre representado no abebé é o ventre fecundado capaz de gerar, efetivamente, filhos vivos, por isso é também espelho - os abebés antigos tinham, um espelho de vidro no centro (8) - pois no reflexo, se vê um rosto, muitos rostos, os rostos das pessoas que saúdam o Orixá incorporado e que estão vivos. E o ventre que carrega em si todos os seres vivos, assim, quando não há o espelho propriamente dito, o abebé é polido para ser capaz de refletir ou tem gravado ou recortado, no centro, um pássaro ou um peixe (9), pois as escamas e penas são "pedaços do corpo materno capazes de separar-se, símbolos da fecundidade e procriação" (Santos: 1976, pg. 87). Em vários abebés - desenhados por Carybé ou catalogados por Lody - encontramos, a toda volta deste abano, pequenos guizos: perguntando aos artesões, nos responderam que simbolizava o barulho das crianças.

No entanto, o abebé apresenta um problema iconográfico fundamental: porque, sendo a ferramenta específica

7) ["The stately figure seated upon a horse] holds a fan plaque in her right hand, a sign of royal privilege, (...)" (FAGG & PEMBERTON: Yoruba; 1982: pg. 126).

8) LODY, Raul: Coleção Maracatu Elefante e de Objetos Afro-Brasileiros; Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1987.

9) Um buquê de flores ou uma estrela representam também multidão, multiplicação.

das Iyabás, na realidade ela só é própria de Oxum e Iemanjá? Com as outras deusas se relacionam com este simbolo tão determinante?

Iansã não usa abebé de metal brilhante: usa, no Brasil, abano de palha trançada e o brilho lhe é, de tal modo, vedado que muitas vezes é coberto de pano, como numa luva (10). Nanã tem como ferramenta própria o ibiri, um feixe fino, de nervuras de palmeira, cuja ponta se dobra sobre si mesmo, formando uma espécie de oval que o orixá leva nos braços ou na mão direita. Obá leva escudo a lhe cobrir a orelha que decepou por amor a Xangô. Euá carrega arpão, espada e um curioso cetro chamado adô.

Veremos como o abebé desenha uma mapa da posição das deusas quanto ao mistério da maternidade. No centro, temos Iemanjá e Oxum, as grandes parideiras: Iemanjá é a mãe dos muitos filhos e Oxum é a dona da vida gerada no prazer da sensualidade. Portanto Iemanjá e Oxum carregam abebé: são ligadas à multiplicação da vida sobre a terra. As Iyabás cujas ferramentas mais se distanciam do redondo ventre/cabaça/espelho do abebé são Nanã e Euá. A primeira, considerada a mais-velha, a dona das raízes lodosas do mundo, carrega "em seu seio, os mortos que tornarão possíveis os renascimentos (...)" (Santos: 1976, pg. 81) e o seu ibiri é um ventre vazio, uma placenta para nutrir os que estão vivos em virtualidade apenas; Nanã é a mãe das crianças - não-nascidas, ela gera a vida, não filhos vivos. Euá é uma deusa cujo ritual foi se perdendo e sobre a qual existem poucas

10) LODY, Raul: Coleção Maracatu Elefante, 1987.

informações mas nossos informantes (11) dizem que é uma entidade jovem, guerreira, ligada à virgindade, portanto a não-maternidade, donde todas as suas ferramentas são fálicas: o ofá, o arpão, a espada, o adô; Euá é a mulher que ainda não é mãe.

Iansã e Obá carregam ferramentas que se aproximam da forma do abebé, mas não são o mesmo. Iansã é a guerreira, rainha, mãe de nove filhos, mas estes são filhos que abandona em alguns mitos ou que são filhos monstruosos e voradores. Iansã está associada à floresta, ao vento, à tempestade e aos mortos que ela dirige e maneja: é o único orixá que se assenta em terreiro de equnqun, onde são cultuados os ancestrais; portanto a maternidade de Iansã é verdadeira, mas conduz aos mortos, donde seu abano não pode refletir rosto algum, pois estaria mostrando o rosto de um defunto e rompendo o limite imposto por Oxalá entre a vida e a morte. E Obá, deusa que é, na África a cabeça de uma sociedade feminina secreta: Elééko (12), mas aqui lembrada apenas por sua triste sina, de, enganada por Oxum, ter-se mutilado e acabar sendo rejeitada por seu esposo, Xangô. Carybé esculpe, nos painéis dos Orixás, o escudo com o qual Obá cobre a orelha perdida, como um círculo de madrepérola, um abebé sem cabo e sem brilho, só um ventre, mas vazio; Obá é um símbolo genitor feminino que, no Brasil, perdeu seu poder de gestar, por ser velha e não ter mais homem.

11) Ninguém quer falar sobre esta Iyabá, mas a esposa de Adilson Martins é EKEDI e é FILHA-DE-SANTO deste orixá.

12) SANTOS; Juana Elbein dos: Os Nágó e a Morte, 1976

O abebé na sua presença, na sua ausência total ou parcial, indica uma graduação, uma variação no poder feminino: um poder de gestação, exercido desde sua não-presença-ainda até sua não-presença-mais.

Trataremos, a seguir dos vários orixás, femininos e sua imaginária, conforme fotografamos no Grande Mercado de Madureira, comparando-a esta coleção com as peças registradas por outros autores.

1. Iemanjá

E um dos mais complexos Orixás e um dos que mais se alterou no Brasil. Verger diz que, na África é o Orixá dos Egbá, uma nação que existia entre Ifé e Ibadan, onde corre o rio Yemoja, primitivo lugar de culto da deusa a qual, depois dos egbás migrarem para Abeokutá, no oeste, passou a ser cultuada no rio Ogún. E, portanto, na África, dona de rio, dada como filha de Olokun, deus do mar em Benim (13). No Brasil e em Cuba, essas características se transformam radicalmente e Iemanjá passou a ser, por excelência, a Rainha do Mar, deusa da água-salgada.

E, na América, uma Iyabá temível, pois ao seu aspecto benevolente de mãe, acrescenta fecetas atenadoras: é a rainha, mãe e amante dos afogados (Calunga, o nome do mar é, também, o nome do cemitério); é uma deusa severa e rancorosa, incapaz de perdoar uma ofensa e pode ser, como é voz comum,

13) Olokun é uma divindade cujas características são bastante confusas: deus masculino em Benim, Verger afirma que é deusa em Ifé, concomitantemente. (VERGER: 1981, pg. 190)

traiçoeira e falsa (AUGRAS: 1983, pg 170), além de ser corajosa guerreira, na sua qualidade de Ogunté, talvez a mais comum no Brasil. Se Nanã é a divindade ligada à potencialidade da vida, à messa indistinta de vida ainda não manifesta, Iemanjá é a deusa que vai buscar essa vida nas profundezas das raízes do mundo e a traz à superfície da existência, onde a corta em pedaços que são a identidade individualizada de cada um. É a dona da cabeça, da inteligência, é a Iyabá que faz nascer, não, necessariamente, a que vai parir: "Assim como Oduá, ela está mais relacionada a poder genitor que a gestação e, como Naná, está associada a interioridade, a filhos contidos em si mesma." (Santos: 1976, pg 90).

As histórias e o culto de Iemanjá ressaltam sua natureza portentosa e ligada aos limites, às passagens da morte para o (re) nascimento. Devemos considerar que o mar não era muito importante para os Nagô que, dele, estavam separados por povos que realizavam as devidas mediações culturais e comerciais (14), mas esse mesmo mar, na escravidão, ganhou uma aterradora importância. Era a água salgada, o oceano, que o navio-negreiro tumbeiro cruzava, arrancando homens e mulheres de sua existência anterior, de seus nomes, de suas casas, de suas linhagens, de seus deuses, para fazê-los renascer num novo mundo, num novo tempo e numa outra realidade. O navio era como um útero - imagem aliás sempre associada à qualquer nave - que gerava uma nova vida. Quem sobrevivia à viagem, renascia com novo nome, um novo

14) DAVIDSON, Basil: Mãe Negra; Lisboa: Livraria Sá da Costa Ed., 1978

deus, um novo corpo refeito para um novo sistema de trabalho. A água salgada era portanto a mãe terrível que, em meio ao tormento, fazia (re)nascer o novo ser: dolorido, é verdade, mas vivo de fato.

Iemanjá, ligada desde a África aos peixes e, por afinidade, ao mar, seria reconstruída para assumir as características simbólicas necessárias a interpretar esse oceano, esse navio-útero, essa água salgada que era, ao mesmo tempo túmulo e nascedouro, fim e princípio. Aqui, no Brasil, se reveste da magestade das Grandes-Mães, protetoras e cruéis, e se torna a mais popular das Iyabás (15).

As lendas de Iemanjá no Brasil ressaltam sempre sua inteligência - como na que, com espelhos, cria a ilusão de vários guerreiros - e sua dignidade que pode desencadear terrível fúria se for desrespeitada (VERGER: 1981, pg 191). É dada como mãe de vários Orixás, como na lenda recolhida pelo Padre Baudin e contestada por Verger (op. cit.: pgs. 190 e 194). Juana Elbein dos Santos (1976, pg. 90) confirma sua profunda ligação com Xangô, filho dela e de Oraniam. Outro mito a faz casada com Orunmilá, o deus do Ifá, do qual terá Oxumaré e Xangô ou, de acordo com outra versão, será a mãe verdadeira do próprio oráculo. Com Orunmilá teria tido Oxum, filha adulterina pois era, na época, esposa de Oxalá (Braga: 1988, pg. 51). Foi esposa de Oxalá, ao qual está associada pelo branco, mas é a sua segunda

15) "Nos últimos anos, a devoção aumentou de tal maneira que certos fiéis julgam que se trata de um novo culto, o "Iemanjismo"." (AUGRAS: 1983, pg. 166)

consorte. É mãe de Ogun e madrasta de Oxossi, perdendo ambos os filhos por causa de seu ciúme excessivo; e é esposa de Ogun Alagbedé, ao lado de quem faz guerra.

Madrasta é, também, de Omolu, que abandonado por Nanã, sua mãe, é criado pela senhora do mar. E mãe de Exu, que como se diz, não lhe nega nada e faz sempre o que ela pedir. No Mercado de Madureira, ouvimos várias vezes dizer que, nas mãos de Iemanjá Ogunté, Ogun é seu alfange com o qual corta os pedaços de vida individualizados e que Exu é seu "espelho" no qual o indivíduo, ao se ver, constrói sua identidade fundamental. Lydia Cabrera também assinala o aspecto de Iemanjá ligada às origens do mundo e das coisas ao contar que ela - água - foi amante de Orixá Oko - a terra e a agricultura - e o enganou a fim de roubar dele o poder sobre o tambor batá para dá-lo a Xangô, seu filho. E mãe, enfim, dos Ibejis, dos gêmeos sagrados, que representam os filhos todos, a infância em si mesma (CABRERA: 1980, pgs. 37/40).

Assim, apesar das aparentes contradições, o que ressalta nas lendas é o traço fundamental de Iemanjá: ela é mãe é rainha. Carrega dentro de si a existência dos entes do mundo e os traz à vida enquanto seres inteligentes e únicos e não admite, por isso que ninguém lhe falte com o respeito. Sua autoridade se revela, até mesmo, frente a Orunmilá, o qual a expulsa por ter usado o Ifá na sua ausência, mas que a teme e reverencia pela sua sabedoria. Apoiou Oxalá contra seu próprio esposo, Xangô que cobiçava o comando sobre as cabecas dos homens, direito de Obatalá, pedindo a Exu que a ajudasse, o que ele, como sempre, atendeu. Iemanjá não obedece a nenhuma ordem, mas apenas a sua

própria consciéncia e segue sempre suas próprias conclusões.

No culto tradicional, Iemanjá, sendo dona da cabeça e do (re) nascimento, está presente em todos os rituais de feitura-do-Santo e seu culto popular relaciona-se mais diretamente ao mar e à quebrada do Ano Novo. No fim do ano ou no dia 02 de fevereiro (na Bahia) Iemanjá recebe presentes, velas, flores e champanhe para que enterre, nas suas águas, tudo de ruim que o ano passado trouxe e que traga tudo de bom no ano vindouro. As praias ficam cheias de uma multidão heterogênea, não só de filhos-de-Santo, mas de todos os que querem exorcizar o passado e renascer simbolicamente. Na ilha de Itaparica, a grande procissão dos saveiros, baía a fora, começa, sintomaticamente, no Candomblé de Eguns, marcando com clareza essa associação entre morte/mar/vida.

Como todos os Orixás, Iemanjá divide-se em várias qualidades, mas as mais conhecidas e citadas no Mercado de Madureira são: Iemanjá Ogunté, Iemanjá Sobá, velha e voluntariosa que mora no fundo do mar; Iamassê, mãe de Xangô; e Iemanjá Assessu que conta as penas do pato de obrigação e demora a atender seus filhos. Só uma vez, ouvimos citar Iemanjá Aoyó que se coroa com o arco-íris e seria a mais bela de todas e não ouvimos citar Iemowô, a esposa de Oxalá, apesar dela ser assim dada por todos.

Os paramentos de Iemanjá constam sempre de adé com filá (feito com correntes prateadas, pérolas, miúdas miçangas ou canutilhos) (fig. F5/17), abebé, pulseiras, braçaletes e idés. Caso seja uma Ogunté, acrescenta-se a couraça (fig. F5/31) e o alfange. Sendo a couraça, como dissemos, propicia a desenvolver a

ornamentação com mais explendor e sendo o alfange uma forma de grande beleza, percebemos que começam a se generalizar, fazendo com que as características iconográficas de outras qualidades tendam a desaparecer. Como Iemanjá Ogunté reúne os traços de mãe, querreira e rainha, aos poucos, passa a ser a Iemanjá-tipo, restando, às outras qualidades, se distinguirem por alguns temas e imagens, mas não mais pelas ferramentas.

O sinal distintivo dos paramentos de Iemanjá é serem obrigatoriamente prateados, às vezes com aplicações de esmalte a frio de tons azul claro ou azul escuro (Ogunté) e verde claro (Sobá). O tom de rosa, assinalado por Carybé não foi observado no Mercado, sendo próprio de certa qualidade de Iansã ou de Euá.

Iemanjá é dona do abebé, sendo característico dela, o uso de espelho, pois, como vimos, este representa Exu. Nos modelos antigos registrados por Raul Lody na Coleção Maracatu Elefante, esse espelho surge constantemente, seja nos exemplares que remetem à forma de custódia, seja nos que lembram o símbolo muçulmano de lua-e-estrela. No primeiro caso o paralelo com o relicário que, na Igreja Católica, guarda o Corpo de Cristo representado na hóstia, acentua o simbolismo dessa ferramenta: um ventre fecundado que abriga o filho vivo. No segundo caso, esse abebé reproduz um símbolo malê de forte prestígio mágico e, ao mesmo tempo, sublinha os signos da lua e da estrela, ambos ligados à simbologia das mães-ancestres.

Apesar do abebé ser obrigatoriamente redondo, encontramos, nesses exemplares e em desenhos de Carybé, formas

que pressupõe um círculo, mas que não o configuram explicitamente. No Mercado de Madureira, encontramos a mesma característica: ambos os abebés fotografados não são redondos (fig. F5/33). Além disso, o espelho perdeu-se nesses abebés, assim como uma superfície claramente refletora desapareceu em favor de um requinte artesanal mais minucioso. A razão para essa transformação não é clara: o argumento de que é baseada em exigências estéticas e funcionais (o abebé com espelho é mais pesado e mais suscetível a danos) não nos parece suficiente. É possível que a profunda ligação entre morte e mar que se estabeleceu no Brasil, provoque essa alteração no abebé de Iemanjá. Os temas iconográficos que aparecem nos abebés e nos paramentos de Iemanjá são:

1) Sereia: símbolo que chega ao Brasil através de variadas procedências: de acordo com Câmara Cascudo, "Recebemo-la made in Europa, e facilmente assimilou-se nas superstições, pelas águas do mar e dos rios" (CASCUDO: 1984, pg. 707). Mas essa sereia, de origem grega, adquire, no caso de Iemanjá, um sentido próprio, fundamental, pois o nome mesmo dessa Iyabá significa a "mãe dos múltiplos filhos-peixes". Lydia Cabrera a descreve assim:

Na água é uma sereia. A Iemanjá mais velha tem escamas nacaradas da cintura para baixo, rabo de peixe, olhos brancos, saltados, redondos, muito abertos, "as pupilas negras, pestanas como pincéis e os peitos muito grandes. (...) Imensamente rica, são seus os tesouros que o mar esconde. (16) (CABRERA: 1980, pg. 32)

Estamos longe aqui, da sereia Lorelei, e esses olhos imensos de tudo ver nos remetem ao abebé no qual a seria desenhada num paramento, por Adilson, se mira: são os olhos que, ao se verem no espelho, constroem a imagem primeira do eu. A sereia de Iemanjá é sedutora e fatal como todas as sereias, mas sua atração não é a da morte, é a da vida (fig. F2/7).

2) Peixes, flores, estrelas: os três temas, como já vimos, simbolizam fecundidade, grande número de filhos (fig. F2/2).

3) Lua: remete ao crescente que também significa regeneração e, de acordo com uma informante, está, também, ligado ao arco de Oxossi, com o qual esta Iyabá mantém uma relação de evitação e, ao mesmo tempo, de fascinação mútua.

4) Barco: simboliza o comando sobre as águas e sua relação estreita com os pescadores, dos quais é mãe e esposa (17).

5) Cavalo-marinho: animal encantado, comum no imaginário popular brasileiro, passa por ter qualidades curativas e ser capaz de se transformar. E a montaria de Iemanjá (que cavalga, enquanto rainha, um cavalo branco que teve os olhos

16) "En el agua es una sirena. La Yemanjá más vieja tiene escamas nacaradas de la cintura para abajo, cola de pez, los ojos blancos, saltos, redondos, muy abiertos, "las pupilas negras, pestanas como pinchos y los pechos muy grandes. (...) Inmensamente rica, son suyos los tesoros que esconde el mar. (CABRERA: 1980, pg. 32)

17) AMADO, Jorge: Mar Morto; Rio de Janeiro: Record, 1976.



fig. F5/30

Paramento de Iemanjá Ogunté.

Em metal cromado com detalhes em esmalte azul,
adê com filá de correntes prateadas e trabalha
do com motivos de concha e peixes sobre um fun
que lembra escamas.

vazados) e simboliza sua ambiguidade de domínio, pois sendo Senhora do Mar, também pisa a areia entregando a vida para Oxum (fig. F2/13). Está ligado às qualidades mais velhas de Iemanjá.

6) Espada e coração: a primeira é representação de Ogun e indica Iemanjá Ogunté. O segundo é tema mais comum a Oxum e simboliza a feminilidade amorosa, o que não é muito condizente com Iemanjá que é muito bela mas cujas histórias de amor geralmente não são felizes (fig. F5/19).

7) Concha e pérolas: Mircea Eliade em Imagens e Símbolos coloca que:

As ostras e as pérolas, que favorecem a fecundação e o parto, exercem também uma influência benéfica sobre a colheita. A força representada por um símbolo de fertilidade manifesta-se em todos os níveis cósmicos.

(ELIADE: 1991, pg 131)

E, no mesmo capítulo afirma que a concha é como se fosse o ventre grávido da pérola, "ela é como (a mulher) que traz o feto ao ventre" (op. cit. pg. 129). Encontramos estas mesmas explicações no Mercado de Madureira e Adilson, numa entrevista em janeiro de 1993, diz claramente que "a concha é o ventre frio de Iemanjá" sendo a pérola o símbolo da vida-ainda-não-viva que, ao se desprender das mãos da Iyabá se transforma em rosas, em flores que simbolizam a vida-desabrochada: este simbolismo é amplamente conhecido pois está representando na sua imagem tradicional



fig. F5/33

Paramento de Iemanjá Ogunté. Abebé e alfange.
Notar que o abano perdeu sua forma redonda, a
pesar de conservar o círculo como base da com
posição.

Umbanda.

Numa única peça, de autoria de Adilson Martins, encontramos dois temas que, não vendo mais em nenhum exemplar, hesitamos em considerar atributos próprios de Iemanjá. Num adê estão representados seis monstros marinhos, tal qual serpentes enroscadas (Oxumaré?) que, tres a tres, ladeiam um feixe de lanças apontadas para cima. Esta iconografia única foi lida como pertencendo a uma Iemanjá-Sobá, na qual os monstros representam os animais das profundezas e as lanças significam o movimento pelo qual a deusa sobe do limo profundo para a superfície das águas. Como a peça encomendada, nunca foi procurada pelo cliente, não poderemos desconsiderar que esta leitura, apesar de coerente, seja duvidosa, uma vez que um alfanje faria parte do paramento e não é ferramenta de Iemanjá Sobá (fig. F2/17).

2. Oxum

Para Lydia Cabrera, Oxum, bela, rica e sensual, é a irmã mais nova de Iemanjá, a quem muito deve (Cabrera: 1980, pg 56), mas a maioria a dá por filha de Oxalá e Iemanjá. Mas acima de tudo Oxum é Iyalodé, grande senhora, a mais importante das mulheres de uma cidade, pois sua formosura e seu encanto a fazem irresistível. Essa característica é tão marcante que mal se alterou no trânsito de África para o Brasil, mudando, apenas seu metal de cobre, para o ouro.

E a dona dos rios, fontes, lagos e cachoeiras, sendo portanto a dona da vida plena, a qual ela dá a luz concretamente. Ela é "Mamãe Oxum" e dela se diz ter parido tudo,

desde as folhas das árvores ao filho do Rei.

"Osun" é a genitora por exceléncia, ligada particularmente à procriação e, nesse sentido, ela está associada à descendência no "àiyé". Ela é a patrona da gravidez. O desenvolvimento do feto é colocado sob sua proteção como o do bebê até que ele comece a "armazenar" conhecimentos e linguagem.

(SANTOS: 1976, pg. 85)

No entanto, a não ser por ser mãe de Exu, e de Logun Edé, Oxum tem suas histórias ligadas a grandes casos amorosos, mas não a orixás-filhos. Oxum é a mãe dos homens da terra, mãe-concreta, senhora da menstruação (símbolo da gravidez) como ilustra um mito famoso, no qual o próprio Oxalá se prostata diante dessa Iyabá (Santos: 1976, pg 87/89). E a esposa amada, a amante caprichosa de Xangô a quem obriga cumprir vassalagem para conseguir seus favores. Como esposa de Xangô, enfrenta o ciúme das outras consortes Obá e Iansã, vencendo-as pela astúcia e, não, pela força. Foi esposa de Oxossi Ibualama, com quem teve Logun Edé; foi esposa de Ogun e de Orunmilá, com este aprendeu as artes do jogo, sendo a única Iyabá, que tem direito a ele, tradicionalmente. E conhecida a lenda na qual consegue, com seus mimos, que Orumilá lhe diga como afastar a morte, Iku, e assim salvar os homens que estavam em perigo. Senhora do inicio dos tempos, sem ela a vida não se manifesta, como aprenderam os deuses, ao querer decidir sobre o mundo - e, por ser tão bela, quando os deuses fazem guerra, Oxalá a chama e ela se põe a dançar no meio do campo de batalha, fazendo com que todos parem para admirá-la. Ela tem acordo com o rei de Oxogbó na Nigéria

com o qual fez aliança e, no Brasil, sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, confirma suas características de mãe jovem e sedutora.

Oxum são dezesseis que é seu número e algumas delas são mais aguerridas, como a mais conhecida delas, Oxum Apará. Também são conhecidas Oxum Karé ou IéIé Keré que é velha e guerreira; guerreira, de arco-e-flecha é, também Oxum Pondá. São conhecidas Oxum Abalu, Ijimu e YeYe Oga, todas idosas, sendo a primeira, a mais velha das Oxuns. Oxun Abotó é uma deusa jovem, ligada à terra fecunda; Oxum Ajagura leva espada e é casada com Xangô, sendo muito parecida com a Apará. Iye Omi é uma Oxun ligada ao jogo e existe uma qualidade chamada Onira que ora é dada como Oxum, ora como Iansã, reconhecendo-se, nela uma ambiguidade insolúvel. Oxum talvez seja, junto com Xangô e Oxossi (sem contar a multidão de Exus) o Orixá com maior número de qualidades conhecidas no Mercado.

O culto de Oxum, como o de Iemanjá está ligada às águas e elas costumam ter suas festas juntas. Oxum é especialmente reverenciada junto à água doce, onde gosta de receber flores amarelas e sua presença é fundamental na feitura-de-Santo, em função do ekodidé, pena vermelha que está ligada à menstruação e, portanto, ao nascimento simbólico que é a iniciação.

"Osun", grande protetora da gestação, é "Iyá àgbá Ajé Eléyé", chefe supremo de nossas mães ancestrais possuidoras da pássaros.
(SANTOS: 1976, pg 114)

A mais bela da Iyabás, a mais doce, a mais prazenteira é, também, a pior das feiticeiras, a mais cruel e implacável, pois a mãe que estende ao mundo, a vida, pode retirá-la quando quiser.

Seus paramentos são sempre dourados, pois o amarelo é uma qualidade de vermelho, tonalidades que simbolizam a ebullição da vida. O trabalho no metal e os vazados são sempre muito bonitos, pois a beleza é a própria essência de Oxum. Seus paramentos costam de adé com filá, abebé, pulseiras, braçaletes e idés. As qualidades guerreiras usam alfanje; algumas estão voltando a usar balangandás sobre as saias ou peixes dourados presos em correntes e nunca vimos carregar ofá, mesmo no caso de Oxun Karé, talvez para não ser confundida com Logun Edé que usa ofá dourado. A espada de Oxum sofreu alterações consideráveis pois, no inicio do século, como vemos em dois exemplares (049 e 050) da Coleção Culto Afro-Brasileiro na cidade de Salvador, catalogado por Lody e na aquarela de Carybé um sua Iconografia, essa arma era o que podemos chamar uma espada-palmar, como um facão longo, de ponta arredondada e cabo estreito sem guarda, semelhante a um remo - o que remeteria ao seu poder sobre as águas e acentuava a "redondez" que caracteriza Oxum. Atualmente, essa arma se perdeu, sendo substituída pelo alfanje que, originalmente, pertence a Iansá.

O abebé, poderoso símbolo dessa Iyalodé conservou sua forma redonda, no Mercado de Madureira. Carybé registra um abebé em meia-taça mas que ostentam pássaro com um guizo no bico, guizos estes que estão em toda a volta de ferramenta. Esses

sininhos não existem mais, como vimos apesar de que seu significado - a voz, o choro da criança viva - ainda é lembrado. Já a noção de espelho vem se perdendo, substituído pelos ornamentos que descrevem, como atributos, as características do Orixá.

Alguns temas inconográficos de Oxum se aproximam dos de Iemanjá, como:

1) Peixe, flores e sereias: o peixe e as flores tem o mesmo sentido, mas a sereia, como a que vemos na **Coleção Culto Afro-Brasileiro** tem valorizado o aspecto do encantamento e da música, pois a lira é um instrumento de Oxum (figs. F2/21 e F6/36).

2) Coração: nesse caso, seu simbolismo é fortemente ligado ao amor e à paixão romântica.

3) Frutos: representam o elemento-filho e a gestação.

4) Liras: o uso da lira é explicado pelos informantes, como algo capaz de fazer uma música doce que se assemelha ao marulho das águas do rio. Mas percebemos que a forma desse instrumento tem algo de um útero e não podemos esquecer que os sistros são ligados ao culto das deusas-mães, desde o Egito.

5) Círculos: significam, como vimos, a totalidade do universo e representam Oxum como Iyalodé (fig. F11/26).



fig. F2/23

Paramento de Oxum. Abebé, alfange e idés.

Em metal dourado, usando os temas tradicionais dessa Iyabá.

Notar que o abano conserva sua forma ortodoxa e o primoroso trabalho de artesanato no alfange.

6) Pássaros e cisnes: O pássaro é o tema iconográfico fundamental de Oxum, seja por ser o símbolo das Grandes-Mães, seja por ela ter sido transformada em pomba, num mito, por Exu, para fugir de uma torre na qual Xangô o aprisionara. Essa pomba, portanto, não tem o sentido cristão nem é o emblema de castidade, de inocência ou de fidelidade conjugal: pelo contrário, perfilha o significado pagão, pelo qual, atrelada ao carro de Vênus, é a mensageira do amor e da voluptuaridade (REAU: 1957: pg 81). O cisne é tema iconográfico relativamente recente e ainda raro e simboliza, também, a beleza e a elegância e perde completamente o sentido de morte feliz no martírio (op. cit.: 103) que tinha no Cristianismo (fig. F2/19).

7) Folhagens e ofá: São temas raros e só temos um exemplar de cada: estão ligados a Oxum Pondá ou a Oxum Karé.

Juana Elbein dos Santos confirma que o "vermelho" de Oxum é "pupa eyin", literalmente "gema do ovo". (SANTOS: 1976, pg. 89). O ovo é um dos símbolos de Oxum, com o qual se prepara, inclusive, uma de suas comidas de obrigação - mas, supreendentemente, não há registro, no Mercado de Madureira, do ovo, como atributo, na imaginária dessa Iyabá.

3. Nanã

Nanã não é a mãe: é a avó. Associada à lama, aos primórdios do mundo, ao que é oculto e recôndito, Nanã é sincretizada com Sant'Ana; é mãe da mãe, cujas igrejas se



fig. F11/26

Ferro em metal dourado, representando Oxum enquanto Iyalodé.

Notar a artesanía das flores e a presença do pássaro e dos círculos.

localizam no fundo da baia, como coloca Lilian Pestre de Almeida, analisando Sant'Ana/Nanã no imaginário da Grande Mãe no Brasil. No sincretismo com a mãe da Virgem Maria percebemos que as características assustadoras dessa Iyabá não foram esquecidas, muito pelo contrário, várias de suas lendas são conhecidas, todas elas marcadas pelo poder primeiro, cônico e pela dor (18). Como seu filho Omolu, Nanã é marcada pela dor e pela agonia.

No Daomé, de onde é oriunda, é considerada com o Mawu, o elemento feminino do deus supremo, criador de tudo. No panteão Jéje-Nagô para onde foi trazida, junto com seus filhos, é uma figura um tanto apartada, em permanente conflito com Ogun, dono do ferro. Pertencendo a um tempo anterior ao da civilização, esses Orixás daomedanos não deveriam usar metal em seu culto – mas essa determinação tende a se perder, por razões práticas, acima de tudo. A antiguidade de Nanã a faz ainda esposa de Oxalá e Orunmilá, a primeira delas, comumente identificada, por todos os informantes, à Iya-mi que "está sempre encolerizada". Esta deusa representa o poder ancestral feminino, poder totalizador e abissal que oprimia os homens e que não permitia que a vida nascesse normalmente sobre a terra. Pierre Verger, em seu artigo *Grandeza e Decadência do Culto de "Iyámi Osòròngà" entre os Yorubá* (in MOURA: As Senhoras do Pássaro da Noite, 1994), relata os principais mitos relativos à Iyá-mi, mitos de origem, nos quais o homem – Oxalá ou Orunmilá – deve apaziguar a mulher ou, mesmo, iludi-la, a fim de arrancar dela parte do poder gerador,

18) ALMEIDA, Lilian Pestre de: *A presença da Grande Mãe no imaginário brasileiro: formas e motivos barrocos*; UFF-CNPq, 1958 (mimeo).

pois só assim, com o concurso harmônico dos dois sexos, as pessoas e as coisas poderão vir a existir. E, não só as pessoas e as coisas, mas, também a morte e os Eguns poderão ser devidamente ritualizados e controlados - sem morte, a vida perde seu sentido. Uma vez cumpridos os rituais que dão início ao mundo, que estabelecem as regras da realidade e das instituições, a velha Iyá-mi, com o temor que infunde, "contribui para garantir uma repartição mais justa das riquezas e das posições sociais" (VERGER im MOURA: 1994, pg 35), o que explica porque Nanã - a mais velha - é a senhora do juramento, como testemunha e avalista, é a senhora do compromisso e das riquezas do subsolo, simbolizadas pelo cauri: "Senhora do pais da morte, Nanã é riquíssima" (AUGRAS: 1983, pg. 135).

As lendas de Nanã mais conhecidas são, além dos mitos de origem da Iyá-mi, as que contam de sua relação com Omolu, com Iemanjá e com Ogum. A primeira história, uma das mais tocantes, narra como Nanã abandonou seu filho, coberto de chagas, como Iemanjá o adotou e curou e o encontro final de mãe e filho, no qual o poder dos dois é estabelecido e limitado. A deusa do mar tem vários conflitos com a senhora da lama, sendo opinião geral que "elas não se dão", pois Nana Buruku é o instante imóvel do ser-que-ainda-não-e e Iemanjá é o movimento para o vir-a-ser. Nanã é velha e Iemanjá é nova, como aparece claramente no mito em que ambas disputam o amor de Oxalá, entregue, por fim, à Iyabá dos oceanos. A avó disputa com Ogun, o inaugurador da cultura, o poder da morte: ele mata com o ferro aguçado das armas que ela recusa - ela usa a madeira e a pedra para realizar seus

sacrícios ou, então, um feitiço que paralisa a respiração do animal. É dada como mãe de Oxumaré, no seu aspecto de serpente ctônica e, em alguns mitos, de Iroko e de Ifá; em suma, seria mãe dos deuses cuja forma ainda está indistinta entre a natureza e a cultura, ou entre a vida e a morte. E, como todas as Iyabás, e mãe de Exu, também.

Em face dessas características, no Brasil, o culto a Nanã se marca pelo mistério e pelo cuidado em não quebrar seus tabus. Na África, Verger assistiu às danças em honra dessa deusa, em Tchetti, ao redor de um ficus. Era uma dança longa e lenta que rememorava a peregrinação, o caminho penoso que a Iyabá teve de realizar, apoiada num cajado, desde o Daomé até a "yorubaland". Pertence ao mundo do branco, dos Orixás fun-fun, mas sua marca de interioridade a associa ao negro, criando a cor roxa que lhe é indicada (19). Os cauris, representando a riqueza e os ancestrais lhe são consagrados e ela os veste como grandes colares que se cruzam a tiracolo: são os brajás, que também ornamentam sua ferramenta: o ibiri.

Ibiri é uma das mais importantes ferramentas e fazê-la exige o cumprimento de obrigações que quase paralisam o terreiro. Comparado analogicamente ao xaxará, o ibiri com sua ponta recurvada e virada para baixo, "remete à terra para onde voltem as almas dos mortos: Nanã reúne as almas individualizadas na grande massa cósmica; é inicio e fim" (Adilson Martins - entrevista em setembro de 1991). Nasceu com ela, é parte dela;

19) Traduzida, muitas vezes pelo azul-escuro ou, pelo azul-com-vermelho, como vimos, ao descrever as GUIAS.

sua placenta já o continha e ele mesmo é, em si, uma representação invertida da placenta e do útero, como vimos anteriormente.

Os mortos e os ancestrais são seus filhos, simbolizados pelas hastes de "àtòri" (...), de "Odán" ou pelas nervuras da palmas do "igi-òpé" (...). Os ancestrais, representados coletivamente por um feixe dessas nervuras, constituem o corpo, o elemento básico, não só do "sàsàrà", emblema de "obalúaiyé", filho mitico de "Nàná", mas também seu próprio emblema, o "Ibiri".

(...)

O "Ibiri", como o "Sàsàrà", é feito (...) por um atado de nervuras de palmeiras (...) ornamentado com tiras de couro, búzios e contas azuis-escuras e brancas e deve ser confeccionado por um sacerdote altamente qualificado, preparado para manipular representações tão perigosas.

(SANTOS: 1976, pg. 82)

Essa ferramenta é, com tais características, registrada por Carybé em seu álbum iconográfico e catalogada por Raul Lody (tombo 052) que a descreve como: "Peça confeccionada em taliscas de dendêzeiro (...) quase que totalmente envolvida em tecido vermelho de algodão, detalhando a base em algodão branco." (LODY: 1985, pg. 48). Conhecida por todos, no Mercado de Madureira, é dita como impossível de ser comprada pronta mas, ainda assim, podemos encontrar, postos a venda, vários ibiris que, têm, por dentro, jornal ou papel amassados e as "taliscas de dendêzeiro" só por fora, para manter a aparência.

O ibiri nos coloca um dos maiores problemas iconográficos da Coleção: Mercado de Madureira. Por um lado, não resta qualquer dúvida quanto à complexidade e fundamento do



fig. F11/33

Paramento de Nanã. Ibiri.

A forma da ferramenta é a tradicional, mas o fato de ser vendido pronto no Mercado e de usar metal na sua confecção, quebra os ditames do código-de-Santo.

ibiri, por outro lado, ele está, provavelmente, em vias de desaparecimento, sendo substituído por uma vassoura que não tem qualquer referencial mitico. O paramento de Nanã é criação inovadora e discutível, uma vez que, belo ou não, é feito de metal: material interdito. Consta, conforme fotografamos, de adê com filá, couraça, braçaletes, pulseiras e vassoura de ráfia (do mesmo tipo do azé de Omolu).

Sendo o ibiri, complicado de se construir e de se manusear e existindo país-(ou mães)de-Santo que não receberam ensinamento de como fazê-lo, uma vez que muitos vieram de Umbanda ou têm uma história-de-Santo algo confusa (20) e incompleta, torna-se uma ferramenta impossível de se ter (fig. F11/33). Pode-se comprar um ibiri pronto no Mercado mas é impensável que uma Casa de Candomblé séria o faça, sob pena de chacota e acusação de ignorância. Assim foi preciso encontrar outra ferramenta para Nanã que demandasse menos problemas rituais. Apoiando-se na analogia entre ibiri e xaxará e sendo voz corrente que o xaxará é a "vassoura" de Omolu, foi possível dar uma vassoura para Nanã. Como a ferramenta de Omolu tem, na verdade, o aspecto de um cetro e seu simbolismo fálico é amplamente reconhecido, fica legitimado, na sociedade brasileira, que a vassoura passe para sua mãe, figura feminina: "homem não usa vassoura". Essa atribuição é reforçada pelo gestual da dança de Nanã que faz com as mãos um movimento rítmico como se se apoiasse num cajado para marchar ou como se pilasse grãos num morteiro

20) PRANDI, Reginaldo: Os Candomblés de São Paulo (1991); DAMTAS, Beatriz Góis: Vovó Nagô e Papai Branco (1988); AUGRAS, Monique: O Duplo e a Metamorfose (1983)

simbólico: esse movimento foi reinterpretado como o ato de varrer lenta e cuidadosamente. Sendo as cerdas da vassoura feitas de iko (fig. F10/18), a ráfia de Omolu que, como vimos, tem a propriedade de proteger, ocultar e controlar algum grande poder ou segredo, se constitui num índice seguro da presença da velha Iyabá, da poderosa Iya-mi do inicio dos tempos.

A vassoura de Nanã vem se impondo ao Mercado, como um atributo válido, pois descreve adequadamente o Orixá, constituindo-se num exemplo de como o culto popular modificou uma iconografia e de como esta, ao se transformar, constrói novos significados simbólicos para a divindade (21). Esse atributo se torna tão presente que registramos um paramento para Nanã, feito de pano rebordado com lantejoulas rosas, no qual as vassouras são o tema iconográfico, inclusive para ornamentar ... um abebe (fig. F6/22). Adilson Martins e outros artesãos e/ou lojistas tradicionais recusam veementemente essas modificações (ainda que, sob encomenda, as fabriquem ou vendam) mas, antropologicamente, é preciso considerá-las como uma demonstração da capacidade do código-de-Santo criar novos signos, capazes de responder às novas exigências sociais e religiosas. Se consideramos o código-de-Santo como uma linguagem, é necessário colocar que serve, não só para expressar a lembrança do passado, mas, também, para expressar a novidade que reconstrói a memória permanentemente.

Como todos os Orixás, Nanã tem de várias

21) No caso de Nanã, os novos significados se apoiam nos traços antigos que não desaparecem, sendo constantemente citados pelos informantes.



fig. F11/34

Paramento de Nanã. Vassoura e Abebé.

O uso do metal nessas peças é muito discutível.
Notar o padrão d ...ivo, bastante geométrico,
usando formas de losângulos, estilizações do i-
biri e cachos de flores.

Notar o uso da palha na confecção da vassoura.

qualidades mas as únicas que vimos citadas no cotidiano do Mercado de Madureira foram Ajapá, ligada à morte violenta, associada às profundezas da terra e que, nos disseram, deveria usar adé todo coberto de búzios e Buruku, a mais conhecida de todas, a ponto dessa qualidade ter se tornado o "sobrenome" de Nanã. Não encontramos referência a distinções iconográficas, conforme a qualidade apontada, sendo os principais temas que surgem:

1) ibiri - gravado no metal é quase o ícone dessa Iyabá, como vimos.

2) vassoura - representando seu aspecto velho, maternal e feminino; remete ao zelo e à severidade desse Orixá.

3) flores em cacho - representam os filhos ainda indistintos como indivíduos; quando são flores chamadas quaresmas, remetem à cor roxa e ao sofrimento evocado pela Paixão de Cristo. As flores de Nanã são sempre apresentadas em botão, semi-fechadas (fig. F10/9).

4) cauris - os pequenos búzios representam a riqueza, os filhos por nascer, o mistério da palavra iniciática.

5) quadrado e triângulos - formas quadrangulares são comuns nos incisos que ornam os paramentos de Nanã e representam a terra que, sob a forma de lama, é parte de seu reino. Os triângulos sozinhos ou compostos como se fossem um trançado diagonal representam o movimento, pois Nanã, a mais

lenta das Iyabás, é aquela que comete o gesto precioso que, nos mitos das Iyá-mi, permite que a vida possa se engendrar.

6) lágrimas - ou gotas; lembram a dor sempre presente nas histórias desse Orixá e, também a chuva miúda que transformando tudo em lama, lhe é consagrada.

Nos foi relatado que Nanã já teve como tema iconográfico de sua imaginária, a galinha d'Angola, umdos seus bichos de matança, mas jamais vimos qualquer exemplar desse tipo.

4. Euá

Tomamos o abebé como elemento central e organizador dos atributos que simbolizam as Iyabás e vemos que as ferramentas de Nanã e de Euá são as que mais se afastam da forma e do significado do abano de Iemanjá e Oxum.

Euá é um dos Orixás mais desconhecidos. Olga Cacciatore resgistra a confusão de informações que existe sobre essa Iyabá:

Orixá feminino, ninfa do rio e da lagoa Yewa, na Nigéria, África, cultuada somente no Candomblé, tendo poucos "filhos". Em alguns terreiros é considerada irmã de Iansã, em outros é a cobra-fêmea esposa de Oxumaré, representando a faixa branca do arco-íris. Em alguns é confundida e assimilada a Ogum.

(CACCIATORE: 1988, pgs. 116/7)

Tatti Moreno (*Orixás, Salvador: Fundação Valdemiro Martins Gomes, 1987*) diz que tem afinidade com Nanã e Omolu, e

Lydia Cabrera diz que teve um filho de Xangô. Waldeloir Rego, em seu texto *Mitos e Ritos Africanos da Bahia* nos diz que:

As gerações mais novas não captavam conhecimentos necessários para a realização de seu ritual, dai se ver, constantemente, alguém dizer que fez uma "obrigação" para Yewa, quando na realidade o que foi feito é o que se faz normalmente para Osum ou Oya.

(REGO in CARYBE: 1980, s/ pg)

Dessa deusa só sabemos, com certeza, três coisas: é muito bela (seu nome significa beleza, graça), é guerreira e é virgem. "Eis que Yewa, a virgem, o símbolo da pureza (...)" (CABRERA: 1980, pg 35). Falando sobre Euá, Adilson Martins (entrevista de janeiro de 1994) considera que seu culto se perdeu exatamente porque simboliza a virgindade, à qual a negra escrava não tinha qualquer direito. Diz ele que Euá é tão virgem que o simples fato de cortar com a lâmina o alto da cabeça para pôr o adoxu (ACCIAITORE: 1988, pg. 39) já é visto, por ela, como uma violação. Essa virgindade sagrada seria o estado da "mulher fechada em si mesma" (22) (MARKALE: 1979, 170), que remete ao latim "vis" (força) e a "vir" (homem), construindo uma feminilidade que existe pela sua exclusão da alteridade masculina, que basta a si mesma. Se Nanã é a mulher que gera a vida virtual, Euá é a mulher que faz essa promessa à vida, mas que não a realiza ainda. As raras lendas que são lembradas, como a da galinha que lhe suja a roupa; a do filho que concebe de Xangô sem ter com ele o intercurso; a de sua fuga desesperada de Omolu que a deseja ou de seu casamento com Logun ou com Oxossi, a

quem salva da morte, são histórias confusas e fragmentadas, na qual ressalta a solidão que essa Iyabá persegue e sua impaciência em relação à corte amorosa.

Seu culto começa a ser resgatado modernamente, mas parece se-lo a partir de fontes acadêmicas e não populares. Dir-se-ia uma reconstrução artificial e, portanto, ainda quase inexistente no Mercado de Madureira. Ao longo de nossa pesquisa vimos apenas uma ferramenta de Euá: um adô que tinha sido feito por encomenda no Ilê Odara e tivemos notícias de algumas contas ou de algum alfange ou ofá a ela consagrados em outras lojas. Carybé registra como elementos do paramento de Euá:

1) adê sem filá - porque nela, o mistério da contradição da existência, ainda não existe. A virgem ainda não teria o que esconder, porque ainda não fez nada.

2) adô - seu mais importante atributo; tem a forma de uma cabacinha enfeitada enfiada num cabo de madeira e com uma pequena saia de palha. É um símbolo fálico que a torna invisível ou que a transporta de um lugar a outro, capacidades que o tornam semelhante ao ogô de Exu.

3) espada, ofá e arpão (ou lança) - armas, também pertencentes ao universo das formas fálicas. Essa deusa virgem, ainda não mulher, vive a vida de um jovem guerreiro.

22) "femme enfermée sur elle-même" (MARKALE: 1979, pg. 170)

4) eruexim de palha da costa - simbolo de realeza, neste caso, a presença de palha serve para cobrir o mistério da mulher intocada.

5) tranças de palha de costas bordada com búzios - se amarra com ela, passando por debaixo dos braços, cruzando nas costas amarrando na cintura, muitas vezes, em tons de vinho ou púrpura. Estariam ligadas à transitoriedade do estado virginal que, por um lado, deve ser mantido, controlado e, por outro lado, deve ser superado para chegar à maternidade, função feminina fundamental no Candomblé jéje-nagô.

Carybé registra, numa ilustração de sua Iconografia duas foices em pêndulo, douradas, de uma Euá no Candomblé do Gantois. No Mercado de Madureira, não conseguimos nenhuma informação sobre a interpretação iconográfica desse artefato, sendo provável que tenha desaparecido.

5. Iansã ou Oyá

Iansã, uma das deusas mais populares, carrega abano, atributo próximo da forma e do significado do abebebé, mas que não deve ser um abebebé, em função da íntima ligação dessa deusa com os mortos.

Iansã é rainha, senhora da guerra e das águas abundantes de tempestades: águas do céu e, não, da terra. Água que vem dos relâmpagos que são riscos de fogo: Iansã é ardente e ignea como seu mais famoso consorte, Xangô. E uma divindade muito complexa e se relaciona com todos os elementos da natureza; com o

aspecto selvagem do mundo, enquanto divindade da floresta e com o aspecto cultural, enquanto soberana e deusa do rio Niger, de importância fundamental para o Yorubás. E a senhora dos ventos furiosos, que tão bem descrevem seu caráter turbulento e devastador. Sua sensualidade é arrebatada, sendo o protótipo da mulher independente, que decide sozinha como, quando e com quem obter prazer.

Essa senhora da vida na sua maior plenitude é, também mãe dos eguns. Ela é Iyá-mesan-òrun, oriki que significa Mãe dos nove òrum, dos nove espaços sobrenaturais e, do qual deriva o nome Iansã. Ela é um dos aspectos da Iya-mi que possuia o segredo dos mortos (e, portanto, da ancestralidade e da vida) no inicio dos tempos - segredo, esse, que é conquistado por Ogum (23).

São muitas as lendas dessa Iyabá, sendo as mais conhecidas a que conta como se tornou a senhora do fogo, roubando um feitiço de Xangô - suas histórias com Xangô são várias, pois sua união foi apaixonada e violenta. Iansã toma de Xangô a espada e o escudo (por isso, ele não tem esses atributos) para combater os mortos que invadem a terra; foge de Xangô e de sua possessividade, encontrando refúgio junto a Oxossi e Exu. Num mito famoso é dada como mãe do primeiro Exu nascido, Exu Yangi. Foi amante e amiga de Oxossi que lhe deu grande parte de seus atributos e compartilha com ele, o reino da mata. Foi esposa de Ogum mas o trocou por Xangô que a seduziu com sua elegância e

23) Ogum por ser ferreiro, lidar com o fogo e a centelha, está bem equipado para enfrentar Iansã.

enfrentou Ossanha, espalhando, com seus ventres, as folhas do fundamento para que todos os Orixás pudessem pegá-las. Chamou seu vento para dançar com Omolu e desvendou, por debaixo do longo filá, seu rosto verdadeiro que "brilha como o sol". Enfrentou Oxum mais de uma vez, pois a doçura e a malícia desse Iyabá a incomodam. Teve filhos - eguns, Exus, crianças - mas os abandonou para voltar a vida errante e livre na floresta, deixando, no entanto, com eles, os ojés para que a invocassem. São, em suma, histórias de valentia, de decisões que articulam forças opostas: fogo e água, paixão e liberdade, almas dos mortos e celebração dos vivos. "É livre e violenta como a tempestade que ela comanda" (AUGRAS: 1983, pg. 150).

Seu culto pressupõe que seja assentada junto de Xangó ou, quando é uma qualidade ligada aos mortos que seja assentada perto de uma touceira de bambu. É o único Orixá cultuado em terreiros de Eguns (24) e seu colar, o rumebe de contas marrons e corais simboliza a idéia de que a vida é mais forte que a morte, de que esta é apenas parte da existência. As mais conhecidas Iansás são, no Mercado de Madureira, Iansá Balé que, toda de branco, comanda os espíritos, Oyá Mesan, mulher de Oxossi, que tem poder sobre os animais selvagens; Oya Petu que, com o vento espalhou as folhas de Ossanha; e Onira, qualidade que, como esposa de Ogun, é guerreira, e se confunde com Oxun.

O paramento de Iansá, em cobre ou em metal

24) SANTOS, Juana Elbein dos: Os nágô e a Morte; Petrópolis, Vozes, 1976.

cromado, consta de ade com filá, eruexim, couraça, ojés, braçaletes, pulseiras e idés, alfange e, às vezes, escudo. São comuns os abebés de Iansã, no Mercado de Madureira, mas Carybé não os registra e Raul Lody cataloga apenas o abano de palha e, não o abano brilhante de metal. Fotografamos dois abebés de Iansã, um com o tema de borboleta e outro com o da flor-de-lis (fig. F3/2 e F2/30). Ambos não são redondos, são muito recortados, vazados e trabalhados, a fim de evitar qualquer reflexo. O uso da borboleta na quase totalidade dos abebés de Oyá, se explica por ser este o seu eró (segredo) e por suas asas aberta desenharem claramente um quadrado que rompe e nega o círculo/ventre/cabaça que seria o abebé de Iemanjá e Oxum. Uma grande parte desses abanos recebia - hoje isso é menos usual - um fundo de pelo de vitela ou cabrita de modo a recuperar a característica do ezuzu africano e a, como diz Adilson Martins, "apagar o brilho". O abebé, é um emblema muito tentador para ser ignorado: o devoto sempre busca "o mais bonito" para seu Santo, mas deve adequar seu desejo de beleza às exigências básicas do fundamento.

A iconografia de Iansã é rica, não só por causa dos elementos antagônicos que a caracterizam, mas, também, pela poderosa presença de Sta. Bárbara, com a qual é sincretizada.

1) alfange - é a arma de Iansã, foi-lhe dada por Oxossi que a fez, espalmando entre as mãos seu arco (fig. F2/29). Faz dela a mais terrível guerreira, pois esse tipo de lâmina fura e rasga ao mesmo tempo.



fig. F2/30

Peças de Iansã em cobre.

O abebé é em forma de borboleta. Notar a beleza do relevo, detalhado minuciosamente e sua composição em trapézio, quebrando o símbolo do círculo.

As pulseiras, ao lado, têm como temas ornamentais, relâmpagos, chamas e grifos.

2) **escudo** - está ligado a uma batalha que teve com os **eguns** num mito famoso no qual a morte e a vida são separadas pelo opaxorô de Oxalá; é bastante raro hoje em dia, sendo normalmente atributo de Obá.

3) **ezuzu** ou abano - representa, desde a África, Iansã como rainha, como Iyalodé.

4) **eruexim** - "espanador" de rabo de boi ou de vaca, foi-lhe dado por Oxossi e representa sua afinidade com os animais selvagens, remete ao célebre mito no qual se transforma em vitela ou búfala. É um símbolo de realeza, também (fig. F10/1).

5) **ojés** - igualmente dados por Oxossi, nas mãos de Iansã guardam os ventos que desata sobre o mundo, mas são, ao mesmo tempo, usados por seus filhos para invocá-la: não são soprados, mas batidos um no outro (fig. F5/28).

6) **capangas** - na suas qualidades de caçadora, Iansã usa capanga (fig. F2/34) que, aos poucos, por ser elemento muito ornamental, se generaliza para todas as outras, inclusive a de Balé.

7) **búfalo** ou **boi** - é o animal no qual se transforma, representa seu aspecto selvagem e incontrolável.

8) borboleta - representa a alma dos mortos que ela comanda, mas, ao mesmo tempo, é a própria Iansã (fig. F2/32) enquanto feiticeira.

9) aranha - nunca vimos usada como tema em qualquer peça, provavelmente pela repulsa que provoca; mas é tema iconográfico dessa deusa, sendo ligada ao bambuzal que lhe é consagrado.

10) fogo - é seu símbolo por excelência, já que como Xangô, bota chamas pela boca.

11) raio - outro tema fundamental de sua iconografia, registram, inclusive o uso deste tema na forma de espadas - coriscos.

12) flores - sempre com pétadas pontudas para acentuar seu caráter guerreiro; sua flor mais comum é a flor-de-lis que representa, também, seu "status" de rainha.

13) grifos - Réau (1957; pg 116/7) se estende longamente sobre esse animal mitológico, mostrando sua presença na iconografia oriental, egípcia e possivelmente hebraica (seriam os querubins da arca). Simboliza a vigilância, a guarda de tesouros ocultos e, por extensão, a sabedoria. Sendo elemento de grande valor decorativo, teria sido repetido maquinalmente, perdendo sua função simbólica. No Mercado de Madureira está sendo

usado para simbolizar a coragem, a valentia, sendo visto em paramentos de Iansã e Ogum.

14) face ou máscara africana - tema recente que seria uma representação simbólica da própria deusa, como oriunda da África; é curioso constatar a flexibilidade deste "africanismo" pois na peça que fotografamos, a máscara está articulada com um belo festão de flores que lembra o barroco (fig. F2/31).

15) taça - oriunda do sincretismo com Sta. Bárbara, remete à feminilidade, à sensualidade de Iansã, num claro exemplo de transformação do conteúdo temático; registramos, no entanto num adé - capacete, de metal branco, (Iansã Balé) um cálice com resplendor que remete ao "cálice de salvação", demonstrando uma apropriação da interpretação católica a fim de reforçar uma característica da deusa do Candomblé (fig. F6/6 e F6/7).

Os temas relacionados são usados em todas as qualidades de Iansã, mesmo a borboleta que seria apenas atributo da de Balé, sendo o elemento que hoje distingue essa qualidade das demais apenas o uso de metal cromado (pintado ou não) e, não mais, um signo específico. Num dos paramentos registramos um tema triplo: alfanje, oxê e ofá, muito raro, e que ilustra o mito no qual a deusa se relaciona com Xangô e Oxossi.

6. Obá

Obá é conhecida por ser uma Iyabá guerreira,

terceira mulher de Xangô e por ter sido ludibriada por Oxum. Juana Elbein registra sua importância como Iyá-eqbe: "Anciã guardiã da sociedade Eleékó" (SANTOS: 1976, pg. 118). E considerada uma mulher velha, mas forte e atraente, uma manifestação do aspecto arcaico da feminilidade.

Divindade do rio Obá, na África, no Brasil, é conhecido pelo seu insucesso matrimonial. A lenda mais conhecida de Obá conta como, enganada por Oxum (a esposa favorita de Xangô e da qual ela tem ciúmes), cortou a orelha e a ofereceu num amalá ao marido. Este, enojado com o prato, expulsou-a de casa. Esta história justifica a dança de enfrentamento que se dá quando Oxum e Obá se encontram no terreiro. Verger anota, ainda, lendas sobre conflitos com Ogum e uma sobre o rei de Owu que sacrificou às águas do rio Obá sua esposa Nkan. Ouvimos, no Mercado, duas histórias que nos foram narradas, como "causos": a primeira, era sobre como Obá perdeu a orelha quando, disfarçada de plebélia, vai visitar o mercado de Oyó e lá, numa altercação com um homem comum, ele corta sua orelha fora. Xangô, chamado a julgar o entrevero, dá razão ao homem e Oxum faz para Obá, uma orelha de massa de taioba, kizila - tabu - desta Iyabá. A outra história é sobre Obá que, sendo avó de Oxum, é amante de Xangô que aacha formosa, apesar de ser idosa; quando, no entanto vê a neta, se toma de paixão pela dona do ouro e faz de tudo para conquistá-la. Obá cede o amante mas o submete a uma série de provas (que o informante não sabia quais eram), ao fim das quais, a cachoeira se abre e ele alcança Oxum (25).

25) Entrevista informal em janeiro de 1992.

Obá representa, no consenso de todos os pesquisadores, a mulher abandonada, aquela que já foi mulher, plenamente, e deixou de ser-lo. Sua feminilidade é amarga e triste - mas não destituída de paixão. Não conhecemos qualidades de Obá e, a não ser a evitação de Oxum, não sabemos de nenhuma particularidade no seu culto. Seus paramentos são raros e podem ser confeccionados em metal cromado com aplicações de esmalte a frio em tons encarnados ou em metal dourado. Não fotografamos nenhum paramento de Obá, tendo nos sido dito, em algumas lojas, que, ou se adapta um paramento de Oyá para essa Iyabá (o que julgamos bastante discutível) ou que se faz apenas por encomenda, não sendo rentável tê-lo em exposição, tão poucos são seus filhos.

A iconografia dessa Iyabá é reduzida, refletindo seu minguado culto.

1) adé sem filá - assim como Euá que não cobre o rosto porque seu mistério feminino ainda não é completo, Obá não o cobre porque perdeu parte dele: perdeu a alegria, o prazer. Adilson Martins (entrevista de janeiro de 1991) argumenta que, por outro lado, ela deveria vir com filá, pois conhece o segredo da vida e da morte e isso ela não perdeu. Carybe a registra no Mural dos Orixás, sem o chorão, com os olhos abertos e imóveis.

2) couraça - por que é guerreira.

3) pulseiras e braçaletes - sempre com correntes.

4) escudo - o seu mais importante atributo, pois usa o escudo para ocultar a orelha decepada. Este escudo, geralmente, é pequeno, com não mais de 20 cm. de diâmetro, assemelhando-se a um abebé sem cabo. Carybé, no Mural dos Orixás, o representa como um disco de madrepérola, polido mas que não reflete nada; no seu álbum iconográfico o desenha num dourado escuro, opaco. Seria, assim, um ventre não mais fecundo: o significado do escudo de Obá se aproxima do abebé, pela forma, mas, se distancia pela função. O escudo não serve para ostentar uma feminilidade orgulhosa, mas para esconder uma mulher simbolicamente castrada e socialmente destruída.

5) espada - Carybé registra a forma de sabre e um informante me disse que "Obá não usa alfanje". Talvez seja porque o sobre é uma forma mais "antiga" no Mercado de Mandureira ou por que ela tenha algum enredo com Ogum.

6) Ofá - apesar de não conhecermos nenhuma lenda que a aproxime de Oxossi, essa ferramenta é constante nos paramentos de Obá.

7) flores - As flores são sempre singelas de pétalas bem pontudas, se aproximando, mais do que as de Iansã, de uma forma masculina.

8) ondas - geralmente entrelaçadas remetendo as

ondas revoltas do rio ou à luta constante.

9) búzios - justificados como ornamento pois Obá é velha e teria direito a eles. Um informante me contou que, mesmo sendo expulsa do palácio, por Xangó, não perdeu sua riqueza que pode carregar (26).

Adilson Martins, em entrevista em julho de 1994, contou sobre uma ferramenta de Obá que seria, não um escudo redondo, mas uma orelha, feita em metal, de cerca de 30 cm de comprimento, usada para tapar/repor a que teria cortado. Levantou a hipótese de esta ferramenta unusual ser uma reposição da feminilidade perdida ou o inicio de uma reinterpretação que estaria em vias de construir, nessa Iyabá, o arquétipo que justificasse a homossexualidade feminina, bastante presente em alguns Candomblés.

O panteão feminino jéje-nagô comporta ainda outras divindades, tais como Oduduá, Apaoká, Dada ou Baayóni. São deusas cujo culto tende a desaparecer ou a se transformar em qualidades de Iyabás mais populares. Não encontramos, no Mercado de Madureira, nenhum paramento ou ferramenta dessas deusas, até porque, tais objetos estão entre os que só podem ser confeccionados no retiro do roncô (CACCIATORE: 1988, pg. 221). Até 1993, no Ilê Odará estavam expostas esculturas de argila (registradas nas fotografias) que, no dizer de Adilson,

26) É preciso lembrar que, na África, em várias regiões, a mulher rejeitada, retoma o dote que trouxe para o casamento, não perdendo a sua riqueza pessoal. (SMITH, Robert S.: *Kingdoms of the Yoruba*, 1976; MAIR, Lucy; *African Societies*, 1976; DAVIDSON, Basil: *Mãe Negra*, 1978).

representavam o aspecto primitivo e/ou assustador das deusas, sendo dadas como Iya-mi ou Oduduá.

Sobre Oduduá, Juana Elbein dos Santos, conta vários mitos e dá longas explicações no IV capítulo de sua tese *Os Nagô e a Morte*, sustentando, mais tarde, uma polêmica, a esse respeito com Pierre Verger. Este etnógrafo afirma que Oduduá é homem: "Odùduà é mais um personagem histórico que orixá; guerreiro temível, invasor e vencedor dos igbôs, fundador de Ifé e pai dos reis de diversas nações iorubás." (Verger: 1981, pg. 258). Juana Elbein, citando Bascom (1969:82) e Abraham (1950:451), afirma que Oduduá é mulher e esposa de Obatalá, a parte inferior da cabaça - odú, símbolo da união entre masculino e feminino (Santos: 1976, pg. 64 e seg.). No Mercado de Madureira, todos conhecem essa polêmica e a opinião mais geral é que Oduduá é um aspecto feminino de Oxalá "de muito fundamento, mas que não se raspa", não tendo, portanto, paramento ou ferramentas. Tatti Moreno, ao esculpir uma imagem de Oduduá lhe entrega, como atributos, uma foice e uma espécie de abebê , empunhado de cabeça-para-baixo. O primeiro objeto talvez signifique o tempo, a antiguidade dessa divindade, e o segundo, talvez seja uma composição entre o abano ritual e a representação de uma cabaça.

Apaoká é uma divindade fitoláfrica, identificada com a jaqueira ou com o mel encontrado numa colméia nessa árvore. É dada como a mãe de Oxossi no célebre mito no qual esse caçador mata o pássaro das Iyá-mi. Em algumas versões é considerada como entidade masculina, qualidade muito velha e esquecida de Oxossi

que usaria alfanje e escudo. (Moreno: 1987, pgs. 74/5).

Dada ou Baayóni é uma Santa da família de Xangô que é representada por um adé belíssimo, como um largo capacete inteiramente carregado de búzios e pedacinhos de espelhos e do qual, pendem tiras de couro enfiadas com búzios. Seu papel ritual parece se conter nessa coroa que, durante uma dança de Xangô, lhe é entregue e retirada em seguida, simbolizando a perda e a retomada do reino. Esse adé de Baayóni, imagem muito conhecida e registrada várias vezes, por Carybé, representaria o poder feminino que sustenta a soberania de Xangô. Na África, os oxês dessa divindade são sempre apoiados numa figura feminina que tem o papel de sustentar o poder do rei e legitimá-lo: assim como é possível que as nebulosas figuras de Dada, de Iamassê (dita a mãe de Xangô) ou de Axabó sejam um eco das poderosas rainhas-consortes e rainhas-mães nigerianas.

Axabó é conhecida apenas como um Orixá feminino da família de Xangô, que se veste de roupa estampada em vermelho e branco. Tem como atributos uma lira ou sistro, sem que haja qualquer explicação a respeito (Carybé: 1979; pg. 78/9) (27).

As Iya-mi Oxorongá, o aspecto mais tenebroso da feminilidade sagrada tem poucas representações, como é de esperar. Vimos na loja de Adilson, em 1993, uma escultura que mostrava um ventre de mulher jovem, belo e bem torneado, mas aberto, vazio, ameaçador como um buraco negro: nosso informante

27) Essas figuras femininas não têm representação iconográfica no Mercado, sendo a interpretação de seus atributos, duvidosa. Obá e Euá, apesar de não terem ferramentas e paramentos à venda, costumeiramente, têm seus temas conhecidos por vários artesãos e/ou lojistas.

nos afirmou que era a representação de uma Iya-mi Oxorongá. Carybé (1979; pgs. 32/3) a dá como dona da barriga e a representa como uma grande cabaça vazia que contém um pássaro ou como a casca esvaziada de um caramujo, a altura do ventre. Seu pássaro é a coruja, noturna e de chamado agourento e assustador (Verger in Moura: 1994; pgs. 16/17.

Bruxa ou sereia, amante ou guerreira, rainha ou exilada, senhora das águas todas: do mar, do rio, das chuvas fortes e finas, das lágrimas. Senhora das águas que prenunciam o parto, do sangue menstrual, do ovo, do fogo que aquece as almas para além da morte.

Ela pode partilhar o reino da cultura como consorte, esposa ou mãe, pode ter seus acordos com os reis e os tronos, mas seu poder e sua mirada são muito mais largos. Senhora do abebé, quer o possua, quer dele se afaste, a mulher na mitologia jéje-nagó, é a artífice da própria existência.

CAPITULO IV

OS SENHORES DA LEI

"Dai, relimpo de tudo,
escorrido dono de si, ele
montou em ginete, com cachos
d'armas, reuniu chusma de
gente corajada, rapaziagem dos
campos e saiu por esse rumo em
roda, para impor a justiça."

(Guimarães Rosa: Grande
Sertão: Veredas; Rio de
Janeiro, Nova Fronteira, 1985:
pg. 41)

As Iyabás, apesar de serem guerreiras, avós, virgens ou sensuais, apesar de serem tão diferentes, guardam uma unidade básica que é o mistério da maternidade - seja cumprido, prometido, negado ou temido. Por comparação, os orixás masculinos - Os Aborós - parecem completamente distintos entre si, patronos de atividade bastante dispares e até, conflitantes.

Os Aborós estão ligados às atividades sociais, culturais: pertencem ao mundo da demanda e da aventura humanas. Mesmo Exu que é o primogénito do universo, voz-primeira de Olurum, age como mensageiro, como portador de perguntas e respostas da angústia nossa. Oxalá, o grande Orixá fun-fun tem como sua missão, moldar os corpos, ou, com a massa de inhame, construir o mundo permanentemente - estamos longe do espelho de Iemanjá ou de virtualidade de Nanã: os Orixás masculinos buscam a concretude. Buscam o remédio ou o veneno efetivo das folhas, a caça que irá alimentar a comunidade, os artefatos da civilização, o comando das leis, os tesouros que se ocultam nas profundezas, a pesca e o plantio no espaço domesticado. As Grandes-Mães parem

o mundo - todas elas, miticamente, são mães de Exu - para que os deuses - filhos/esposos o organizem. Essa divisão de poderes não é, no entanto, pacífica, e são inúmeros os mitos nos quais Iyabás e Aborós disputam a soberania (1).

Como é de se esperar, por oposição ao abebe ventre/cabaça, os atributos dos Aborós são fálicos. Alguns se referem ao conflito com as mulheres, com o apaxoró de Oxalá ou o ferro de Ossanha; outros remetem à relação necessária entre os sexos como a forma antiga do oxé de Xangô e outros, ainda, se apossam de imaginária feminina, reinterpretando-a como nos abanos de Oxalufã, Logum Edé e Oxumaré. Não há uma ferramenta que se posicione no centro das demais, feito um referencial e, mesmo, as mais conhecidas que são o oxé, o apaxoró, o ofá e o xaxará dão específicos de uma divindade. Vemos, por exemplo, que o ofá pode ser usado por outros orixás, como Ogum, Oxum, Obá, Euá: mas conserva-se sempre o arco-e-flecha de Oxossi e é assim reconhecido e justificado por algum mito, "causa" ou enrêdo (2). Os deuses parecem ser mais ciosos de sua individualidade do que as deusas que sugerem ser todas aspectos diferentes de uma mesma Senhora, mãe/feiticeira, amorosa/ameaçadora.

Os Aborós mantêm uma certa ligação entre eles e, até mesmo, uma certa contiguidade nas suas funções divinas, mas

1) Quase todos os autores, ao abordarem a mitologia jéje-nagô, dão conta dos conflitos entre os deuses e deusas do panteão, mas, sem dúvida, quem mais aprofunda essa questão é Juana Elbein dos Santos (*Os Nágô e a Morte*: 1976), Pierre Verger (*Os Orixás*: 1981) e Monique Augras (*O Duplo e a Metamorfose*: 1983).

2) O termo enrêdo não é muito claro; significa a relação de um orixá com outro em múltiplos níveis: num mito, numa lenda ou no conjunto individual que cada filho-de-Santo carrega consigo.



fig. F11/10

Ferro de um Oxossi que tem enredo com Iansã.

Esse Oxossi é o que ajuda a deusa a fugir de Xangô e, mais tarde, lhe dá os ojés, como ferramenta.

Notar a lança que atravessa o crescente de chifres, representando a ação masculina.

estas se definem claramente como sequências de fatos e, não, como versões de um mesmo fenômeno. Por exemplo, não é possível negar a proximidade de Ogum, Oxossi e Ossanha: Ogum é o inaugrador dos caminhos na terra virgem; Oxóssi é aquele que percorre o caminho e o assinala com a intenção de caçar, de tomar parte da natureza para o consumo da cultura e Ossanha, embrenhado na mata profunda, a refaz conceitualmente, transformando a folha em banho, em remédio, em veneno, em mistério a ser trocado, obrigatoriamente, por um preço humano. Os três deuses estão próximos e vários mitos dão conta desta relação, mas um não começa onde o outro acaba (como Iemanjá começa onde Nanã ja não pode ser): os três têm seus afazeres independentes.

Se a imaginária do Candomblé jéje-nagô, atribui aos deuses, formas fálicas, é preciso começar com Exu que, ostenta como ferramenta, o próprio falo.

1. Exu

O mais controvertido e vário dos Orixás afro-brasileiros. E, por excelência, o senhor dos limites, se postando entre o inciado e a criação, entre um movimento e outro: um dos seus simbolos mais importantes é o vórtice.

Pierre Verger (1981: pg.76) diz que Exu é tão contraditório que é difícil descrevê-lo. Alguns informantes nos dizem que Exu não é um Orixá: é um escravo dos orixás. Outros dizem que ele não tem filhos; outros dizem que isso é tolice: que se raspa Exu como outro Santo qualquer; outros contam que se raspa Exu mas é raro e difícil. Há quem diga que é

o Diabo; há quem o negue furiosamente. Seus orikis deixam claro essa ambivalência:

"Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro."

"Sentado, sua cabeça bate no teto, em pé, não chega ao formigueiro."

O que é certo é que Exu é por onde tudo se inicia, no cosmos e na liturgia, no culto do terreiro e no culto pessoal. Exu é o dono dos caminhos, das encruzilhadas, por isso é o mensageiro. Ele é o elemento dinâmico que permite que tudo - deuses e deusas, ancestrais e descendentes, Orixás e seres humanos; um momento e o outro, um átomo e seu vizinho, um objeto e o espaço - se interrelacione. Exu está no mundo como o desejo manifesto de existir, está em cada indivíduo. "Cada pessoa tem seu próprio "Esù"; o "Esù" deve desempenhar seu papel, de tal modo que ajude a pessoa para que ela adquira um bom nome e o poder de desenvolver-se" (SANTOS: 1976, pg. 131) E o princípio da individualidade, da vontade de preponderar, de se expandir: donde sua estreita relação com Ifá, através do qual fala para solucionar os problemas que obstruem o destino de crescer que é reservado a cada um de nós (3).

3) O Povo-de-Santo acredita que todos nós, ao nascer, escolhemos livremente a natureza de nosso ORIXA e nosso ODÚ (destino) e que sempre escolhemos ser felizes, ricos, fortes. No entanto, nos esquecemos disso e nos perdemos de nós mesmos: o JOGO do Ifá e os rituais do Candomblé têm, por finalidade, nos devolver ao nosso próprio fado.

Essa capacidade dinâmica de "Esù" que tanto permite a "Sàngò" lançar suas pedras de raio como a "O'sanyin" preparar seus remédios, esse poder neutro que permite a cada ser mobilizar e desenvolver suas funções e seus destinos, é conhecido como "agbára". Esù é o Senhor-do-Poder, "Elegbára", ele é ao mesmo tempo seu controlador e sua representação.

As histórias de Exu são sempre exemplares: são mitos cosmogônicos como a de Exu Yangi, no qual se explica como ele se torna a parcela dinâmica de tudo e porque é o senhor das oferendas. Ou como Exu fala no Jogo e, portanto, organiza o próprio caos que é ele mesmo. Exu é que tem uma lâmina na cabeça para não levar cargos, mas é o que transporta tudo e, por isso, tem a primazia. Exu é Oxetuá, filho de Oxum, representação da vida e da felicidade.

Mesmo os "causos" ou as lendas de Exu são para demonstrar que, no mundo tudo se transforma constantemente e existe a necessidade de nos precavermos contra consequências funestas através da obrigação. São conhecidas as histórias do barrete vermelho-e-branco que induz os amigos a brigarem; a do reino que ele destrói numa noite por meio de hábil intriga, da mulher que aruina, ao queimar sua casa. Assim como vários itans - contos do Jogo - de Exu se tornaram histórias repetidas por todos, no Mercado, como a de como ajudou Ogum na sua tarefa de fazer brotar inhames de raízes secas ou de como salvou Oxum da torre onde Xangô a prendeu, ou, ainda, do combate cheio de peripécias que tem com Oxalá (e no qual, foi derrotado).

Os "causos" que cada um conta, apoiado nos balcões das lojas ou dos bares falam do aspecto traquinias, malévolas ou

fatalmente justiciero de Exu. Não há quem não fale de uma iniciação na qual orixá não foi atendido e tenha, na hora da festa, se intrometido e posto tudo a perder. Ou quem não fale das vezes que, como Zé Pelintra, Trance-Ruas ou Pomba-Gira, não tenha vindo dar um aviso crucial ou virado uma situação perdida. Ou quem não conheça o caso do feitiço de amor que acaba e se transforma em ódio e asco. Exu é o inovador e, ao mesmo tempo, o regulador das relações.

Para que tudo corra bem é necessário despachar Exu num ritual chamado padê:

(...) Significa em iorubá encontro ou reunião, durante a qual Exu é chamado, saudado, cumprimentado e enviado ao além com uma dupla função: convocar os outros deuses para a festa e, ao mesmo tempo, afastá-lo para que não pertube a boa ordem da cerimônia com dos seus golpes, de mau gosto.

(VERGER: 1981, pg 79)

Pois se o culto de Exu é ligado ao primeiro gesto, ao primeiro dia da semana, é, acima de tudo, ligado à obrigação. Esse é o termo que o povo-de-Santo usa para designar todos os rituais - grandes festas ou pequenas oferendas - nos quais homens e deuses interagem. Todos os rituais comportam libações, comidas especiais, sacrifícios sangrentos ou não, através dos quais, o devoto atrai a benevolência das divindades: essa obrigação é, por definição, ligada a Exu. E ele quem a transporta enquanto pedido e que intermedia a graça divina; e ele mesmo não faz nada sem as Obrigações devidas. Pois tudo, para funcionar, necessita de uma contra-partida ou o axé se perde, diminui, o que seria ruim para

todos.

São vinte e um Exus, na realidade são três vezes sete Exus, sendo estes seus números sagrados. Adilson Martins nos informa (4) que o número **três** simboliza o movimento, o filho, a descendência; o número quatro simboliza o mundo organizado e medido (são quatro os elementos, quatro as estações do ano) e a união desses dois números no **sete** simboliza a totalidade, o mundo em movimento e, portanto a vida. Multiplicar o **sete** por **três** remeteria à multidão de Exus que permitem que o axé percorra o universo e o vivifique. É bem possível que essas interpretações munerológicas – que se aproximam das que Réau (1957: pg 67/8) registra – sejam uma construção contemporânea, com influência judaico-cristã. Esses vinte e um Exus se resumem em alguns, mais conhecidos no Candomblé como Exu Yangi, o mais poderoso; Exu Abô que fala no jogo, assim como Oxetuá; Exu Lonã que anda no caminho e protege a porteira; Esu Iná, invocado no padê é ligado ao fogo; Exu Olobé que é dono da faca e anda com Ogum e Iemanjá. Na Umbanda são muitos mais, cultuados no entanto nos terreiros de nação, como Tranca-Ruas o mais famoso; Exu Tiriri; Zé Pelintra; Exu Carreira, Exu do Lodo; Exu Veludo. E suas parceiras, as Pombas-Giras, das quais as mais conhecidas são Maria Padilha, Mulambo, Sete Saia, Sete Catacumbas, Cigana, Pomba-Gira da Estrada e tantas outras. Exu parece ser o mesmo e ser muitos, parece ser capaz de transgredir as fronteiras entre a Umbanda e o Candomblé e chegar a um concenso: não importa como, de que modo se apresente, ele é necessário e fundamental.

4) Entrevista em julho de 1993.

Como não tem muitos filhos - é verdade - seus paramentos não são comuns, apesar de que começam a aparecer no Mercado de Madureira, ainda que não frequentemente. Podem ser confeccionados em metal cromado ou em metal dourado com aplicações em esmalte vermelho. Constam de capacete ou adé (com ou sem filá), pulseiras e braçaletes, capangas e suas ferramentas: o agô e o tridente. Na verdade, sua iconografia não é muito rica no que diz respeito ao vestuário, mas aparece nos ferros e nas imagens de barro, metal ou madeira que o representam. Os assentamentos de Exu se caracterizam pelos seus ferros enfiados num montículo de tabatinga ou por uma efígie em argila moldada numa tigela: na loja de Adilson Martins fotografamos um exemplar desse tipo de assentamento que tinha sido deixado lá. A cabeça apresenta feições ocidentais, cabelos enrolados e marcas tribais nas faces, constituindo um conjunto bastante curioso, a respeito do qual, infelizmente, não temos quaisquer informações (fig. F4/4).

Analisamos a iconografia de Exu, dividindo-a em dois grupos, que se relacionam, mas que têm características diferentes: 1) as estatuetas e, 2) os atributos e temas.

1. As Estatuetas

Carneiro da Cunha e, antes dele, Nina Rodrigues, chamam a atenção para a frequência com que Exu, diferentemente dos outros orixás, é representado antropomórficamente (Cunha in Zanini: 1983, pgs. 1004/1013). Essas estatuetas, seja em madeira, metal, gesso ou argila conservam certas características

iconográficas, apesar de passarem por transformações formais. A mais notável é a cabeleira - faca que se modifica num aspecto faliforme (*op. cit.*: pg. 1007) ou em chifres que sincretizam o demônio cristão: mas sua interpretação temática remete sempre à lâmina e ao mito que já citamos anteriormente. Dois outros elementos que aparecem com certa frequência são as cabaças e o falus ereto, simbolizando, as primeiras, os recipientes cheios de cacos de tabatinga com os quais Exu reconstrói o mundo incessantemente e o segundo representando a potência viril e o axé. As cabaças, assinala Carneiro da Cunha são substituídas, nos Exus de ferro pelo tridente que conserva um significado semelhante àquelas.

O que parece ter ocorrido entretanto é que dada a assimilação de Exu com o diabo católico, as cabaças vão sendo gradualmente substituídas por símbolos mais coerentes com a nova iconografia que se vai definindo. (...)

Tais distorções contudo não escondem nem o ícone original nem os elementos formais que lhe permitem a metamorfose. Na realidade, essa última etapa diabólica da representação plástica de Exu é uma síntese do Legbá daomedano e do Exu-Elegbá das cidades Yorubá da Nigéria.

(*op. cit.*: pg 1010)

Por outro lado, como veremos, as cabaças não desapareceram da indumentária do Exu, sendo amplamente usadas pelos compradores que circulam no Mercadão.

Raul Lody registra várias estatuetas de Exu, nas coleções que catalogou. Como a figura em cimento, tóscia, usada em assentamento, (tombo 009) da Coleção Culto Afro-Brasileiro de Salvador ou uma outra em madeira, (tombo 055) de feitura tradicional, com olhos projetados lembrando búzios, nádegas exageradas e mão sobre os seios, numa atitude que talvez indique

um Exu de Iemanjá. O tombo 153 dessa coleção é uma das mais conhecidas estatuetas: em madeira, muito gasta, com o penteado ou capuz bem pronunciado e cabaças "mostrando o conhecimento e domínio dos mistérios." (Lody: 1985, pg. 136). Na célebre Coleção: Maracatu Elefante, são mostradas uma série de Exus de madeira e ferro, com características bem sincréticas e uma peça (tombo 031) de 0,24m em barro policromado, descrito anteriormente, e que parece ser do mesmo tipo do Exu de barro cozido, vindo de Cachoeira, Bahia, registrado no catálogo da Inauguração do Museu Afro-Brasileiro de Salvador.

As imagens do Mercado de Madureira guardam analogia formal com as que Lody e Carneiro da Cunha citam, apesar de que vários exemplares, nos parecem bem mais requintados formal e iconográficamente. Graças à sofisticação que os ferros foram adquirindo, sendo capazes de expressar múltiplas temáticas a partir de elementos simples e codificados, os clientes podem encomendar Exus e Pombas-Giras (segundo a tradição africana, o casal é comum) com uma representação detalhada.

Comparamos, por exemplo, a simplicidade dos Exus de ferro da fig. F 7/28 com a rebuscada elaboração dos da fig. F11/9. Esse último casal representa os Exus dos aspectos macho e fêmea de Oxumaré, tendo os tridentes, flechas e lanças sido combinados com os atributos desse orixá. O exemplar da fig. F8/22 mostra um percurso inverso pois, aqui, na forma tradicional de ferro foi interpretado um Exu Tranca-Ruas, normalmente representado como diabo (fig. F6/16). Notáveis são também as Pomba-Giras vestidas como a da fig. F9/9 que representa uma Maria



fig. F8/31

Pomba-Gira de ferro, vestida com metal dourado,
remetendo a Oxum.

Notar o belo trabalho do adê e o adjá na mão di
reita.

Padilha, ligada a Oxum, como vemos pela roupa de renda dourada. Também ligada a Oxum, outra Padilha que, provavelmente é entidade de uma chefe-de-terreiro pois carrega um adjá na mão (fig. F8/31). Do mesmo artesão, fotografamos uma Pomba-Gira de Iansã Balé, toda vestida de metal branco e carregando, numa bandeja, os principais atributos dessa entidade. (fig. F8/29)

As estatuetas de madeira, analisada no outro capítulo, terão seus elementos significantes aqui analisados enquanto atributos do orixá, assim como os signos elementares dos ferros que definem iconograficamente Exu.

2. Atributos e Temas

Nos paramentos surgem alguns elementos que são atributos de Exu, em geral e outros que especificam uma certa qualidade ou o Orixá que é seu patrono. Na fig. F6/10, vemos um capacete, em metal branco dito para Exu-Lúcifer ou Exu-Yangi, um Exu de Oxalá e na fig. F6/11 vemos um elaborado capacete para uma Pomba-Gira de Iansã Balé, identificada pela teia estilizada que orna a peça. As peças das figs. F10/22 e F10/20 pertencem a um paramento de uma Pomba-Gira Rainha e os temas que as caracterizam fazem parte da iconografia geral de Exu.

1. ogó - é seu atributo mais importante, permanecendo inalterado desde a África e nunca esquecido. E a representação explica de um falo e seu significado é amplo: a virilidade enquanto poder de penetração, de transformação e de geração. Dá a Exu o poder de se transportar instantaneamente para onde quiser, indicando mobilidade e multiplicação. O falo está

ligado, como veremos, a vários atributos que remetem a limites e a ação que os determina, como o opaxoró e o xaxará, mas nenhuma ferramenta coloca tão claramente a relação ambígua, mas necessária entre limiar e transgressão, entre liminaridade e reconstrução, como o ogô.

2. tridente - é uma representação que cita o ogô, mas que deixa mais explícita a função de dinamismo atribuída a Exu. As três pontas representam o movimento, com o cabo formam um desenho de quatro elementos que remetem à encruzilhada.

3. lança - indicando direção, determinação, lembra sua atividade de mensageiro.

4. sete espadas - é um atributo raro e remete a Exu Yangi ou a Exu Olobé e lembra que ele é a individualidade de cada pedacinho do mundo.

5. cabaças - representam o mistério da perpétua criação e o saber de Exu que refaz o mundo com os pedaços de laterita ou de tabatinga que guarda nelas.

6. búzios - representam a riqueza desmedida de dons e a multidão de indivíduos.

7. penteado-faca - remete ao mito de Oxetuá e de como o ritual das oferendas foi organizado.

8. chifres - é uma transformação formal do penteado-faca mas soma à seu significado original um aspecto faliforme e o fato do chifre significar descendência, futuro.
(Santos: 1976, pg. 94)

9. pilão com mão-de-pilão - muito raro e alguns



fig. F4/3

Ogós de Exu em madeira.

Sua simplicidade denota que são de uso comum nos assentamentos do Orixá.

Notar a representação fálica explícita.

informantes discordam que seja atributo de Exu. Simbolizaria a sexualidade ligada a esse orixá, uma vez que o artefato é claramente faliforme.

10. figa - tema recente; representa a sexualidade e é um simbolo de proteção contra o mal.

11. espiral e vórtice - aparecem frequentemente como pingentes no opaxorô ou como ornamento de roupas de Exu ou nas espirais do Okotó, caracol - simbolo de Exu. Representa o crescimento incessante.

12. triângulos articulados - representam as unidades dinâmicas e estão ligadas ao papel de Exu no Jogo.

13. círculo - representa o mundo, a totalidade abarcada por Exu. Apesar de sua abstração, é um dos temas mais frequentes.

14. chave - simbolo recente; remete à chave de São Pedro, guardião dos portões do Céu e, portanto simboliza Exu como aquele que abre e fecha porteiras e caminhos.

15. dentes - aparece frequentemente nas estátuas de madeira ou nas de gesso policromadas (imaginária de Umbanda) e simboliza a voracidade de Exu; sinaliza um aspecto ameaçador do Orixá.

16. língua pendente - um simbolo aparentemente de origem não-africana, significa o furor sexual, o debache, o desregramento.

17. chamas - têm um duplo significado: são o elemento dinâmico e transformador que associa Exus a outros Orixás turbulentos, como Xangô e Iansã e, modernamente, também está ligado às chamas do inferno cristão.

18. taca - apesar da identidade formal, o significado iconográfico é diferente do de Iansã: aqui, simboliza a bebida alcoólica, típica das obrigações de Exu / Pomba-Gira.

19. flores e baralhos - temas circunstanciais, ligados à Pomba-Giras.

20. caveiras e caixões - temas circunstanciais, ligados a entidades de cemitérios.

2. Ogum

Divide com Exu a primogenitura: é o orixá desbravador, realizador, o herói civilizador que pôs primeiro os pés no mundo, subindo (ou descendo) por uma corrente de ferro. Não é o deus da guerra, como dizem normalmente, mas é o deus do ferro, com o qual se fazem as armas, instrumentos agrícolas e as ferramentas da arte (5) - o que é constantemente lembrado no Mercado de Madureira.

Ogum é o dono do gesto criador, da luta para inaugurar concretamente algo. Exu, dado como seu irmão é o inicio cósmico, Ogum é o inicio histórico: o caminho que ele abre é a estrada visível que corta a mata, que conduz à cidade, por onde vai o comerciante (6) e o cavaleiro. Não é um rei - conquista cidades como guerreiro mas não as governa e, esse seu aspecto marcial acabou por se tornar o mais conhecido no Brasil. Enquanto

5) Hoje é também o deus dos motoristas porque os veículos são de ferro e porque ele está no caminho e é o dono do caminho.

6) Sincretizado com São Jorge, Ogum está presente, como protetor e incentivo, na maior parte dos estabelecimentos comerciais, não só do Mercado, mas do Rio, em geral.

pioneiro, possuidor do metal negro nas entradas da terra e guerreiro feroz, Ogum é, também, um senhor de mistérios e da masculinidade. E visto como filho de Iemanjá (em algumas histórias, seu marido) no sentido de ser filho das profundezas e tem, já o dissemos, conflito com Nanã: Ogun é o filho que se separa da mãe abissal para se impor como homem e controlar a terra. Ele é caçador como Oxossi e, como este, luta com feiticeiros. Suas relações com as mulheres não são pacíficas pois ele não tem com elas qualquer consideração.

Seus mitos são todos de guerra aberta ou sutil, sendo os mais conhecidos o que perde Iansã para Xangô, ou o que rouba dessa Iyabá o poder sobre os eguns. Esse mito que Juana Elbein (1976: pg 122/3) narra por extenso deixa bem claro que Ogun estava no inicio dos tempos, que representa a masculinidade e tem nos seus ebós (obrigações), a presença poderosa da espada, seu maior atributo. A mais famosa história de Ogun, lembrada em vários de seus paramentos é a de como enfrentou um feiticeiro e acabou matando-o sob a proteção das folhas desfiadas do dendzeiro - chamadas mariô - para, logo em seguida, ao voltar para sua cidade Iré, esquecendo-se de que era um dia de festival, massacrar a população que guardava voto de silêncio. A explicação, a moral da história, é que Ogun, muito afoito e seguro de si não consultou o Ifá, se não teria sabido que o bruxo o havia amaldiçoado antes de falecer. Essa história ilustra vários aspectos do Orixá: sua ferocidade primitiva, bárbara, sua aversão à magia e aos mortos e sua ligação com o mundo vegetal.

O culto a Ogum, na África se conserva muito forte como relata Verger (1981: pg 88/94) mas no Brasil se tornou um culto do cotidiano. Como seu irmão Exu, Ogum é "compadre" dos homens e com eles bebe cerveja - que quando se derrama é sinal da presença do Orixá cobrando atenção. Ele é o dono (junto com seu outro irmão Oxossi) da maior parte das quias que, penduradas nos espelhos retrovisores protegem os automóveis e, sob o aspecto de S. Jorge, ajuda os motoristas dos ônibus. Ele come feijoada, no seu dia festivo, com a mão e regada a cachaça e chopp e; no Brasil, não come mais cachorro que, apesar de estar associado a Omolu, anda com Ogum porque representa o companheirismo. Talvez o sinal mais importante desse culto cotidiano, no Candomblé, seja a presença eterna das franjas de mariô nas janelas, nas portas e portões para afastar os eguns e assombrações.

Como Exu, Ogum é sete, donde sua qualidade mais conhecida é Ogum Megê que significa "Ogum é sete". Temos ainda Ogunjá que dizem que acompanha Iemanjá Ogunté; outros dizem que este seria Ogun Alagbedé e outros, ainda, o dão como Ogun Akaró, filho dessa Iyabá e irmão de Oxossi, com o qual viaja e caça frequentemente. Conhecidos são, também, Ogum Ajaká que é dado como velho e autoritário e, Ogum Oniré, rei da cidade de Iré que é fácil de zangar, Ogun Xorokê que se confunde com Exu e Ogum Popo. A essas qualidades se somam duas vindas da Umbanda que, no entanto, influenciam a imaginária do Orixá: Ogum de Ronda e Ogum Beira-Mar, ambos ligados a Iemanjá, dos quais é dito que são seus ordenanças.

Seus atributos, sendo os do guerreiro, recâem numa imaginária que recupera simbólos europeus e os reintegra no

quadro afro-brasileiro. Sua ligação sincrética com S. Jorge, "o homem de ferro", é uma das mais bem sucedidas do ponto de vista da articulação simbólica e da aceitação popular. Seus paramentos foram a inspiração para todos os outros: foi a partir da armadura de S. Jorge/Ogum que os outros Orixás-guerreiros adquiriram couraça e capacete, os quais, junto com as largas pulseiras e braçaletes que lembram a escravidão (e, por oposição, a liberdade), junto com as capangas do caçador e/ou andarilho formam o conjunto básico de todos os paramentos. No caso de Ogum, portanto, cada um desses elementos funciona como um atributo importante que, adaptado para outros deuses conserva apenas ecos de seu simbolismo. Por exemplo, a couraça de Iemanjá, Oxossi, Oxum e tantos outros usam já não simboliza elemento fundamental de defesa como no caso de Ogum, mas são, praticamente, objetos ornamentais (7). Ogum se veste de metal cromado, sempre, muitas vezes com aplicações de esmalte azul-marinho que remete ao ferro e ao verde que remente às plantas e às mariô. Seus atributos não aparecem apenas no vestuário, como no caso de Exu, mas são preponderantes nos ferros que, por serem parte da matéria que o forma, representam sua mais íntima natureza.

Ogum é um dos Orixás que tem recebido uma representação antropomórfica - distante das imagens de gesso da

7) Essa perda de sentido das couraças ficou bem claro quando uma decoradora de São Paulo comprou várias delas para fazer "cache-pots" e ninguém se espantou, no Mercado. E claro que o aspecto comercial é importante nessa atitude, mas os comentários é que aquelas couraças eram "mesmo só para enfeitar". (julho de 1993)

Umbanda ou dos santos católicos, enquanto concepção. Não se trata de imagem votiva, mas de motivo ornamental que se inspira nas ilustrações dos livros e cartazes da Editora Três. Vários Aborós tem sido representados assim, como Oxumaré, Oxossi, Ossanha, Xangô e duas Iyabás: Iansá e Oxum. A novidade se justifica esteticamente pelo dinamismo das composições que articulam a imagem com outros temas alusivos, pela comunicação maior conseguida pela representação figurativa da divindade e se legitima - ao menos, em parte - religiosamente pois o Orixá não aparece com rosto ou cabelos, sendo apenas um vulto em movimento carregando as cores e ferramentas devidas. Não incluímos essas imagens na nossa análise pois elas simplesmente repetem objetos da imaginária já citados e não acrescentam nenhum significado às interpretações vigentes.

1. **capacete** - representa o aspecto guerreiro e se caracteriza como uma mistura do capacete romano de S. Jorge com várias outras formas, algumas oriundas de capacetes medievais, outras, construídas a partir da fantasia. Representa, também, a abundância de filhos-de-cabeça de Ogum e é usado sempre pois substitui a coroa de ferro que deveria usar para não usar a coroa de rei.

2. **espada** - seu mais famoso atributo, registrado por Raul Lody, sob a forma de sabre, na **Coleção Maracatu Elefante** (tombo 461) e por Carybé no seu álbum iconográfico. A forma de sabre parece ter sido a mais tradicional no Brasil, mas hoje foi substituída pelo alfange, alguns trabalhados de forma caprichosa, como vemos na fig. F4/32, onde um paramento de Ogum Alagbedé

tem, na forma da lâmina, uma referência à algas marinhas. A forma de alfange, como vemos no livro de Verger (1981: pgs. 107/6) não era estranha na África onde tomava a forma de um facção e, não de uma cimitarra. A espada normanda, com a guarda em cruz, também aparece no Mercado, ainda que menos frequentemente.

3. facão - Ogum é o dono da faca, do corte sacrificial. e, portanto, o grande facão chamado Obé é uma de suas ferramentas e atributos, como vemos nos tombos 120 e 132 da Coleção Culto Afro-Brasileiro.

4. mariô - as franjas de mariô - feitas de palmas desfiadas - cobrem o peito de Ogum e são sua veste sagrada; são um poderoso talismão contra os mortos e a desgraça.

5. couraça - oriunda da armadura medieval de S. Jorge ou da sua armadura romana, ocupa, no paramento, o lugar das franjas de mariô, representando a barreira contra a morte, sendo, o mais das vezes, ornamentado com folhagens, remetendo às palmas.

6. escudo - oriundo da armadura, tem o mesmo simbolismo da couraça.

7. revólver - Raul Lody catalogou exemplares de armas de fogo, algumas reais e outras de madeira, usadas nos assentamentos desse orixá (Coleção Maracatu Elefante: tombo 050; Coleção Perseverança: tombo 036) mas não registramos nenhum deles no Mercado, sendo as espingardas observadas dedicadas a Oxossi.

8. polvadeira - de acordo com Adilson Martins já existiu no paramento de Ogum, mas se perdeu, passando a ser atributo de Oxossi.

9. capanga - todos os orixás caminheiros as usam a tiracolo e, mais que todos, Ogum que é o dono do caminho.



fig. F10/15
Paramento de Ogum.

A belíssima espada desse paramento, reproduz, na lâmina, um padrão que remete às mariô. É uma peça única, no Mercado de Madureira, que une a atividade do artista à ortodoxia iconográfica , pois as folhas da palmeira são parte importante dos mitos desse Orixá.

10. manto - feito por encomenda e bastante raro no Candomblé (é comum na Umbanda): sempre vermelho e se justifica por um oriki que diz que Ogun se lava de sangue, tendo água em casa. Perdeu o sentido da glória do martírio que possuia como atributo de São Jorge e passou a significar a violência irracional e sagrada de uma divindade feroz.

11. pencas de ferramentas - com a espada e a mariô é sua representação fundamental. A espada é o aspecto aguerrido, a mariô é o aspecto de protetor, de campeão contra o mal e a pena representa o orixá como herói civilizador. Num arco de ferro estão sete, quatorze ou vinte e um ferramentinhas simbolizando o trabalho e a construção do mundo: as principais são serrote, verruma, ponteiro, chave de fenda, martelo, tesoura, enxada, formão, faca, pá, esquadro, flecha ou lança, foice e espada.

12. flores - sempre pontudas, fálicas: são simples ornamentos ou remetem a Iemanjá.

13. palmas - folhagens em forma de samambaia ou de folha de palmeira. São características desse orixá, como vemos na belíssima espada que fotografamos (fig. F10/15) em forma de folha de palmeira ou de peregum (planta que, também, lhe é indicada).

14. estrela - remete sempre a Iemanjá.

15. águia - Réau (1957: pg. 84/5) diz que a Águia, no imaginário cristão simboliza a realeza, o domínio e sua significação remete ao Batismo, à Ascensão e ao Juizo Final. Esse animal usado na emblemática de vários países e em várias

religiões, tem sua interpretação iconográfica sintetizada no Mercado de Madureira: simboliza o guerreiro implacável, mas digno; a coragem de se lançar em qualquer combate.

16. **grifo** - já vimos a interpretação desse tema iconográfico, introduzido por Adilson Martins e que repete o simbolismo da águia.

17. **dragão** - vimos apenas um exemplar desse tema, mais comumente usado para Oxumaré. O dono da loja que tinha recebido a encomenda não soube explicar o seu significado, dizendo vagamente que pode ser interpretado também como coragem, (janeiro de 1991). Nos parece, apesar da simplicidade, que esta explicação seja verdadeira, pois o simbolismo tradicional do dragão como animal peçonhento e demoníaco não tem relação com Ogum (8). A não ser por negação, o que não encontramos em nenhum tema de nenhum Orixá: a relação entre a divindade e a imagem se dá sempre por citação, analogia ou extensão, nunca por oposição.

18. **rosáceas** - o tema aparece num paramento de Ogum Alagbedé (fig. F4/31) e parece ter relação com a flor com Iemanjá e, talvez, com o padrão expansionista, típico desse orixá.

19. **Cornucópias e frutas** - Ogum não é um senhor de alimentação, como seu irmão Oxossi, pode ter sido usado como alusão a um Ogun Akorô.

B) REAU (1957: pg 115) diz que o dragão na mitologia grega e, mais tarde, nos contos medievais representa a vigilância, a guarda de uma donzela ou de um tesouro. Apesar de vários contos populares brasileiros o caracterizarem assim, seu aspecto maléfico não é superado, o que parece negá-lo como tema referente a Ogum, a não ser como citação sincrética e obliqua com S. Jorge.

3. Oxossi

Dono dos mais belos paramentos do Mercado de Madureira, Oxossi é, talvez, o mais complexo dos Orixás. Não, porque como Exu, Omolu ou Oxalá, seja um senhor de limites e, portanto, de ambiguidades, mas, porque Oxossi - como Iemanjá - foi praticamente reconstruído no Brasil.

Rei do Ketu, Orixá real, seu culto encontra-se quase extinto na África, mas é poderoso no Brasil, para onde seus sacerdotes foram trazidos como escravos (Verger: 1981, pg. 113). Sua importância não se deve a essa circunstância, mas ao fato de ser caçador, de ser o dono do ofá, o arco-e-flecha. Se Ogum é o inaugrador da terra enquanto espaço, Oxossi é aquele que se apossa dela numa função social. Ele não é o guerreiro que irrompe e defende, nem é o ferreiro que cria o instrumento - Oxossi é aquele que toma a ferramenta e a usa na caça, é aquele que transforma a morte em alimento e vida (9), é aquele que une a técnica, à função, ao ritual e a uma instituição. Oxossi é o dono da terra, sem ele não era possível acessar o índio, nem as folhas de Ossanha, nem sobreviver na fuga para os quilombos. Ele simboliza a liberdade e a possibilidade de sobrevivência.

Um pai-de-Santo nos disse, um dia: "Oxossi, no Brasil, é como uma coluna: no alto, ele é Oxalá, em baixo, é Exu". Como quem diz: sem Oxossi não se faz nada.

Na Umbanda, sob a figura do Caboclo, Oxossi

9) Dónde é sincretizado como o "Corpus Christi" e com S. Sebastião: o caçador representado como caça, pois ele, em si mesmo, simboliza o alimento. É um dos sincretismos mais belos e que demandaria um estudo semiótico aprofundado.

representa a maturidade, a capacidade de tomar uma decisão fria. Frieza é uma de suas qualidades, como bem diz um oriki: "Oxossi é frio como o silêncio e branco como o vento". Seu elemento de ação não é a mata: é o vento. Seja o vento que soa no grito do ilá, seja o que ressoa no ofá: seu brado é tão poderoso que une, por um instante onum e ayé, como era no princípio dos tempos. A palavra de Oxossi é parca e definitiva: ele é o único a desafiar Xangô e a lembrá-lo dos tabus da realeza. O vento, também, está no sibilo da flecha - damatá - símbolo de sua vontade inflexível. Por ser dono da palavra e da direção imutável, Oxossi é, também, o senhor da loucura, que se perde, às vezes, no labirinto de tudo querer/saber.

Pierre Verger mostra claramente a importância de Oxossi e seu amplo domínio:

Oxossi, o deus dos caçadores, teria sido o irmão caçula ou o filho de Ogum. Sua importância deve-se a diversos fatores.

Primeiro é de ordem material, pois, como Ogum, ele protege os caçadores, torna suas expedições eficazes, delas resultando caça abundante.

O segundo é de ordem médica, pois os caçadores passam grande parte do seu tempo na floresta, estando em contato frequente com Ossaim, divindade das folhas terapêuticas e litúrgicas, e aprendem com ele parte de seu saber.

O terceiro é de ordem social, pois normalmente é um caçador que, durante suas expedições, descobre o lguar favorável à instalação de uma nova raça ou de um vilarejo. Torna-se assim o primeiro ocupante do lugar e senhor da terra ("orilé") com autoridade sobre os habitantes que ai venham a se instalar posteriormente.

O quarto é de ordem administrativa e policial, pois antigamente os caçadores ("ode") eram os únicos a possuir armas no vilarejos, servindo também de guardas-noturnos ("òsó").

(op. cit: pg 112)

São muitas as lendas de Oxossi que se guardam na memória do povo. A mais famosa é a que Verger (1981: pg. 112/3) relata sobre como ele matou o grande pássaro das feiticeiras. Oxossi não tem simpatia pelas feiticeiras, sendo suas relações com as Iyabás de tal modo a exterirpar delas o aspecto malévolos e tornar seus poderes socializados. Como irmão de Ogum, enfrentou e venceu Iemanjá, para ficar com Ossanha; foi amigo/amante de Iansá e lhe deu as armas que ela carrega, protegendo-a de Xangó, o qual prendeu no labirinto da mata. Foi esposo de Oxum e com ela teve Logum Edé, mas foi abandonado pela senhora da vida, ao caçar Oxumaré. Matando Oxumaré tornou-se Orixá, após morrer. São sempre histórias de decisões silenciosas ou aparentemente loucas, como a que Adilson Martins me contou, em sua loja (fevereiro de 1993), sobre o pássaro e o antílope que traziam a morte e que Oxossi consegue atingir de dentro de uma cabana sem portas e janelas e, tal feito assusta de tal modo os homens do reino que eles o expulsam.

Existem várias qualidades de Oxossi, mas elas se confundem no imaginário popular. Os mais conhecidos são Ibualama que usa chicotes de couro - bilala - para se atuo-flajelar e é casado com Oxum e Otin que é um Oxossi jovem e perigoso que anda com Ogum. Odé são qualidades mais velhas e são citadas Odé Kari que é ligado também a Oxun, Odé Arolé que chama de Alaketu e Odé Ibó que é ligado a Ossanha. Esses tipos, no entanto, parecem bastante indistintos, sobressaindo sempre o mistério escorregadio e fascinante de Oxossi, o caçador, o rei vaga-mundo.

Os paramentos de Oxossi são de metal branco e, no

fundamento, ele não leva metal na cabeça nem couraça no peito. No entanto, o uso de metal tornou-se tão comum no Mercadão que ele aparece, não só recoberto com pelo de cabrito ou de boi, mas, aparente, na forma de capacetes e chapéus de metal, de um trabalho artesanal magnífico. A couraça também compõe habitualmente o paramento desse orixá, complementado por capanga, polvareiras, erukeré e ofá. Os paramentos dourados que Carybé registra ao desenhar o Ibusalama de Eugênia do Engenho Velho (que usa capacete de metal) ou que vemos frequentemente no Mercado (fig. F3/20) estão ligados a relação desse orixá com Oxum.

1. **chapéu** - é atributo de Oxossi e aparece na Coleção: Culto Afro-Brasileiro (tombo 095) em pano e palha, nas cores azul claro e rosa, o que talvez remeta a um Otin. Carybé o registra, num desenho famoso, como um chapéu de couro, nordestino e no Mercado é dito chapéu de vaqueiro ou chapéu de capitão-do-mato. Os exemplares que aparecem nas figs. F3/6 e F5/4 são artefatos belíssimos, cujo trabalho de marcheteamento, de vazados e de esmaltação a frio demonstra extraordinário virtuosismo: o movimento que o artesão imprime na copa, mimetizando o gesto do couro, confere às peças equilíbrio e leveza. A interpretação iconográfica desse chapéu é tão rica quanto seu apuro visual: Oxossi usa chapéu de vaqueiro porque é andarilho, não tem pouso certo, porque é, por vezes, pastor e toma conta dos bois (10). Mas usa chapéu de capitão-do-mato porque é

10) Num mito, soubemos que Oxossi tomava conta dos bois de Xangó, o Rei, que representavam o alimento do país. Num sonho, Oxossi vê que Egun rouba os bois trazendo a fome. Vendo o rabo dos bois que se vão, Oxossi tem uma inspiração e faz o erukeré, com o qual domina Egun e salva o país.

o dono da liberdade e as únicas fugas da escravidão que existiam eram os Quilombos - donde Oxossi é caboclo - ou se tornar capitão-do-mato. Uma liberdade cruel, às avessas e egoista, mas real, em todo caso. O chapelão diz que Oxossi busca a libertação e a autonomia a qualquer preço, mesmo se tiver que sacrificar alguém para obtê-las: donde se diz que Oxossi (como Iemanjá) são traiçoeiros e egoistas e seus comandos e castigos são absolutamente implacáveis e, por vezes, desmesurados.

O uso do capacete-alado é uma inovação de Adilson Martins em sua busca de formas que juntem o traço habilidoso com a tradição temática. O capacete comum já é aceito normalmente como substituto do chapelão.

2. erukeré - é uma espécie de espanador feito com rabo de touro ou cavalo e tem o valor de um cetro real. Provavelmente tem analogia simbólica com o látego dos faraós e significa o comando sobre uma multidão, o controle autoritário. É um atributo fundamental de Oxossi e detém poderes sobrenaturais: "tem o poder de controlar e manejar todo tipo de espíritos da floresta" (Santos: 1976; pg. 94). Sua feitura é tão complicada quanto a do ibiri e do xaxará, pois como eles, está ligado a representação dos ancestrais (op. cit: pg. 95), mas apesar disso, é vendido no Mercado, mesmo sob críticas dos próprios vendedores e artesãos.

3. bilala ou rebenque - atributo de Oxossi que representa a auto-flagelação, o fato de que ele, caçador, é a primeira imagem da caça sacrificada. Ouvimos, também, que o chicote estaria ligado ao seu aspecto de capitão-do-mato, mas era uma opinião única nunca foi secundada.



fig. FlI/29

Paramento de Oxossi.

Magnífico conjunto de peças de metal cromado recoberto de pelo de boi, sendo o couro de uso consagrado e o metal, negado por muitos, na imaginária desse Orixá.

O paramento consta de ofá, eruquerê, chape-lão, couraça e ojés.

As peças de Oxossi são, talvez, as mais re-quintadas do Mercado.

4. ofá - O grande atributo de Oxossi como caçador e que o identifica na possessão, nos ferros, em qualquer paramento. Tem a forma de um arco em riste, com uma flecha pronta para se soltar. É simbolo de ação, como vimos e, também é um poderoso simbolo fálico, reforçado pelo arco ser uma cabaça partida ao meio, representação da vitória masculina sobre as mulheres.

5. ojés - os chifres de boi são usados como berrante, para gerar um som primordial, sendo esta forma e função lembrada no Mercado. Mas, concomitantemente, encontramos os chifres fechados, usados como recipientes, no dizer de alguns, seriam chifres para guardar pólvora mas, na opinião da maioria, são chifres mágicos que guardam a abundância de carne e comida.

6. capanga - "Oxossi é capangueirô", isto é quase um oriki, significando sua sina de andarilho. Nas capangas guarda balas, feitiços e muitas coisas.

7. polvareira - está caindo em desuso, mas guarda a pólvora que o orixá sua para caçar. Não nos esqueçamos que a pólvora é, também, considerada um poderoso contra-feitiço.

8. espingarda - Raul Lody assinala um exemplar desses na **Coleção Perseverança** (tombo 046) e são bastante comuns no mercado. São atributos de caçador.

9. lança - é atributo de Otin, o Oxossi que abandona Iemanjá para se embrenhar na floresta. É arma de caça e, também, indica direção - esta significação é reforçada por tiras de couro com búzios que pendem do cabo, simbolizando riqueza, fortuna a ser buscada no caminho próprio

10. **carcás** - com flechas recortadas no próprio corpo da peça é atributo comum e de interpretação recorrente. Provavelmente ligada à iconografia do Caboclo.

11. **flores** - sempre pontudas, usadas em paramentos de Oxossis com enrèdo com Iemanjá ou Oxum.

12. **folhas** - sendo Orixá da floresta, este é um tema ornamental comum; ligado, às vezes, ao enrèdo com Ossanha.

13. **cornucópia** - ligada aos chifres como receptáculos de abundância.

14. **frutos** - Nos elmos de Oxossi tem aparecido, no último ano, como ornamento, uvas, pinhas e maçãs. Questionados sobre o significado dessas frutas, nos responderam que são meros adornos. No entanto, Câmara Cascudo nos informa que é chamada de maçã, uma "carnosidade pilosa que o barranqueiro - caçador acredita haver no bucho dos animais, a qual, se conservada em segredo, serve para afastar malefícios e para apanhar caças e peixes." (Cascudo: 1984, pg 449). O mesmo autor afirma que a pinha ou pinhão é de "muita eficácia contra feitiçarias" (op. cit: pg 617) e a uva é, no imaginário cristão, símbolo do corpo crucificado do Cristo, cujo sangue se transforma no vinho eucarístico, alimento da salvação (Réau: 1957; pg 132). Portanto, mesmo que tenham sido usadas inconscientemente, as três frutas parecem ser coerentes com as diretrizes iconográficas de Oxossi.

15. **pássaro** - remete ao pássaro das feiticeiras que Oxossi mata para libertar povo de um poder maléfico. É muito comum aparecer empalado na ponta do damatá.

16. **pantera** - ligada ao título de Oxossi de Akuerà que significa "o que traz muita carne", "o que caça muita carne".

E um animal que Carybé registra na prancha relativa no Mural dos Orixás (Carybé: 1979, pg. 26/7).

17. serpente representa, provavelmente, Oxumaré. Não estaria ligada a bicho de presa, mas, sim, ao destino que fez de Oxossi, um Orixá.

18. javali - ou porco do mato. É considerado, originalmente, o animal de Oxossi, que o usava como montaria - provavelmente numa aproximação com a figura do Curupira indígena. Mas encontramos essa alusão em lendas antigas e ainda encontramos esse tema (reduzido ao focinho) em alguns peças do orixá.

19. pavão - é o animal mais usado em paramentos de Oxossi. Adilson Martins acredita que é uma transformação do faisão, esse sim, animal de caça real, o qual poderia simbolizar o Alaketu. Réau (1957: pg 83) afirma que o pavão é o símbolo da ressureição de Cristo e da imortalidade da alma, mas não podemos afirmar que, na iconografia da imaginária do Candomblé, do Mercado de Madureira, esse significado seja aceito (apesar da relação sincrética entre Oxossi e o corpo de Cristo).

O lagarto, o calango e o camaleão são assinalados por Carybé como bichos de Oxossi e, também são citados no Mercado, mas nunca vimos nenhuma peça com esses temas.

4. Ossanha

Ossanha é a divindade das folhas, sem as quais não se raspa o orixá, nem se faz nenhum remédio para o bem ou para o mal. As folhas e seu poder representam um axé oculto e poderoso e, portanto ligado ao pássaro eye, o pássaro das mulheres que



fig. F3/13

Paramento de Oxossi.

Couraça feita em metal cromado, esmaltado a frio, ostentando o tema das panteras douradas que o representam enquanto Akuerã.

representa o mistério mais profundo e interno de todos, aquele que sabemos estar ligado ao segredo da vida e da morte e que os homens tiveram de conquistar. E com a voz desse pássaro, que Ossanha fala, donde erroneamente, é, às vezes, tomado por mulher, no Brasil. E no entanto, entidade claramente masculina, pois, em sua ferramenta, como no opaxoró, o pássaro é penetrado e, ao mesmo tempo, glorificado. O pássaro é o mensageiro de Ossanha, vai a toda parte, tudo vê - como os couvos de Odin - e volta para lhe conter. Representa o poder numa dimensão arcaica, fundamental. Esta relação de Ossanha com a representação das mães-ancestres tem como consequência interpretá-la como homossexual e vinculá-lo amorosamente a Oxossi.

A necessidade, que Monique Augras estuda em profundidade, de buscar, nos orixás, um arquétipo a ser imitado e referendado na vida religiosa e profana, tem gerado a busca de modelos homoeróticos. A grande quantidade de homossexuais - masculinos e femininos - que encontra espaço e apreço no Candomblé faz com que busquem um modelo sagrado que responde a sua escolha pessoal. Os Orixás que apresentam alguma ambiguidade como Ossanha e Iansã ou atributos que remetem à duplicidade, como Logun Edé e Oxumaré, são considerados como tais modelos e sofrem alterações em sua imaginária a fim de corresponderem a esta demanda de cunho social.

As histórias de Ossanha são todas ligadas à busca do saber - ele é um feiticeiro e um erudito - e ao preço que se deve pagar. A mais conhecida é aquela, na qual chamado a curar a própria mãe, cobra dela o preço devido, não por ganância, mas por

obrigação, necessária ao equilíbrio do axé. O pássaro eye o ajudou, em outra história a conhecer os nomes das filhas do rei e a ganhar a mais velha em casamento. Também famosa é a história na qual Iansã o enfrenta e, com seus ventos espalha as folhas que são de cada Orixá e aquela, na qual, Ossanha é um escravo que impede o rei de roçar o mato, percebendo, em cada folha, seu poder terapêutico. Ossanha e Orunmilá tem certa proximidade, por ambos deterem poderes ocultos, mas, também, tem ciúmes um do outro. Um mito narra como, através de seus filhos metafóricos, Remédio e Sacrificio, disputam as primazias, conseguida pelo Orixá do jogo, finalmente.

O culto de Ossanha é um dos mais complexos do Candomblé, sendo realizado no interior do roncô ou da mata virgem. As cantigas de três, cinco, sete, nove, doze e vinte e um folhas são muito dificeis e, na realidade, privativas de um Sacerdote especial, denominado Babáossaim, ou que já não existe praticamente, pois os tabus aos quais se deve submeter são muitos e árduos.

Parece que existem algumas qualidades de Ossanha, mas seus nomes seriam os das folhas, sugerindo que esse Orixá é a própria mata. Apesar de sua importância, a iconografia dele é reduzida, pois o seu mistério não é para ser visto ou compreendido.

1. feixe de hastas - é um feixe de seis hastas que se abrem em cone, em torno de uma maior. Na do meio, está o pássaro eye. Essa ferramenta, que é seu principal atributo simboliza a floresta como um mistério que se desvenda sob o condão do saber, mas que preserva o segredo fundamental das Iyá-

mi.

2. folhas - em metal ou naturais são um ícone, mais que um atributo desse orixá.

3. lança - atributo de algumas qualidades, indica que ele conhece o caminho para conseguir o que busca.

4. cabaça - representa a matriz cósmica (mais um elo com as Grandes-Mães) e é nela que ele guarda as folhas, sua bebida fermentada (no Brasil, cachaça) e, é claro, o pássaro do poder.

5. mão-de-pilão - serve para pilar as folhas.

6. taça - em forma de cone bem fundo, remete, de acordo com Adilson Martins (fevereiro de 1992) ao mito no qual, através dos filhos, tem disputa com Orumilá.

Existe uma qualidade de Ossanha, que como Iroko (ou Tempo) e Omolu, se cobre de palha-da-costa, pois está ligado aos antepassados.

5. Irôko ou Rôko ou Tempo

Apesar de ser um orixá fitolátrico não é aparentado com Ossanha, sendo dado até como uma qualidade de Xangô e apresenta, também, afinidades com Exu e com Oxossi.

É um Santo de origem daomedana, dado como filho de Nanâ e, portanto, de posicionamento incerto na nação jejé-nagô, apesar da famosa Iyaborixá Olga de Alaketu ser quase filha de Roko (na verdade, seu nascimento tornou-se um mito desse orixá). É identificado com Tempo de nação congo-angola, com o qual compartilha atributos e paramentos.



fig. F6/31

Paramento de Ossanha.

Cabaças usadas à guisa de ferramentas do Orixá.
Notar os pequenos pássaros de metal que representam o mistério e a sabedoria - lembramos que é o pássaro que lhe revela os nomes das filhas do rei.

Iroko é a gameleira branca, árvore sagrada e está relacionada tanto à variação meteorológica quanto ao tempo como estrutura de duração e como memória. Ele é a árvore que tem o tronco no presente, as raízes no passado e as folhas no futuro. Apesar de ser considerado o fundamento da nação de Congo-Angola, não existem muitos mitos sobre Tempo, por ser um Orixá (Yodun/Inkice) de difícil feitura e culto.

Só conhecemos como mitos, a história de Olga do Alaketu que, rejeitada pela mãe, sobrevive aos pés da grande árvore sete dias e sete noites, sendo a ele, então, consagrada. E um outro mito, muito longo que, na verdade, parece ser uma coleta de retalhos de versões que se perderam e que conta a história de uma mulher que recebe de Iroko feitiços para o bem e para o mal, e os usa de forma abusiva matando os vizinhos e os próprios filhos. A interpretação seria arriscada pois a narrativa está truncada e com um fim moralizante que não parece própria do pensamento do Candomblé: talvez remeta ao devir do tempo que deve ser percorrido com discernimento, para não ser desperdiçado.

Seus paramentos são sempre em palha, muito enfeitadas de búzios e com panos bem coloridos ou completamente brancos. Jamais vimos nenhum paramento para Irôko à venda no Mercado, mas, seus ferros e ferramentas não são raros.

1. grelha e ponteiro - está ligado ao fogo, segundo alguns e segundo outros, é, na verdade, uma modificação da escada que simbolizaria o Tempo; o ponteiro seria uma transformação da lança ou do arpão.

2. arpão - com setas em cima e em baixo, marcando

as duas direções. Tem o cabo coberto de búzios que simbolizam riqueza, multidão, seres e carrega cabacinhos com sementes e bebida.

3. lança ou flecha - simboliza a direção do tempo, a escolha entre opções.

4. espanador de palha-da-costa - semelhante ao carregado por Euá, é muito temido pelas mulheres, pois dizem que, se as tocar pode trazer a esterilidade.

6. Omolu

Omolu, como Oxumaré e Nanã, deuses jéjes, tem um traço característico de inquietação, de temor ligado a sua personalidade. É o orixá da doença, principalmente das doenças epidêmicas e, também, da cura.

O conceito de doença ligado a Omolu, no entanto, não é o mesmo relativo a Ossanha. O deus das folhas tem a doença como um infortúnio, um mal a ser conjurado; a doença que Omolu traz é um castigo, uma penitência, uma peste. Omolu é a representação da terra ressecada após a colheita; é, ao mesmo tempo, a esterilidade e a colheita dos frutos. Se caracteriza pela ambivaléncia: é doente e médico, chagado e belo, jovem e velho, mendigo e soberano, morto e vivo. Com a morte, Omolu é "alguém que mata e come gente" (Verger: 1981: pg. 214) e, no entanto, se apresenta a Oxum, como uma das encarnações da vida abundante. Há quem diga que é o senhor da agonia e da culpa e que não perdoa nunca nem nunca esquece.

Apesar da complexidade teológica desse orixá, sua

função clara de "medico dos pobres" torna sua figura bem definida e marcada por uma imaginária específica. Omolu tem suas histórias ligadas ao renascimento, ao desvendamento de aspectos ocultos da existência - mas, em todas, há um travo de amargura e solidão. O mais conhecido de seus mitos trata do surgimento desse Orixá que, ao nascer, é abandonado por sua mãe Nanã e, quando já está corcomido pelos caranguejos, é encontrado por Iemanjá que o adota e cura. A vingança que busca exercer contra sua genitora é a razão pela qual sai pelo mundo a busca das doenças e das curas - vingança não cumprida, afinal, mas que marca a separação definitiva entre mãe e filho. Nanã é a pioneira de vida e Omolu é um dos aspectos da preservação da vida em curso: sua proximidade é a ansiedade, mas seus momentos são diferentes. Uma outra versão do mesmo mito, diz que Nanã o expulsou porque estava com doença venérea e Iemanjá o acudiu. Uma terceira versão o faz sair de casa, adolescente, errar no mundo sem abrigo e sem sucesso até que, quase morto, Irôko o acode e lhe desvenda o destino de ser um Orixá. Como vemos, o inicio da missão de Omolu já é marcado pelo sinal sombrio da morte e por um ressarcimento que, indicando-o com senhor das moléstias não o remete, com certeza, nem a alegria nem ao prazer.

Omolu tem relações de enfrentamento com Oxaguiá, com Ossanha, com Xangô de quem tentou roubar o trono, e com Oxum, deuses ligados à algum aspecto mais luminoso de existência. Suas histórias com Oxum são conhecidas: a primeira trata de como ele apareceu na sua frente e a desafiou, proclamando-se Oba Ilu Ayê - Obaluaiê - Senhor dos espíritos da terra e, tirando de debaixo das palhas sujas e empoeiradas de seu filá, espalhou, aos pés da

dona do ouro, os frutos e grãos, significando que, sem alimento, a vida perece. Na segunda história, Oxum ri de sua dança desajeitada, o que provoca a fúria de Omolu que cerca os deuses com todas as doenças de seu cajado/cetro/vassoura, o xaxará. Se Iansã, envolta em fogo e vento consegue queimar o feitiço do Orixá e apaziguá-lo, dançando com ele e revelando, para despeito de Oxum, seu rosto verdadeiro, belo, perfeito e ofuscante como o sol. Omolu está ligado ao calor, mas as calor de febre, ao corpo abafado e entregue.

Seu culto, como ele, é ambivalente. Sua festa mais importante é o Olubajé, feita de comida, de alimentação farta, pertencente à mesma categoria da dos inhames de Oxalá, dos Pretos-Velhos ou dos churrascos de Caboclos - são festas de sacramentaçao, de invocação para que a fome se afaste. E, com ela, a doença e a peste. Mas, por outro lado, na África e, me dizem, ainda no Brasil, seu culto propõe a mimetização da morte. O neófito é, em transe, posto na terra e enterrado como se fosse um defunto só sendo retirado "quando os vermes já estiverem passeando pelo sudário". Isto indicaria a semente posta no chão para que possa renascer/germinar.

As qualidades de Omolu parecem ser relativas aos lugares em que pousou, erando no mundo. Ele é caminhante, mas não capangueiro, não carrega bagagem, anda como um fantasma, como o vento fervente que sopra maldições. E comum os "causos" de Omolu, começarem por uma indicação geográfica, por um relato de lugar, ao qual ele se relaciona com um nome próprio (Amado: 1972; pg. 239). Obaluaiê é o rei da terra, velho e vingativo, tão generoso

quanto cruel; Xapanã é a divindade da variola e seu nome é tabu; Babá Ibonã é ligado à febre e Omolu Wari à peste, também. Savalu e Azoani são Omolus do Daomé, curvados e silenciosos, assim como Agorô. Itetu e Ajansu são Omolus jovens, cuja dança é quase acrobática e Jagum é um Omolu guerreiro e brutal que usa lagdibá vermelho e palha rosea.

Os paramentos de Omolu são diferentes dos de todos os Orixás e não carrega metal nunca. Apesar de termos visto que esse tabu foi rompido a respeito de Nanã e, veremos que é completamente esquecido com Oxumaré, nunca, ninguém se atreveu a rompê-lo quanto a Omolu. Este se veste sobriamente, sem brilhos, nem brocados, usando preto, vermelho, branco e marrom (Santos: 1976; pg 96) e, principalmente, usando o longo azé, filá de palha-da-costa que cai de um capuz trançado (fig. F4/9) e o cobre quase que todo. Esse azé é um dos seus atributos mais importantes, junto com sua "vassoura", e cercado de tabus, na sua confecção. Omolu não tem, como Ossanha ou Nanã, uma grande varidade de temas relativos a sua imaginária, talvez porque, como eles, seu sentido e sua função cosmogâmica não podem ser matizados e devem ser compreendidos sem qualquer dúvida.

1. xaxará - Analisando os simbolos-signos, Juana Elbein, diz do xaxará:

(...) o "sásará", emblema de "Obaluáiyé", é um objeto com uma estrutura determinada, constituída por uma quantidade de simbolos-signos que se encontram ai incorporados - búzios, certas contas, rafia, nervuras de palmeira, cores específicas, etc. - que, embora tendo significados próprios, não devem ser considerados separadamente, mas como partes integrantes da totalidade do símbolo "sásará" que contribuem para expressar.
(SANTOS: 1976, pg. 24)

Este xaxará, de cerca de 0,30m de comprimento, em forma de cetro rebordado é chamado a vassoura de Omolu, designação que nos parece estranha dado a sua forma. Raul Lody, na Coleção: Culto Afro-Brasileiro cataloga dois xaxarás (tombos 141 e 142) que não são mais que um feixe de palitos de dendêzeiro (*Elaesis guineensis*), frouxamente amarrados com um trançado de palha-da-costeira tinturada na cor vinho. Na Coleção Perseverança aparece um xaxará (tombo 183), no qual os palitos de dendêzeiro estão atados na base, com um pano rebordado por búzios: o aspecto é realmente de uma vassoura sem cabo e se comprehende, vendo esse objeto, porque Omolu usa o xaxará para varrer (na dupla acepção de recolher e limpar) os males do mundo. Nessa mesma coleção, (tombo 161), nos mostra um xaxará em forma de cetro, com os palitos inteiramente recobertos por pano e ornamentado por fieiras de contas e búzios: é o xaxará, em forma de bastão, como o conhecemos hoje e registramos no Mercado de Madureira.

No Museu de Salvador há um belíssimo xaxará, completamente coberto por couro tingido de vermelho e ornamentado, de cima a baixo, com búzios e todo o tipo de contas. Os exemplares desenhados por Carybé em sua Iconografia são semelhantes a esse, mas apresentam as cabaças de remédio. O uso dessas cabaças na parte mais estreita do xaxará e sua analogia com o aparelho genital masculino, sublinha o poderoso significado fálico atribuído a essa peça.

Apesar do xaxará ter relação com o ibiri de Nanã, sendo seu sentido de "vassoura" análogo ao de "espanador" do erukeré: serve para controlar as doenças que, como os espíritos

seguem a morte - Iku - e habitam no fundo da terra. É um cetro de rei, um cajado de viajante e o falus de um poderoso feiticeiro. Sua mudança de forma parece ter se dado, não só para acentuar a masculinidade do orixá, mas também, confessadamente, por motivos estéticos: a forma atual permite uma ornamentação muito mais vistosa. Esse aspecto explica a venda de xaxará prontos no Mercado de Madureira, mas não descarta que tal ação é mafazeja.

Diz Adilson Martins:

- Os xaxarás vendidos aqui e recheados de papel, de papel-jornal com notícias de desgraças e mortes, porque escolhem os jornais mais baratos são inúteis e perigosos.
(Entrevista de fevereiro de 1992).

2. Azé - é assim chamado o longo filá de ráfia usado por Omolu. Essa ráfia chama-se ikó e ela é tão importante que vem da África, não sendo possível adaptar esse material de nenhuma forma. Essa palha participa de todos os rituais da morte e sua presença, vimos, é indispensável em todas as ocasiões em que cuidados excepcionais devem ser tomados no manejo de uma força sobrenatural. Essa ráfia feita das folhas bem novas e postas a secar indica a presença de um segredo tremendo que não deve ser desvendado sob pena capital. Alguns Omolus usam palha escura, marrom ou púrpura, acentuando seu aspecto guerreiro, como o Jagum.

3. cajado de ferro - apesar de estar registrado em desenhos de Carybé e no Mural dos Orixás, todos nossos informantes dizem que Omolu não pega ferro nem metal. Usa-se, mas é errado; estaria ligado ao seu caminho incessante, e dizem

claramente que não é da família dos opá como o opaxoró de Oxalá.

4. lança - usada nos assentamentos de Omolu, saindo pelos buracos de um cuscuzeiro ou, enfiada no xaxará (Coleção Maracatu Elefante: tombo 052, por exemplo). Está relacionada, não a direção, mas ao aspecto fálico do orixá e ao crescimento das plantas sobre a terra; associada ao xaxará, é atributo de Jagun.

Encontramos a forma de anzol, de curva ascendente muito comum nos ferros para assentamento de Omolu, no Mercado, num conjunto chamado "garatéia", com as mesmas interpretações iconográficas anteriores.

5. búzios - como Nanã, Oxumaré e Irôko, Omolu se cobre de búzios, pertencendo a ele, também os grandes colares brajás.

6. lagdibá - essa conta, própria desse Orixá e cujo significado já analisamos em outro capítulo, é considerada como atributo importante de Omolu.

7. quadrados - os temas ornamentais de Omolu são mínimos e se destaca o uso do quadrado representando, como vimos, a terra e da disposição das contas e búzios em fileira, pois sua sequência indica os passos de Omolu.

8. cruzes - os búzios estão, na maioria das vezes, dispostos num padrão cruciforme, quatro a quatro, remetendo ao quadrado e sincreticamente à morte e ao cemitério.

7. Oxumaré

E o deus-serpente, ou melhor, é o deus-serpentes,



fig. F8/32

Pontas de metal ou lanças, que enfiadas num cuscuzeiro, fazem parte do assentamento de **o** molu.

porque Oxumaré é sempre dois que se articulam em um: é o arco-iris e é a piton subterrâneo. Se Exu é movimento caótico, Oxumaré é incessante movimento sequencial.

O simbolismo ligado à serpente é demasiado vasto e foge aos objetivos de nosso trabalho desenvolver uma análise iconológica dos atributos de Oxumaré. No entanto não podemos deixar de assinalar algumas características simbólicas que o imaginário popular retem, seja a partir da iconografia cristã, seja a partir dos mitos americanos.

Oxumaré aparece como a serpente do tempo que, coleante, tudo percorre e que tudo devora. E, em cima o arco-iris e, embaixo, a piton gigantesca que vive sob os mares e a terra: na primeira forma, dizem que é macho, na segundo, que é fêmea (essas atribuições não são unânimes no Mercado). A representação da serpente como o decurso do tempo a ser contado e medido, portanto, do tempo único, partido em ciclos, é fundamental na iconografia de Oxumaré, na qual vários atributos aparecem como duas partes de um objeto que é contínuo, teoricamente: o argolaõ, por exemplo. Num conto daomedado, a aranha Anansi deve entre várias tarefas a cumprir, capturar Onini, a piton e consegue seu intento, ao imobilizá-la sob o pretexto de medir quão longa ela é: se apossar do tempo é poder mensurá-lo. (COURLANDER: 1976, pg. 586/7).

Oxumaré é também, ligado ao transcurso, porque ele estava no inicio ds tempos: é um grande babalaõ "nos alvores da criação" (Santos: 1976, pg 99) como a serpente que, em várias mitologias, participa dos mitos de origem, seja como elemento construtor, como na India, seja como fator de dissociação, como na

Bíblia. A serpente é sempre a protetora de tesouros e, de Oxumaré, se diz ser imensamente rico, pois possui todas as maravilhas ocultas sob as ondas ou sob as rochas: uma alegoria do saber que só pode ser conquistado por quem domina o tempo. Mas esse Orixá não está ligado apenas a esse aspecto pedagógico da duração: ele está relacionado, também, com destino - que no pensamento afro-brasileiro, é construído através da iniciação e do Jogo e não, é fruto do acaso - e com a consecutividade. Para Oxumaré, todo o fato, todo o gesto é, causa e consequência, parte de um percurso que tudo articula. Monique Augras registra essa serpente como fêmea e diz que se chama Bessém, "ninha que vive nos rios e lagos". Esse lado feminino da serpente contradiz seu aspecto fálico e seu poder de penetração, mas pode ser creditado à sua capacidade de engolir e a sua identificação com as águas e com a deusa ctônica que é sua mãe, Nanã.

Um informante nos alertou para uma figura muito conhecida, reproduzida até em livros escolares, de uma deusa cretense com os seios nus e duas serpentes nas mãos e que ele indicava como o aspecto feminino do orixá. Outrossim, ouvimos várias vezes, a relação baseada na homologia de sons, entre Oxumaré e Oxum - a ponto de "existir" uma "Oxum Maré", ligada ao arco-iris. Apesar das claras contradições internas de ambos os discursos que ignoram os anacronismos históricos ou o fato do arco-iris ser macho, percebe-se um esforço, na comunidade dos devotos, para construir um relato que legitime miticamente a ambivalência sexual da divindade.

O arco-iris, não só na África, mas, entre os

índios brasileiros é uma "versão" da serpente: "Para as populações indígenas de quase todo o continente americano é uma víbora" (Cascudo: 1957; pg 73) ligada, igualmente, à representação do tempo, do ano, da vida subterrânea e, sempre, à água. O arco-íris relaciona Oxumaré com Xangô pois dizem que aquele leva água da chuva para refrescar o palácio, sempre em chamas, do Rei.

As histórias de Oxumaré são muitas, como a que conta que Nanã o pariu (filho de Oxalá?) feito um monstro fabuloso: seis meses era bela moça e, seis outros, uma serpente mostruosa, que se apossa da coroa da rainha e, como arco-íris percorre o mundo. Outra lenda diz que Oxumaré era um babalaô - um vedor de segredos - e, com a ajuda de Ifá que se compadece de sua pobreza, cura o filho de Olokum, fazendo jus aos tesouros do mar. Oxossi está ligado a Oxumaré pois o caça - tabu, já que o tempo não pode ser devorado: é ele quem devora - e, por esse ato, se transforma em Orixá. Um mito extenso, ligado ao Obará - odu da boa-fortuna - mostra a ligação entre Oxum e as serpentes várias-que-são-uma-só. Vários "causos" são contados como mitos, como o do senhor branco e belo que libertou duas princesas africanas da escravidão e uma delas fundou o terreiro do Alaketu ou que conta como alguém enterrou o cordão umbilical ao pé da palmeira que se torna o "doble" da pessoa. Essa última história relaciona o cordão umbilical a Oxumaré por sua forma alongada e por ser o inicio do inicio da vida; a palmeira está associada ao afastamento da morte, à repulsa aos eguns e todo o mito é uma afirmação da vida como destino a se cumprir - se as obrigações forem feitas a contento.

As qualidades de Oxumaré não parecem interferir na sua iconografia que tenta dar conta do complexo simbólico que o caracteriza como tipo divino. Dan, o nome jejé do Orixá ou sua derivação Dangbé e Bessem parecem ser as qualidades conhecidas e citadas no Mercado.

Seus paramentos buscam, nas cores do arco-íris e nas composições ousadas e dinâmicas, retratar o Orixá. Estão entre os mais belos paramentos e são, com certeza, os mais coloridos e ousados, na sua forma e concepção. Podem ser dourados ou cromados e recebem esmaltação a frio nos tons do arco-íris e em quaisquer outros, sem restrição; foram os primeiros a usarem a representação antropomórfica, na qual Oxumaré é representado com as duas serpentes do preceito, envolto em cobras ou gerando, nas mãos, o arco-íris. Consta de adé com filá, couraça, serpentes e abebé, além de pulseiras, braçaletes e, frequentemente, tornozeleiras. Esses objetos devem ser analisados como atributos, apesar de que só as cobras gêmeas podem ser consideradas verdadeiramente como sua ferramenta.

1. adé com filá - remete claramente à intenção de atribuir uma identidade feminina a esse orixá. Apesar do conhecimento arcano ser uma de suas características, não é o tipo de saber a ser oculto com o chorão, pois não denota ambiguidade. Oxumaré usa, também, duas coroas: a primeira, mais tradicional, é composta por duas serpentes de pano que se enroscam como um torso e que são seu ícone, mais que seu índice; a segunda é uma coroa como a que vemos na fig. F2/36 que é a que ele tira de Nanã e que

representa o arco-iris (11).

2. **couraça** - aparentemente só tem uma função estética, sendo suporte privilegiado dos temas ornamentais.

3. **abebé** - o **abebé** de Oxumaré é uma construção nítida e publicamente artificial. Todos os informantes, mesmo os que acreditam na ambiguidade de gênero do orixá, dizem que Oxumaré não carrega abano. Mas é uma das peças mais executadas e vendidas, no Mercado, mercê sua popularidade entre os homossexuais e a beleza de seu artesanato. O **abebé** da fig. F5/6 é um exemplar desse "atributo" e percebemos que existe um esforço para desconectá-lo no simbolismo relativo ao ventre/cabaça do **abebé** feminino, seja negando a redondez na forma, seja pelo uso de temas específicos na ornamentação. Nesse caso o abano continua a ser signo da feminilidade, mas não mais da maternidade.

4. **Serpentes** - é o atributo tradicional dessa divindade. Ou ele as carrega como duas serpentes de ferro que apontam, uma para cima e, outra, para baixo, simbolizando o círculo que é o tempo e o destino e, é claro, o arco-iris e a píton. Ou as traz como um cetro (fig. F10/5) na qual elementos como o sol, repõe essa mesma interpretação, apesar das cobras se olharem frente a frente, como no caduceu.

5. **brajás** - os grandes colares de búzios que se cruzam a tiracolo, para Oxumaré, representam, principalmente, sua imensa riqueza.

6. **chifres** - são um atributo que passa por ser

11) Oxumaré, como Nanã e Omolu não carrega ferro na cabeça, apesar de serem suas as serpentes de metal.



fig. F5/6

Paramento de Oxumaré.

Em metal cromado com aplicações de esmalte colorido, usa uma representação antropomórfica do deus como tema ornamental. A figura está cercada por arco-íris, serpentes e sol.

Notar o dinamismo da composição que apesar do arco-íris, tende para um losângulo.

presente de Oxossi; é de uso muito raro e poucos informantes o citam. Sua interpretação iconográfica remete ao berrante que reúne, em seu brado, os mundos dos deuses e dos homens, integrando-os, por um instante, como na manhã dos tempos. Dizem que é de manhã, que Oxumaré os sopra, repetindo a criação e permitindo a comunicação de todos os elementos entre si.

7. ibiri - apenas um informante citou-o como atributo de Oxumaré, sem qualquer explicação (entrevista informal em julho de 1994); provavelmente é ligado a Nanã.

8. punhal - Carybé registra, em sua Iconografia um punhal, que já citamos, de pequena lâmina triangular e um cabo em forma de círculo atravessado em seu diâmetro. Esse artefato, citando a mesma fonte, tem reaparecido no Mercado e Adilson fabricou um deles em 1993. Sua interpretação parece ser uma representação do destino, enquanto fatos que se encadeiam, necessaria, e não, casualmente.

8. argola - é diferente do de Iemanjá ou Oxum, pois é feito de duas metades que se articulam nas pontas, formando um círculo.

9. arco-íris e cobras - são os temas decorativos mais comuns das peças de Oxumaré. As cobras, ultimamente, são representadas como najas, na posição tradicional que se vê no toucado dos Faraós e representa realeza.

10. flores - são numa forma intermediária entre as de pétalas redondas de Iemanjá e Oxum e as pontudas de Iansã e dos Aborós. Geralmente o número de pétalas é um múltiplo de quatro, remetendo, talvez, a múltipla duplicação, ou à terra.

11. sol - representa a rotação e, portanto o tempo que envolve a terra. Ou, também, o sol por trás do arco-íris que seria o saber, o conhecimento luminoso.

12. triângulo - representa a vidência de Oxumaré.

13. estrelas - o curso dos astros no céu. É uma representação extremamente rara.

8. Xangô

E o Rei, por exceléncia. E seu atributo, o oxê e, talvez, a mais conhecida ferramenta masculina.

Dito como filho de Oxalá ou de Oraniam e Iemanjá, Xangô é o único Orixá jeje-nagô que conserva um relato histórico sobre sua origem. Teria sido, de acordo com Pierre Verger, o terceiro rei de Oyó, mas há quem diga que foi o quarto, pois teria perdido o reino para seu irmão, recuperando-o depois. (Verger: 1981, pg 134) Xangô é o exemplo do rei-guerreiro, orgulhoso e violento, capaz de distribuir a justiça com propriedade infalível, mas, às vezes, de forma destruidora.

Represents a dynasty, conceptualizing a continuous life, expressed by the function of "Alààfin", "epitome of absolute power of the royal".

(SANTOS: 1976, pg 96)

Está ligado ao raio que representa a justiça rápida e eficaz e ao trovão que o anuncia - a voz do Rei. O raio de Xangô, no entanto, diferente dos raios da tempestade de Iansã, estão articulados com a pedra: são pedras de fogo, que pertencem

à terra e, não ao céu. Xangô é o dono da cidade murada, circunscrita pela lei (12).

E, como Rei, o senhor da descendência e da virilidade, uma vez que suas proezas sexuais simbolizam a vitalidade do reino: muitas esposas, são muitos filhos e muitos filhos são um povo numeroso e forte. Toda a simbologia de Xangô o faz um representante de vida atuante no plano social e histórico, portanto, sua ligação com os ancestrais é de continuidade do ciclo de existência - donde sua ligação com Oxumaré - e de não familiaridade com os mortos. Xangô, todos o repetem, abomina o espectro da morte: seus filhos sequer entram num cemitério e o Orixá se retira da cabeça de seus acólitos três dias antes de seu passamento. Na verdade, Xangô não tem medo da morte: ele tem um demasiado, entranhado amor pela vida que considera a base de qualquer poder real.

Essa relação visceral entre poder e vida que Xangô assume é a base do mais conhecido dos seus mitos: da sua evemerização. Esse mito começa por citar seu reinado histórico e conta, como, levado pela ânsia de expandir seu domínio, o Orixá se apossou de um terrível feitiço do fogo que, descontrolado, incendiou e destruiu seu próprio palácio, massacrando a população. Horrorizado com o fato, Xangô se retira (acompanhado apenas por Oyá) e se enforca (recebendo o nome de Obá Kossô,

12) São conhecidos na África e presentes no Brasil, os OBAS de Xangô, seus ministros que respondem pelo prestígio do Rei e pela administração do reino. O artigo de Vivaldo Costa Lima: Os Obás de Xangô (MOURA: 1981, pg 87/125) analisa a presença dessa instituição no terreiro Axé Opó Afonjá, em Salvador.

então, segundo vários autores e informantes), mergulhando na terra, da qual ressurge, em chamas, como um Orixá. Iansã está ligada a várias de suas histórias, como rainha e amante, assim como todas as outras Iyabás. Foi esposo apaixonado de Oxum, a quem tenta conquistar, mas que o conquista sempre com sua beleza e encantamento, fazendo com que ele se deite a seus pés e realize seus comandos. Foi esposo, como vimos, de Obá, relacionando-se, com ela, ao aspecto arcaico da feminilidade e foi, também, em algumas lendas, marido da própria Iemanjá que o abandonou por ter, ele, zombado de seus volumosos seios (este Xangô, dizem que é uma qualidade velha e muito antiga, pai do Xangô jovem, chamado Xango-menino ou Xangô de Ouro) (13).

Outra de suas lendas o relaciona com Oxalá, sob seus duplos aspectos de Oxalufá e Oxaguiam, a partir de um cavalo branco dado como roubado e que, resgatado, resgata a vida no reino. Esse mito está ligado ao ritual das Aguas de Oxalá, como veremos. O carneiro, seu animal totémico - ou, um deles - também participa de uma história, na qual tenta derrotar o pássaro das Grandes-Mães e acaba derrotado e justiçado por Xangô (AUGRAS: 1983, pg 147/8).

As histórias de Xangô estão entre as que são lembradas por quase todos e contadas numa narrativa coesa, sem perda dos episódios principais, como acontece na maioria das lendas dos orixás guardadas na memória do povo. E, sem dúvida, um

13) Xangô como infante e sua relação com a construção de vida na festa dos homens é revista no belo texto de Roberto Motta: Bandeira de Alairá: a festa de Xangô - São João (in MOURA: 1982, pg 1/12).



fig. F3/7
Coroa de Xangô.
Em cobre, encimada pelo oxê, apresenta como temas ornamentais, chamas e folhas de louro, indicando a natureza e a glória desse Orixá.

dos orixás mais amados e sua presença como pai-de-cabeça é motivo de orgulho e prazer para seus filhos. O posto de Obá de Xangô é considerado como uma elite no Candomblé do Brasil e sua investidura é motivo de prestígio maior (Amado: Jorge: Tenda dos Milagres; Rio de Janeiro: Record, 1987).

As qualidades de Xangô são bem conhecidas e reconhecidas, seja nos paramentos, seja durante o transe. Os mais conhecidos são Xangô Airá e Xango Intila, duas qualidades que se vestem de branco; Xango Ibonã ou Babá Bonã é ligado às chamas e é turbulento; Jacutá é ligado às pedras de raio e seu otá é de difícil obtenção; Obá Afonjá é o Xangô da casa real de Oyá, patrono das mais antigas Casas de Salvador. Menos citados, são Xangô Ogodô, jovem e guerreiro e Aganju que pode ser muito cruel; Xangô Baru foi dito que não come quiabo porque é muito velho e Xangô Oloroké foi dado como o que conquistou Iansã e a tirou de Ogum.

Seus paramentos são sempre em cobres, esmaltado, às vezes, em vermelho - a não ser, os de Airá e Intila que são em metal prateado. O elemento que mais se ressalta nos seus paramentos, é a coroa, numa forma que remete às coroas dos imperadores do Brasil, significando a soberania mística, sobre o país e deixando, bem claro, que é o Rei. São vários os seus atributos e é o Orixá que apresenta um maior número de animais como tema ornamental, uma vez que vários se prestam a simbolizar sua virilidade e nobreza, tanto a partir da imaginária européia, quanto a partir da africana.

1. oxé - o machado biface é, como dissemos, o

atributo masculino mais conhecido. Das 70 pranchas que ilustram a arte e a cultura yorubá do livro de William Fagg e John Pemberton (1982), 13 são oxês de Xangoô, mostrando a importância dessa ferramenta. E também a peça mais comum - em várias versões - nas coleções catalogadas por Raul Logy, assim como são encontrados por todo o Mercado de Madureira, feitos de metal, de madeira ou com pedra. Raul Lody (1988: pg 13 e seg.) diz que a iconografia dessa peça remete aos dualismo, não como ambiguidade ou contradição interna, mas como equilíbrio de forças que devem responder, uma às outras: os oxê-Xangô, são a pedra do raio, o fogo vivo dos céus controlado na terra; "são os mais poderosos transmissores de "àse" vermelho, aquele que assegura vida e reprodução" (SANTOS: 1976, pg 96).

O oxê é um falo, claramente desenhado, mas é, também o ixé, mastro central, que sustenta a construção. suas duas lâminas representam os pares do bem/mal, poder do Rei/poder do Orixá, poder temporal/poder religioso, casa/raio, palácio/terreiro, solo de pedras/terremoto, vermelho/branco, paz/guerra. A relação macho/fêmea não está contida nas lâminas mas na figura feminina que, tradicionalmente, as sustenta, mostrando que o deus viril só pode subsistir apoiado no poder das mulheres. No Mercado de Madureira, essa figura feminina desapareceu, como iconografia, mas permanece citada como remissão. Nos machados de madeira, no Mercadão, é comum o uso de olhos lavrados nas lâminas, talvez uma representação resumida da mulher que as suportava, originalmente (14). As lâminas duplas

14) Numa entrevista informal, nos foi dito que esses olhos expressavam a vigilância do deus da Justiça.



fig. F10/25
Oxé de Xangô.
Em madeira, com os olhos gravados na lâmina e sóis
representando o calor escaldante e a soberania.

são, também, a representação dos chifres dos carneiros, como no tombo 044 da Coleção: Culto Afro-Brasileiro, mas, apesar dessa relação ser lembrada, hoje, o mais comum, são as lâminas em forma de trapézio, com um desenho mais reto ou mais curvo, mas, em todo caso, próximo às lâminas dos machados usados profanamente (figs. F3/9, F10/25 e F10/24).

2. coroa - Raul Lody cataloga várias coroas de Xangô, algumas na forma européia, outras como barretes (Coleção: Culto Afro-Brasileiro e Coleção Perseverança) e, no Mercado, estão entre as peças mais vendidas. A fig. F3/7 é um exemplo comum de coroa de Xangô, em cobre, ornamentada com ramos de louro e chamas e encimada - como sempre - por um pequeno oxê. Esse mesmo modelo pode ser feito em metal cromado ou, num exemplo único (Fig. F6/5) ganhar uma viseira, indicando um Xangô Aganju. Na fig. F4/22, vemos uma curiosa mitra, usada para nação de Congo-Angola que remete à dualidade poder temporal/poder sagrado e que recupera a forma de cone, usada na África, como ilustra Juana Elbein (1976: Iconografia, fig. 11).

3. xere - como um chocalho, feito de uma cabaça com cabo de metal prateado ou de cobre, é usado em todos os rituais onde se dê a presença de Xangô. Na sua origem é proibido aos olhos das mulheres, o que denuncia provável símbolo fálico e, mesmo que hoje, essa proibição não seja tabu, o mais usual é que nas cerimônias ele apareça envolvido num alvo ojá. No Mercado, sua exposição e venda não sofrem qualquer entrave, pois não passou pelos banhos e orações que o sacramentam. O xere é dito como transportando, em seu chocoalhar, o barulho do trovão,

mas em duas entrevistas informais, uma em 1991 e a outra em 1993, nos foi dito que o barulho se refere à chuva, o que poderia confirmar a significação fálica, havendo uma analogia entre a chuva e o esperma; o informante mais recente nos diz que o barulho do xere representa o troar da cavalaria de Xangô quando invadiu e conquistou Oyó. Apesar dessa informação ser única, a registramos pois remete ao aspecto historicizante que os mitos de Xangô conservam e, também, porque sugere que o intercâmbio entre memória popular e construções eruditas vem se intensificando no Mercado de Madureira, como em todo universo do Candomblé.

4. Odô - a mão-de-pilão e o próprio pilão, estão ligados ao reinado de Xangô, mas não obtemos informações mais claras sobre isso e, também, representam como vimos, à virilidade desse Orixá. Como o pilão tem uma carga significante relativa a Oxaguiã muito mais nítida, no Mercado não o vemos relacionado a Xangô e apesar, dos informantes se recordarem bem dessa iconografia, valorizam mais a mão-do-pilão por seu óbvio simbolismo fálico. Raul Lody registra dois pilões de madeira; um na Coleção: Culto Afro-Brasileiro, o qual hesita, na catalogação, entre assinalá-lo como um pilão de Xangô ou de Oxaguiã: acreditamos ser do primeiro, em virtude de, nos baixos relevos de toda a volta aparecerem os orixás Xangô, Exu, Ogum e Iansã, o que parece remeter ao mito citado de como o Orixá do fogo se duz a rainha dos ventos (tombo 015). A outra peça pertence a Coleção: Maracatu Elefante e, apesar de ser referendado, pelo autor como de Xangô, temos algumas dúvidas, pois a decoração em largas flores pintadas de branca, esculpidas na peça e o uso de uma cruz

estilizada com decoração, na base, parece remeter, iconograficamente, à Oxaguiá (tombo 278), podendo, no entanto, pertencer ao assentamento de um Xangô Airá. Os demais significados referentes à mão-de-pilão já foram vistos quando analisamos os ferros.

5. Labá - é uma grande bolsa, levada a tiracolo, principalmente por Xangô Jacutá, feita de couro ornamentado com padrões decorativos baseados no triângulo, no qual o orixá guarda seus edun-ará - as pedras de raio - que lança sobre a terra, nas tempestades e/ou num ato de justiçamento. Só a vimos uma vez, no Mercado, feita por encomenda.

6. batá - também só vimos uma vez no Mercado, foi na loja de Adilson Martins que o estava consertando. É um tambor que se prende a tiracolo (VERGER: 1981, fot. 106), de cerca de 0,80m de comprimento, com ambas as bocas recobertas por membranas e que é batido dos dois lados. É exclusivo do culto de Xangô e dele se diz que "fala", "conversa" diretamente com o orixá, sendo, portanto, objeto de muito preceito. Parece estar em desuso e poucos o conhecem: o que Adilson nos mostrou, parece ter vindo da África.

7. couraça - parece, no paramento de Xangô, substituir o "avental" que esse orixá usava (Lody: 1985, pg. 59; Verger: 1981, fot. 114), rebordado com cauris e/ou fios de ouro e franjas vermelhas e que simbolizava a riqueza e prosperidade do reino.

8. Elefante - "O elefante é o rei depois da morte. E a metamorfose do rei para o animal" (Lody: 1988, pg. 9). Essa informação é confirmada no *Dictionnaire des Civilisations Africaines* (Paris: Fernand Hazan E'diteur, 1968), no qual Pierre

Ichac diz o mesmo e acrescenta que seu marfim é propriedade real (op. cit.: pg. 147).

9. **Cavalo** - O Rei a cavalo é uma representação comum na imaginária africana e essa montaria representa o poder de comando (15). No Mercado, o cavalo aparece relacionado com o mito, no qual o velho Oxalá vai preso, acusado de tê-lo roubado. Donde, o tema do cavalo alado serve pra ornamentar paramentos de Xangô e Oxaguiá (que também é parte dessa história).

10. **Agutá** - é o carneiro de chifres recurvos, que desde o Egito, onde é consagrado a Amon-Rá, representa a realeza, o sol, o poder impactante e irrefreável. No Brasil, esse carneiro (raro de se encontrar e caro de se comprar) é o símbolo da velocidade de ação de Xangô e a forma dos chifres era muito usada nos oxés.

11. **leão** - é o animal real por excelência. Réau (1957, pg. 92/3) o diz um símbolo de Cristo mas que propicia uma leitura iconográfica ambígua, pois representando a força pode estar a serviço do bem ou do mal. Na iconografia cristã é interpretado como signo de Encarnação, Ressurreição e Misericórdia, da Coragem e da Vigilância. Na África (Diccionaire: 1968, pg. 250/1) o leão é símbolo do guerreiro e do Rei, este, renascendo sob a forma do animal; sua carne e suas vísceras são consumidas ritualmente em algumas regiões e é centro de vários cultos propiciatórios, permanecendo, até hoje, um signo muito forte nas representações do poder político. No Brasil, o leão

15) FAGG, William: Yoruba (1982); LAUDE, Jean: Las Artes del África Negra (1968).

representa o Rei, igualmente, mas, também é o animal-símbolo da África, donde sua constante utilização, como tema nos paramentos de Xangô.

12. **Quimera** - No Mercado, sua interpretação européia e cristã desapareceu e é usada, a partir de sua forma de cabeça (e corpo, geralmente) de leão e cauda de serpente, para representar, como o leão mesmo, o poder real. Frequentemente é representada, alada e rampante, remetendo aos edun-ará.

13. **peixe** - ligado sempre a algum enredo com Oxum e/ou Iemanjá.

14. **pomba** - não parece ser o pássaro eye, diretamente, pois todos os informantes a dão como símbolo de Oxalá e marca iconográfica de peças ou paramentos de Xangô Airá ou Intila.

15. **estrelas** - tema muito raro, sempre ligado a Iemanjá.

16. **asas** - tema frequente, representa a velocidade com que Xangô lança os edun-ará.

17. **búzios** - representa a riqueza material e, por extensão, a frondosa descendência do Rei.

18. **ramos de louro** - símbolo de uso comum, representa a coroa dos Césares e, por afinidade, o poder real ou imperial e a glória.

19. **chave** - é um signo de uso raro. Só vimos, uma vez, uma chave de bronze, para Xangô. Adilson Martins nos informou que representava a "chave da lei, a chave da cidade" (entrevista de julho de 1992).

20. **chamas** - é o mais comum dos temas usados em paramentos de Xangô e é auto-explicativo.

Precisamos analisar três signos importantes na imaginária de Xangô e que não encontramos no Mercado. Raul Lody, colocou muletas como símbolo de Xangô, mas não encontramos nada parecido no Mercado, nem ninguém pôde nos falar sobre elas; é de se notar a semelhança de sua forma com o oxé (Lody: 1985, pg 17). Dois aniamis relacionados com Xangô e bastante usados na iconografia africana, não aparecem como temas, no Mercado: a pantera e o cágado (ajapá). A primeira, acreditamos que é por ter se tornado símbolo de Oxossi, Orixá que "não se dá" com Xangô e o segundo, apesar da imensa importância que tem no Candomblé, não pufilharia os significados de força e rapidez que, percebemos, caracterizam a iconografia do orixá.

9. Logun Edé

E um Orixá jovem, filho de Oxum Fondá e Oxossi Ibusalama e seria a representação da terra cultivada, retirada do domínio da floresta e irrigada pelas águas do rio e, também está ligado ao rio enquanto fonte de alimentação e meio de comunicação. Parece constituir-se um herói civilizador, ligado à agricultura e às artes pacíficas. Suas características mais apontadas são a beleza e a juventude, que lhe conferem certa ambiguidade sexual, acentuada pela tradição de que vive seis meses na mata e seis meses no rio - nestes seria moça encantadora e, naqueles, um rapaz atraente.

Não conhecemos mitos de Logum Edé, pois dele é

recitado apenas que é filho de Oxum e de Oxossi e todos seus "causos" são ligados à bissexualidade. No entanto conhecemos alguns filhos e filhas de Logun que rejeitam essa interpretação do Orixá, dizendo que seu aspecto de caçador foi sendo anulado, em função de formar um claro arquétipo para o comportamento homossexual.

Não há qualidades de Logun; na verdade, Pierre Verger o diz um Oxossi e considera que seu culto de origem, em Ilexá está ligado ao de Erinlé, um deus da caça em cujo culto se misturam dois: o do rio e o do elefante. (VERGER: 1981)

Os paramentos de Logun Edé são muito bonitos, geralmente em metal dourado como o de Oxum (temos somente dois exemplos de peças em metal cromado: as figs. F3/3 e F3/11) e muito trabalhados. Seus paramentos incluem adé sem filá ou chapelão, couraça, capanga, braçaletes, pulseiras e caneleiras, abebé, ofá e balança.

O uso de abebé para Logun Edé está consagrado e Lody assinala uma peça (tombo 027) na Coleção: Culto Afro-Brasileiro, em latão com desenhos de lira (Oxum) e ramos de árvores (Oxossi), com uma estrela no centro (Iyabás?) e outra (tombo 084) na Coleção: Perseverança em latão dourado, com os temas de flores (Oxum) e ofá (Oxossi) e um crescente. No entanto, Pierre Verger (1981: fot. 75 e 77) não registra qualquer abebé e o símbolo de Oxum parece ser uma alfanje (gravado numa peça de cerâmica) ou uma espada palmar que a iaô carrega numa mão e o ofá na outra. É possível que, a necessidade de criar um arquétipo transformasse a espada palmar em abebé ou que, simplesmente, substituisse a arma pelo abano, a fim de reforçar o aspecto

feminino que se buscava.

1. adé sem filá - remete a Oxum e não usa chorão porque, mesmo transformado em moça, não conhece os fundamentos da feminilidade.

2. chapelão - remete a Oxossi, seu pai. Nesse caso, a interpretação iconográfica parece não existir e o chapéu equivale a um capacete ou coroa.

3. couraça - como o orixá não é guerreiro, parece ser mero adereço.

4. capangas - Logum é capangueiro, por definição, pois se locomove entre espaços de natureza simbólica diferentes.

5. eruquerê - já não se usa no Mercado, mas é considerado parte de sua imaginária. Como o de Euá é feito com fibras de ikó e não com pelos. É possível que seu significado seja o de controlar o processo de passagem do mundo da floresta para o mundo da cultura.

6. abebé - peça de uso antigo, mas nem todos consideram correto seu uso, apesar de sua forma atual não ser redonda (fig. F11/36).

7. ofá - é o símbolo do caçador e uma citação de Oxossi. É sua única ferramenta que permanece, sem discussão.

8. balança - como o abebé, com sua simbologia essencialmente maternal não é aceito por todos, começa a surgir uma ferramenta para Logum que parece ser a síntese do ofá e do abebé: uma balança, cujos braços são construídos a partir do arco; a damatá forma o pé e o ponteiro e o abebé modificado fica no lugar do mostrador (fig. F5/24). Essa ferramenta está bastante

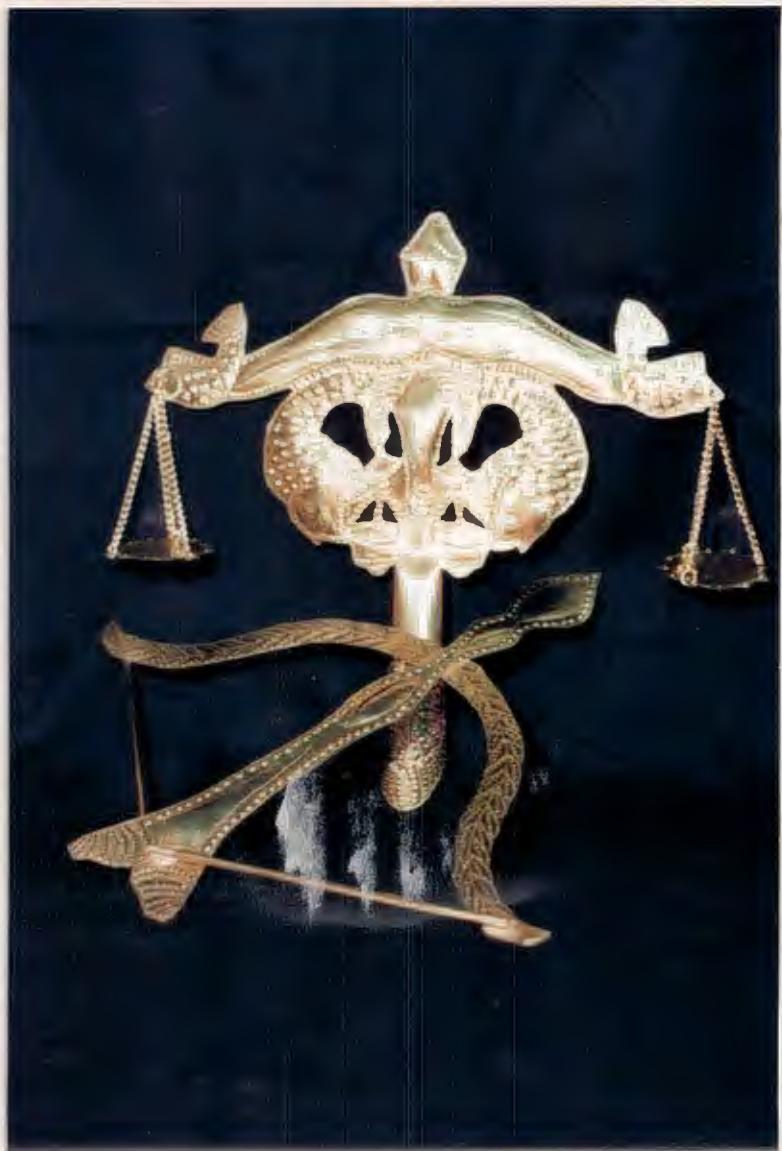


fig. F5/24

Paramento de Logum Edé. Ofá e balança.

Em metal dourado, muito bem trabalhado com os temas de seus pais, Oxossi e Oxum.

Notar a composição híbrida da balança que conserva a representação do abebé.

divulgada no Mercado, seja nessa forma complexa, seja reduzido ao formato básico do ofá (fig. F7/32). Seu significado seria o do equilíbrio que o Orixá mantém entre o rio e a floresta e a presença das ferramentas de Ogum, nessa peça, remetem ao seu papel civilizador. Essa ferramenta parece ser uma reação à feminilização que a divindade experimenta atualmente e uma tentativa de, iconograficamente, gerar uma interpretação dele como caçador e/ou desbravador, funções eminentemente masculinas.

9. **periquitos** - parece ser o tema animal mais comum; representados sempre como casal, remete à ambiguidade do gênero.

10. **folhagens** - representam a mata.

11. **peixe e ofá** - representam Oxum e Oxossi.

10. Oxalá

Considerado o mais velho dos Orixás, é o único a ter, por direito, esse nome que é uma corruptela de Oxalá, um dos seus nomes. Sempre o último do xiré, é considerado o chefe das divindades do panteão do Candomblé e ocupa o lugar do pai simbólico. É uma divindade, a um só tempo, simples e complexa.

O conceito que se revela em Oxalá é o do princípio da vida enquanto permanência eterna, por isso ele é o orixá fun-fun e está ligado ao branco imaculado.

Os "funfun" são as entidades que manipulam e têm o domínio sobre a formação dos seres deste mundo (...) e também a formação de seres no além. Os vivos e os mortos, os dois planos da existência, são controlados pelo "àsé" de "Orisanhá". O "álá", o grande pano branco, é o seu emblema. E embaixo do "álá" estendido que ele abriga a vida e a morte.

(SANTOS: 1976, pg. 75/6)

Vemos, portanto, que Oxalá (em todas as suas qualidades), apesar de representar a essência do poder masculino e o poder fecundador do esperma, tem uma forte identificação com a atuação do poder feminino.

Oxalá é a grande massa de ar primitiva, origem de tudo, na qual a umidade do ar e da água são os pressupostos materiais de toda existência. "Os "òrisá" [Oxalá] são massas de movimentos lentos, serenos, de idade imemorial" (op. cit: pg 76). Sendo o princípio, não há muito a falar de Oxalá, mas, como o princípio traz, em si, o modelo, a protoforma de tudo o que vive, em Oxalá encontramos todas as características dos demais Orixás; por isso, essa palavra passou a designar as divindades afro-brasileiras, no seu conjunto.

O branco de Oxalá, mais que uma cor, funciona como seu atributo, pois representa o esperma fecundante, o ar prenhe de vida, a luz, as águas primordiais. O branco, Juana Elbein e todos os nossos informantes concordam, tem um duplo sentido: "do branco, de tudo que é branco - o "àlà", os objetos e as substâncias de cor branca; e do incolor, a anti-substância, o nada." O branco é a vida visível e é, também, a cor de sua ausência: da morte.

Oxalá está ligado às árvores, pois elas são mais antigas que os animais e são imóveis e permanentes como o ato indiferenciado de viver. Para cada ser que criava, Oxalá, no alvorecer dos tempos, criava uma árvore, como um "doble" espiritual, sendo o duplo do grande Orixá, a palmeira, cujo vinho é tabu para ele, como veremos no mito que anotamos, por ser

análogo ao seu próprio sangue: a autofagia é o maior dos pecados pois consome o axé sem reposição alguma (16). O opaxorô, sua ferramenta, como vimos é, também, uma árvore como o nórdico Ygdrasil que sustenta os mundos.

Sendo o criador dos homens - é ele que os molda em barro - e do mundo - Oxaguiã pila, sem cessar, a protomassa de inhames: Oxalá é o dono da palavra e da tecitura. Ele urde a trama da vida que sai de sua boca, em palavras de poder (17). Geneviène Calame - Griaule, em seu famoso estudo sobre os Dogon, *Ethnologie et langage* (Paris: Gallimard, 1965) se estende sobre a relação entre a palavra e a tecelagem:

Se a palavra é um tecido, inversamente, o tecido é uma "palavra", no sentido amplo, pois é uma criação da atividade humana e no sentido estrito, pois os fios se entrelaçam como os elementos da linguagem, (...). Essa mensagem misteriosa que é escrita nos desenhos do pano, a palavra enigmática (...), é recebendo essa mensagem que o fio torna-se tira de pano; o verbo é necessário a essa transformação de substâncias.
(op. cit.: pg 516/7) (18).

16) Lembramos a importância das palmeiras, de cujas palmas se tira as piaçavas para o xaxará e o ibiri e, as franjas de mariô e a palha de ikó, de múltiplas utilidades. Por ser o "doble" de Oxalá, a palmeira é o ícone vegetal da vida, em si mesma, o índice da sobrevivência e o símbolo da permanência do ser.

17) Para a importância da palavra como transmissão de axé, ver SANTOS: 1976; pg. 46.

18) "Si la parole est un tissage, inversement le tissage est une "parole", au sens large puisqu'il est une création de l'activité humaine, du sens restreint puisque les fils s'entremêlent comme les éléments du langage, (...) Ce message mystérieux qui s'inscrit dans les dessins de l'étoffe, c'est la parole énigmatique (...), c'est en recevant ce message que le fil devient bande d'étoffe; le verbe est nécessaire à ce changement de substance."

(CALAME - GERIAULE: 1965, pg 516/7)

Sendo o dono da palavra, Oxalá é, também, o senhor do silêncio, do limite e da separação: donde seu opaxoró serve para separar os vivos dos mortos, instituindo o tabu fundamental do Candomblé (lesè Orisà, lesè Egun) para separar o orún do ayé.

Oxalá detesta o conflito mas, como Oxaguiã, é o senhor da guerra. Diz Adilson Martins que Ogum faz a guerra, mas foi Oxaguiã que a inventou. Não gosta de barulho, nem de sal, nem de comidas ou cores de sabor forte: tudo, para ele é tabu, pois ele contém a semente de tudo.

Os mitos de Oxalá são sempre mitos de origem e acabam, nos relatos na beira do balcão das lojas ou dos bares ou na soleira das cozinhas, sempre dizendo: "e foi assim que se criou ..." ou "e é por isso que é assim...". O mito da criação do mundo e dos seres humanos é a história na qual Oxalá desce para exercer sua tarefa e, teimoso, recusa-se a jogar para ver que obrigações deve fazer para que tudo se cumpra a contento. Acaba por beber o vinho da palmeira e cai por terra, exaurido e bêbado, permitindo que o mundo seja plasmado por Oduduá (19). Outra de suas histórias, da qual participa Oxum, mostra que a mesntruação é sinal de vida e, portanto, parte essencial do nascimento. Oxalá é o deus que, na maior parte das versões acalma o furor da Iyá-mi, dando-lhe de beber o suco do igbiri, maravilhosamente refrescante e apaziguador e que é o esperma da divindade: Oxalá e, portanto, o macho primordial que desvenda à

19) Para Verger (1981: pg. 252) Oduduá é homem e para Juana Elbein (1976: pgs. 61/64) é mulher. Mas ambos concordam que é uma QUALIDADE de Oxalá.

mujer sua sensualidade e, seduzindo-a com o prazer, a convence a dividir com ele os poderes da vida e dos mortos.

O sincretismo com a figura do Cristo sempre se ressentiu dessas características muito pouco católicas de Oxalá: a teimosia, e a sexualidade (20). Sua identificação com o Senhor do Bonfim, o Cristo de Salvador, se dá mediante a negação das diferenças e a retenção das analogias que são o branco da veste, a aparente mansidão, a autoridade incoteste e o "morar" na colina. Esse sincretismo dá origem a uma das mais famosas festas populares do Brasil, para a qual a correm turistas do país e do exterior: a "Lavagem do Bonfim", quando iaós e mães-de-Santo, vestidas em trajes de gala, lavam o chão da Igreja do Bonfim e, com água-de-cheiro e flores lançam sobre a multidão, as bençãos de Oxalá.

Essa festa está ligada a um ciclo de rituais no Candomblé, denominado "Aguas de Oxalá" que rememora um mito no qual Oxalufá decide visitar Xangó e encontra um cavalo branco que dera de presente ao Rei, fugido. Recolhe o animal para devolvê-lo mas é confundido com um ladrão e é atirado numa masmorra (21). Pelos sete anos que ficou preso, a seca e a fome cairam sobre o país - Oxalá é a vida - até que Xangó descobrisse o acontecido, o libertasse e o honrasse devidamente, banhando-o em águas puras. No final do mito, Oxaguiá interfere, usando as varas do atorí,

20) Por outro lado, as feridas sangrentas do Cristo também constituem anátema para Oxalá que abomina sangue.

21) Tudo acontece porque, mais uma vez, Oxalá não cumpriu as OBRIGAÇÕES devidas.

chamados ixan para purificar todos do pecado cometido e sacramentar, na festa dos inhames novos, a reconstituição do mundo. No Candomblé, as "Aguas de Oxalá" cobrem, no inicio do ano, tres semanas de culto dedicado a Oxalá, nas quais se reconstrói simbólicamente todas as instâncias do mundo, desde sua dimensão cósmica e criadora, até a dimensão terrena e criada do reino.

O culto de Oxalá, no entanto não se restringe às grandes festas, mas é uma constante no cotidiano do povo-de-Santo. Toda sexta-feira, quem é do Candomblé, se veste de branco, porque é dia de Oxalá; se abstém de comer "carne vermelha", coisas muito salgadas e só toma sua cerveja bem perto da meia-noite ou depois; não se usa dendê, de jeito nenhum na sexta-feira. No terreiro nesse dia não se faz mataança, nem se joga, porque, como a palavra de Oxalá é a final, se o Ifá mostrasse algo ruim, seria impossível evitá-lo: não haveria a quem apelar. Na iniciação, Oxalá, sendo o criador, interfere na construção da cerimônia e, na própria saida-do-Santo na qual, sempre, não importa quem seja, sai uma vez de branco, antes de envergar as roupas de seu preceito.

Os "causos" de Oxalá são muitos e ele parece, apesar, de sua natureza comedida, tão contumaz em aparecer aos homens, quanto Exu ou Ogun. Geralmente é visto como um homem idoso, todo de branco, usando bengala ou como jovem, sempre de claro, ativo e enérgico: Jorge Amado, em Tereza Batista Cansada de Guerra, usa, no episódio da "greve do balaio fechado", a presença de Oxalá, ajudando uma jovem prostituta a se refugiar

numa igreja. O autor recorre, nesse caso, a uma narrativa que, em várias versões, é comum no imaginário popular. Uma senhora, em conversa informal (julho de 1994) nos conta, no Mercado, que Oxalá - na figura de velho de branco - a ajudou a internar sua filha acidentada num hospital do Rio de Janeiro que, por estar em greve, recusara a criança. Diz ela que o velho apareceu, de bengala e, tal a sua autoridade que todos, pensando que era doutor, o obedeceram e acolheram a menina, após o quê, o velho desapareceu e ninguém soube dizer quem era. Confirmado no Jogo que era Oxalá, essa menina fez-o-Santo e, hoje, com quinze anos, já é ebômim.

As qualidades de Oxalá são muitas - dizem que são mais de duzentas - mas todos parecem se ater a três categorias: Oxalá velho, Oxalá jovem, Oxalá fêmea. Os velhos são: Oxalufã que carrega opaxorô ou bordão, Okin, Oluwofin, Orixá Roko, Orixá Lulu; os jovens são: Oxaguiã e Orixá Kiré; e o que é fêmea (Oduduá?).

Os paramentos de Oxalá, qualquer que seja sua qualidade são em metal prateado e pintado com tinta branca. Mesmo Oxaguiã, que usa sequi azul nas suas contas, não carrega cor alguma em seu paramento. Estes variam conforme a qualidade idosa ou jovem do Oxalá e os diferenciamos, com as ferramentas e temas, em dois grupos:

I - Tipo Oxalufã

1. adê com filá - tradicionalmente, o velho Oxalá, apesar de representar a potência masculina, usa roupas de mulher,



fig. F6/15

O sincretismo entre Oxalá e Jesus Cristo, apesar de certas discrepâncias, é um dos mais aceitos pelo povo-de-Santo.

para se lembrar de que o poder era, no inicio, todo das Iyabás/Iya-mis. No entanto, o uso do adé - coroa tradicional da realeza africana - e do chorão condiz com a natureza desse orixá que, como as mulheres, tem a ocultar o segredo de que a vida e a morte são um mistério só, proibido ao saber dos homens.

2. coroa - o adé, no entanto, por ser tão "feminino" e por Oxalá ser demasiado grande para que passasse pela manipulação que atingiu Logun Edé e Oxumaré, foi desaparecendo da imaginária do Orixá, no Mercado de Madureira. Foi substituído pela coroa, encimada por um pássaro ou por um orbe que simboliza sua soberania sobre o panteão afro-brasileiro e sobre o mundo todo.

3. abebé - pela mesma razão que vestia adé, Oxalufá usava abebé (sem espelho), peça que Raul Lody registra, redondo, na Coleção: Culto Afro-Brasileiro (tombos 022 e 115) e na Coleção Arthur Ramos (tombos 1.60.6 e 1.60.80). Pela mesma razão que perdeu o adé, perdeu o abebé que foi substituído por um leque como o que Carybé desenha na sua Iconografia. No Mercado de Madureira, tal peça desapareceu completamente da emblemática de Oxalá, sendo rejeitada por que "Oxalá é homem, não é metá-metá. Ele usa roupa comprida porque é muito velho. E igual a roupa de Jesus Cristo." (entrevista informal em setembro de 1994).

4. opaxorô - essa peça foi analisada na nossa introdução, onde sua riqueza iconográfica foi ressaltada, uma vez que essa ferramenta é árvore do mundo, bastão de comando, falo ereto, marca de limites e bordão de caminhante e pastor. No opaxorô se unem características do báculo cristão e do cajado do Orixá Oko, patrono da agricultura e pouco conhecido no país.

5. pombas - representação do pássaro eyé, brancas como o necessário, remetem aos mitos pelos quais, Oxalá se apoderou do poder feminino, dominando seu aspecto sensual.

6. flores - estão sempre ligadas a Oxalá, com pétalas bem redondas e em número de quatro ou múltiplo. Representam a plenitude da vida e a paz que caracterizam esse orixá.

7. palmas - ligadas a importância da palmeira nos mitos do orixá.

8. búzios - por serem brancos, por "falarem" no Jogo, por serem símbolo de riqueza e de descendência, estão ligados, simbolicamente a Oxalá.

9. igbin - é o grande caramujo de Oxalá, cujo valor, no circuito do axé, é tão grande quanto o do touro. Seu sangue "branco" e gosmento o torna o sacrifício mais condizente com o Orixá que abomina sangue rubro e, também, como vimos, esse sangue/sumo é a representação do esperma, líquido vital.

II - Tipo Oxaguiã

1. capacete - por ser guerreiro, é comum, esse Oxalá usar capacete, geralmente com viseira, a substituir o chorão. No entanto, não é incomum que esse, coroa como o tipo - Oxalufã.

2. couraça - usa sempre, porque é um guerreiro feroz.

3. escudo - Oxaguiã é o criador da guerra e, por definição, seu vencedor. E chamado "o guerreiro do bom combate" e



fig. Fl1/18
Opaxorô de Oxalá.

Nessa peça foram usadas pérolas de fantasia no lugar dos pingentes de Exu. Apesar do intuito confesso de ser um recurso apenas estético, lembramos que o simbolismo da pérola também está ligado à vida.

Notar a transformação do apoio do pássaro, num quarto prato, justificado por ser a metade do oito, número de Oxalá.

acredita-se que luta sempre pelo bem e pela vida. E de se notar que essa conceituação parece muito influenciada pela visão do cristianismo, maniqueista, bastante diferente da do Candomblé, onde a duplicidade é uma compensação interna e não uma contradição conceitual. A "guerra" de Oxaguiã parece ser a representação do conflito inherente a todas as circunstâncias e fenômenos, a partir da qual se dá a dinâmica e a transformação. Por isso, usa não apenas espada, mas também escudo, representando a preservação da existência que é a finalidade última do combate de Oxaguiã.

4. alfange - a espada desse orixá também se transformou no alfange e representa seu impeto guerreiro.

5. capangas - Oxaguiã é um caminheiro e, por isso, usa capangas, muitas vezes, em forma de coração (sincretismo com o Sagrado Coração?).

6. polvareira - de uso muito raro e, na qual, carrega efun - pó branco - e, não, pólvora.

7. mão-de-pilão - é sua ferramenta, por excelência. Oxaguiã é conhecido por sua gula de inhames, os quais pila sem cessar: representa a criação constante do universo, pois, na cosmologia jeje-nagô, o mundo não foi criado de uma vez por todas no início dos tempos, mas vem sendo criado ainda, por homens, antepassados e deuses. O pilão e a mão-de-pilão são, também, temas decorativos comuns nos paramentos de Oxaguiã.

8. Pombas, flores e búzios - com o mesmo sentido que têm para Oxalufã.

9. cavalo alado - remete ao mito já citado mas,

também está ligado ao "sonho". Não obtivemos qualquer informação a esse respeito, mas lembramos que os sonhos são mensagens, dos Orixás quando querem a iniciação ou avisam de algum perigo. Assim como, é nos sonhos que se molda a realidade vivida no mundo desperto: donde os sonhos parecem ligados à função criadora de Oxalá.

10. ramagens - remetem à palma, como em Oxalufá, mas também, como para Xangó, são símbolo de realeza.

11. asas - é comum, além do cavalo alado que o pilão, a mão-de-pilão ou o búzio ganhem um par de asas como ornamento. A única explicação que recebemos é que esse tema é uma referência a pomba usada, também, como tema ornamental na iconografia desse orixá.

12. cruz - ligada ao sincretismo com Jesus Cristo.

13. ixan - são as varas de atori que os sacerdotes usam para uma flagelação saneadora dos "pecados". Faz parte dos rituais de passagem, no ciclo das "Aguas de Oxalá" e simboliza a purificação necessária para se começar um novo tempo. São representadas raramente, mas são consideradas um tema vivo dos paramentos do orixá e, por vezes, como uma sua ferramenta.

Orummilá, o deus do Jogo do Ifá quase não tem representação ou objetos no Mercado de Madureira. As igere-Ifá, os cofres para guardar o Jogo foram substituídos por sopeiras pintadas, assim como jamais vimos qualquer iroke-Ifá, um bastão curvo e pontudo, que o sacerdote usa para, batendo na borda da bandeja do Jogo, chamar a atenção de Orumilá. Esse



fig. F9/31

Paramento de Oxaguiam.

Mão-de-pilão em metal cromado com detalhes em branco.

Notar o uso das pombas como tema ornamental.

objeto, de grande riqueza iconográfica (FAGG: 1982, pg 190) parece ter desaparecido no Brasil. As bandejas - ofon Ifá - nas quais se espalha a areia a ser marcada pelos sinais - ou, nas Américas, onde se faz o Jogo de búzios, propriamente dito - são encontradas no Mercado. Algumas são peneiras ornamentadas (fig. F6/28) e outras são de madeira, com as bordas esculpidas, como na África. Os temas da borda são tradicionais como triângulos, galos, Exu, pássaros ou mulheres ou são ornamentais como búzios, ou, registramos uma opon-Ifá em cujas bordas, estavam esculpidos os sinais do zodíaco, um sinal de que, mesmo no sacrossanto Jogo, a atualidade se compõe com a antiguidade.

Os Aborós determinam os meandros, as múltiplas aparências que o mundo concreto sustenta. Esse mundo que eles arrancam do império profundo mas abissal dos Iya-mis e que constroem, nas instituições e no trabalho, para o tamanho dos homens.

Se as Grandes-Mães são apaixonadas e apaixonantes, ameaçadoras e amorosas, os Aborós são Orixás-filhos (ou esposos/amantes/adversários - como Oxalá) que se arrancam desse casulo do ventre para, na multiplicidade das ações cotidianas, inventar o mundo que é. Contingente.

CONCLUSÃO

"A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais "realista" vive de imagens."

(ELIADE, Mircea: *Imagens e Símbolos*; São Paulo, Martins Fontes, 1991)

Tudo faz sentido. Os paramentos, os ferros, as ferramentas, os temas ornamentais têm um significado próprio e este se articula com os outros num sistema complexo mas plenamente inteligível. Nada é gratuito e as novidades formais, as leituras que se desdobram ou que se modificam, mesmo quando acontecem por necessidades estéticas - como no xaxará - ou por precisão social - como no abebé de Oxumaré - adquirem uma justificativa no código-de-Santo.

A dinâmica das representações e funções simbólicas do sagrado, segue uma lógica interna que, como a do mito, se propõe a manter a coerência entre universo pensado e universo vivido. Como o sistema social e o económico são também sistemas simbólicos, a análise antropológica consiste em perceber como eles interagem, como respondem um ao outro. No Mercado de Madureira, a reinterpretação e manipulação dos motivos iconográficos expressam a tensão entre a tradição que se pretende inaugadora e, portanto, legitimadora e a realidade tumultuada e exigente do mundo contemporâneo. Os valores "ortodoxos" e as "inovações" precisam coexistir e, mais, precisam se con-fundir, a fim de que não se instalem rupturas estruturais entre a prática

e a crença religiosa e a vida cotidiana. A eficácia simbólica depende de que a linguagem sagrada seja compreendida como expressão das categorias inconscientes e dos desejos manifestos do pensamento coletivo (Lévi-Strauss: *Antropologia Estrutural* dois, 1973).

As peças do Mercado de Madureira circulam em dois níveis, ao mesmo tempo: enquanto participam de um circuito capitalista, devem propiciar lucro e serem rentáveis numa relação de compra-e-venda avaliada apenas pelo seu teor monetarista. Mas, enquanto parte de um código religioso, devem satisfazer demandas oriundas de uma hierarquia eclesiástica, de relatos e relações míticas, devem ser rentáveis na circulação do axé que vivifica todo o mundo do Candomblé, desde os terreiros até as lojas. O sagrado inclui, no seu território, o econômico e lhe dá um sentido para além da moeda; mas o econômico também se apropria da legitimação sacramentada para aumentar os negócios. Sagrado e profano não se reduzem mutuamente: pelo contrário, através do discurso do código-de-Santo, se associam para que comportamentos individuais e ansiedades sociais encontrem uma possibilidade de justificação.

Por isso, o artefato da imaginária do Candomblé não se limita aos modelos africanos: absorve e refaz temas europeus e cristãos; modifica significantes para preservar o significado ou, pelo contrário, matêm a forma e altera a interpretação. Devora, antropofágicamente, todos os elementos que lhe convém, visando manter o que denomina "fundamentos", os elementos básicos da fé e das características das divindades. No entanto, esses "fundamentos" também se transformam - como vemos

em Iemanjá ou em Logum Edé - e assim, tradições se criam e se inscrevem na eternidade do mito. Porque o "fundamentos" do Candomblé não é uma forma, ou uma palavra ou um Orixá ou uma narrativa, em si mesmos: é a relação que os deuses mantêm com os homens, o compromisso de funcionarem como arquétipos, mediadores e cúmplices da aventura de ser humano.

Não podemos, portanto, evitar as leituras católicas de alguns signos, pois essas leituras fazem parte de uma iconografia sincrética que abomina o vazio e busca explicação para o signo em qualquer instância que o favoreça. Assim como procura imagens que possam visualizar conceitos abstratos e não se furta a buscá-las no imaginário de outra religião ou de outra época, nas informações dos livros acadêmicos ou dos meios de comunicação. Esse ecletismo, que se reflete, no estilo dos objetos e no uso dos temas - que vão da referência africana ao neo-classicismo, do barroco à art-decô, de Carybé ao carnaval - é uma tomada de posição, um reconhecimento que os Orixás buscam seus filhos em todas as classes sociais, em todas as profissões, em todas as etnias. O sincretismo não é uma máscara a esconder o ultrajado rosto africano, mas é um diálogo entre sistemas religiosos e sistemas de vida. Um diálogo que busca encontrar uma resposta para indivíduos que existem numa sociedade hierarquizada, segmentada e injusta. Essa vocação que os cultos afro-brasileiros têm para o múltiplo funciona como uma estratégia para ocupar espaços simbólicos e/ou reais - uma maneira de lançar mão de "palavras" valorizadas socialmente e usá-las como senha para circular num espaço mais amplo.

Se é usado um tema de origem cristã ou uma composição que lembra a art-nouveau; se é trazida da África, a estatueta de madeira ou se uma forma é revisada através da citação de um antropólogo; se um paramento é muito caro - tudo isso visa a aumentar o valor simbólico dos objetos e, portanto, a aumentar o axé. O Candomblé não é uma religião "em conserva", como dizia Roger Bastide, é uma religião viva que, como tudo o que é vivo, se transforma e se adapta para permanecer e crescer. A identidade do Candomblé no Mercado de Madureira não é a de um modelo ou de uma sobrevivência; é a de uma atuação que re-liga o homem contemporâneo a um panteão de deuses que pretendem ser eternos. Ogum subiu pela corrente de ferro na manhã do mundo e, hoje, por ser o dono do ferro, é patrono dos automóveis e aviões. Os ritos e sua imaginária não remetem o presente ao passado, mas identificam um com o outro, traduzem um no outro, para que nessa frase que começa na memória e continua na presença, se cifice uma realidade que faz sentido.

BIBLIOGRAFIA

- 001) AKINJOGBIN, A.J.. *El Concepto del Poder en África*. Barcelona:
Unesco Serbal, 1983.
- 002) ALMEIDA, Lilian Pestre de. *A Presença da Grande-Mãe no
Imaginário Brasileiro: Formas e Motivos Barrocos*.
UFF/CNPq, 1988 (mimeo).
- 003) AMADO, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. São Paulo:
Martins, 1972.
- 004) idem - *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- 005) idem - *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- 006) idem - *O Sumiço da Santa*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- 007) ANDRADE, Mario de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*.
Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 1984.
- 008) ARAUJO, Emanoel (org.). *A Mão Afro-Brasileira*. São Paulo:
Tenenge, 1988.
- 009) AUGRAS, Monique. *A Dimensão Simbólica*. Petrópolis: Vozes,
1980.
- 010) idem - *O Duplo e a Metamorfose*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- 011) AVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*.
São Paulo: Perspectiva, 1980.

- O12) AZEVEDO, Thales de. *Democracia Racial*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- O13) AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- O14) BALANDIER, George. *Afrique Ambigüe*. Paris: Terre Humaine, 1957.
- O15) BALANDIER, Georges. *Antropo-lógicas*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- O16) idem - *Dictionnaire des Civilisations Africaines*. Paris: Fernand Hazan, 1968.
- O17) BALOGUN, Ola & outros. *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- O18) BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Território Negro em Espaço Branco*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- O19) BARTHES, Roland. *Mitologia*. São Paulo: Difel, 1982.
- O20) BASCOM, William. *African Art in Cultural Perspective*. New York: Norton & Company, 1973.
- O21) BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: ed. Nacional, 1971.
- O22) idem - *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1971.
- O23) idem - *As Américas Negras*. São Paulo: DIFEL, 1974.

- 024) idem - *Le Sacré Sauvage*. Paris: Payot, 1975.
- 025) idem - *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- 026) BENTO, Dilson. *Malungo: Decodificação da Umbanda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- 027) BERTAUX, Pierre. *Africa*. México: Siglo Veintiuno, 1972.
- 028) BOGHICI, Jean (exposição idealizada por). *Missão Artística Francesa e Pintores Viajantes*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil - França / Fundação Casa França-Brasil, 1990.
- 029) BOUDIEN, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- 030) BOXER, R.C.. *Relações Raciais no Império Colonial Português*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- 031) idem - *A Índia Portuguesa em Meados do Séc. XVIII*. Lisboa: Edições 70, 1967.
- 032) BRAGA, Julio. *O Jogo de Búzios*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- 033) BRAMLY, Serge. *Macumba*. Paris: ed. Seghers, 1975.
- 034) BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Deuses do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

- 035) idem - *A Festa do Santo de Preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- 036) idem - *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- 037) BROWN, Diana (org.) *Umbanda & Política*. Rio de Janeiro: Marco Lero, 1985.
- 038) BRUNSCHIWIG, Henri. *A Partilha da África Negra*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 039) BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- 040) CABRERA, Lydia. *Yemanjá y Ochún*. York: Eastchester, 1980.
- 041) CACCIATORE, Olga Gugolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- 042) CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- 043) CALABRESE, Omar. *A Idade Neo-Barroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- 044) CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et Langage*. Paris: Gallimard, 1965.
- 045) CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. *Plantas Medicinais e os Rituais Afro-Brasileiros I*. São Paulo: ALMED, 1988.
- 046) CAMINO, Rizzardo da. *São Jorge, o Santo Universal*. Rio de Janeiro: Ed. Eco, 1980.

- 047) CAREY, Margret. *Contos e Lendas da África*. São Paulo:
Melhoramentos, 1981.
- 048) CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro:
Ediouro, 1960.
- 049) idem - *Religiões Negras / Negros Bantos*. Rio de Janeiro:
Civilização Brasileira, 1981.
- 050) CASCUDO, Luis da Câmara. *Tradição: Ciência do Povo*. São
Paulo: Perspectiva, 1971.
- 051) idem - *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte:
Itatiaia, 1984.
- 052) CASSIRER, Ernst. *Langage et Mythe*. Paris: Les Editions de
Minuit, 1973.
- 053) CARYBE, Mural dos Orixás. Salvador: Raizes Artes Gráficas,
1979.
- 054) idem - *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da
Bahia*. Salvador: INL/UFG, 1980.
- 055) CHARBONNIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia
(entrevistas com Claude Lévi-Strauss)*. Campinas: Papirus,
1989.
- 056) CHESI, Gest. Vandou. Paris: Fournier Diffusion, 1982.
- 057) CHIAVENATO, Julio J. O Negro no Brasil. São Paulo:
Brasiliense, 1985.

- 058) CONRAD, Edgar Robert. *Tumbeiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 059) CONRAD, Robert. *Os Últimos Anos da Escravatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 060) COSTA, Emilia Viottida. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Livr. Ciências Humanas Ltda., 1982.
- 061) COSTA, João Severiano Maciedda (org.). *Memórias Sobre a Escravidão*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: Fundação Petrônio Portella, Ministério da Justiça, 1988.
- 062) COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *O Mundo dos Mehináku e suas Representações Visuais*. Brasília: Editora UnB, 1988.
- 063) COPANS, Jean (org.). *Antropologia: Ciência das Sociedades Primitivas?*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- 064) COURLANDER, Harold. *Afro-American Folklore*. New York: Crown, 1976.
- 065) DAMMANN, E. *Les Religions de l'Afrique*. Paris: Payot, 1978.
- 066) DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- 067) DAVID, Brookshaw. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- 068) DAVIDSON, Basil. *Mãe Negra*. Lisboa: Livr. Sá da Costa ed., 1978.

- 069) DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- 070) DEPESTRE, René: *Bonjour et Adieu à la Négritude*. Paris: Ed. Albert Laffont, 1980.
- 071) DESCHAMPS, Aubert. *Les Religions de l'Afrique Noire*. Paris: PUF, 1977.
- 072) DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas, 1909.
- 073) idem - *L'Imagination Symbolique*. Paris: PUF, 1984.
- 074) ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- 075) idem - *A Definição de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- 076) ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Paris: ed. Gallimard, 1962.
- 077) idem - *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- 078) idem - *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- 079) idem - *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 080) EVANS-PRICHARD, E. E.. *Antropologia Social da Religião*. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- 081) idem - *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- 082) ELIOT, Alexander (org.). *L'Universo Fantástico dei Miti.*
Milão: Arnoldo Mondadori ed., 1977.
- 083) FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Querebentan de Zomadodu.* São Luis: EDUFMA, 1986.
- 084) FILHO, Melo Moraes. *Festas e Tradições Populares do Brasil.*
Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- 085) FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte.* São Paulo: Linoart /
Círculo do Livro, s/ano.
- 086) FRAGG, Willian & PEMBERTON, John. *Yorubá: Sculpture of West Africa.* New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- 087) FRANCATEL, Pierre. *A Realidade Figurativa.* São Paulo:
EDUSP, 1973.
- 088) FRANCH, Jose Alcina. *Arte y Antropología.* Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- 089) FREITAS, Décio. *O Escravismo Brasileiro.* Porto Alegre:
Mercado Aberto, 1982.
- 090) idem - *Palmares.* Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.
- 091) GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: ed. Guanabara, 1989.
- 092) GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de Passagem.* Petrópolis: Vozes,
1978.

- 093) GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 094) GOMES, Vera Souza de Braga. Umbanda sem Estigma. Rio de Janeiro: Mudra, 1984.
- 095) GIMARAES, Alba Zaluar (org.). *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves ed., 1975.
- 096) GROETELAARS, Martien M.. *Quem é o Senhor do Bonfim?*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- 097) HAUSER, Arnold. *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.
- 098) idem - *Teorias da Arte*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.
- 099) HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições. Paz e Terra*, 1984.
- 100) HUYGHE, René. *Sentido e Destino da Arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1986.
- 101) KIRK, G. S.. *Myth*. Los Angeles: University os California Tress, 1970.
- 102) LAPASSADE, Georges & LUZ, Marco Aurélio. *O Segredo da Macumba*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- 103) LAUDE, Jean. *Las Artes del Africa Negra*. Barcelona: ed. Labor, 1968.
- 104) LAYE, Câmara. *O Menino Negro*. Lisboa: Edições 70, 1979.

- 105) LAYTON, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Tress, 1991.
- 106) LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- 107) idem - *Antropologia Estrutural - dois*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1976.
- 108) idem - *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- 109) idem - *A Via das Máscaras*. Lisboa: Editora Presença, 1979.
- 110) idem - *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- 111) LITTLE, K.. *La Migración en Africa Occidental*. Barcelona: ed. Labor, 1970.
- 112) LLOYD, C.P.. *Africa in Social Change*. Londres: Penguin Books Ltda., 1972.
- 113) LODY, Raul. *Símbolos Mágicos na Arte do Metal*. Rio de Janeiro: Ars Gráfica ed., 1974.
- 114) idem - *Coleção: Culto Afro-Brasileiro: Um Documento do Candomblé*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.
- 115) idem - *Coleção: Perseverança: Um Documento de Xangô Alagoano*. Maceió: UFA, 1985.

- 116) idem - Coleção: Arthur Ramos. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1987.
- 117) idem - Coleção: Maracatu Elefante e Objetos Afro-Brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE/INL, 1987.
- 118) idem - Pencas de Balangandãs da Bahia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- 119) idem - Oxé de Xangô: Ferramenta e Símbolo na Visualidade de um Heróis-Orixá Yorubano. XVI^a Reunião da ABA, 1988 (mimeo.).
- 120) idem - Dez Abanos e Abebês: Emblemas do Poder Feminino. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1991.
- 121) LUCY, Mari. African Societies. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- 122) LUZ, Marco Aurélio. Cultura Negra e Ideologia do Recalque. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- 123) MAESTRI, Mario. A Servidão Negra. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- 124) idem - História da África Negra Pré-Colonial. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- 125) MAQUET, Jacques. Pouvoir et Société en Afrique. Paris: Hachette, 1970.
- 126) MARKALE, Jean. La Femme Celte. Paris: Payot, 1972.

- 127) MARTINS, Adilson (Awofá Obebará). *O Jogo de Búzios por Odu.*
Rio de Janeiro, 1993 (mimeo.)
- 128) MATTA, Roberto da. *Ensaios de Antropologia Estrutural.*
Petrópolis: Vozes, 1973.
- 129) idem - *Carnavais, Malandros e Heróis.* Rio de Janeiro: Zaaha,
1979.
- 130) MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia.* São Paulo: EPU,
1974.
- 131) MBITI, John S.. *Introduction African Religion.* Londres:
Heinemann, 1985.
- 132) MENIL, René. *Tracées.* Paris: Ed. Robert Laffont, 1981.
- 133) MAYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil.* São Paulo:
EDUSP, 1993.
- 134) MIRA, Manoel João Lima. *A Evangelização do Negro no Período
Colonial Brasileiro.* São Paulo: Loyola, 1983.
- 135) MORENO, Tatti. *Orixás.* Salvador: Fundação Valdemiro Martins
Gomes, 1987.
- 136) MOTTA, Roberto (org.). *Os Afro-Brasileiros.* Recife: Fundação
Joaquim Nabuco, 1985.
- 137) MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org.). *Olóorisà.* São Paulo:
Agora, 1981.

- 138) idem - Bandeira de Alairá. São Paulo: Nobel, 1982.
- 139) idem - As Senhoras do Pássaro da Noite. São Paulo: EDUSP/Axis Mundi, 1994.
- 140) OLIVER, Roland & ATMORE, Anthony. The African Middle Ages. Cambridge: Cambridge University Tress, 1891.
- 141) ORTIZ, Renato. A Morte Branca do Feiticeiros Negro. Petrópolis: Vozes, 1978.
- 142) idem - A Consciência Fragmentada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- 143) idem - Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo:Brasiliense, 1985.
- 144) PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 145) PARROT, Fred J.. ntrroduction to African Arts. New York: Arco Publishing Comp., 1972.
- 146) PEREIRA, Alberto Carlos M. & MIRANDA, Ricardo. Televisão. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- 147) PEREIRA, Nunes. A Casa das Minas. Petrópolis: Vozes, 1979.
- 148) PERFEITO, Alba Maria. O Vocabulário dos Terreiros de Umbanda de Londrina. Dissertação apresentada ao Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis, 1993 (mimeo.)

- 149) PERLMAN, Janio E.. *O Mito da Marginalidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- 150) PLUCHON, Pierre. *La Route des Esclaves*. Paris: Hachette, 1974.
- 151) PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- 152) RAMOS, Artur. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: ed. Nacional, 1979.
- 153) REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris: PUF, 1957.
- 154) READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zaahar, 1967.
- 155) RIBEIRO, Berta Y. (org.). *O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- 156) ROCHA, Everardo Guimarães e P.. *Magia e Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 157) RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988.
- 158) RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed.Nacional, 1977.
- 159) RONTON, Josef. *Analogia de Umbanda: Ponto Riscado*. São Paulo: Traide Editorial, 1985.

- 160) ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- 161) ROSENBERG, June C.. *El Gaga*. Sto. Domingo: Ed. de la UASD, 1979.
- 162) ROWE, William & SCHELLING, Vivian. *Memory and Modernity*. London: Verso, 1991.
- 163) RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- 164) SANTOS, Deoscóredes, Maximiliano dos. *Contos Crioulos da Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- 165) SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nágô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- 166) SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- 167) SMITH, Robert S.. *Kingdoms of the Yoruba*. New York: Harpers & Row Pub., 1976.
- 168) SODRE, Muniz. *A Verdade Seduzida*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- 169) idem - *O Terreiro e a Cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- 170) idem - *O Brasil Simulado e o Real*. Rio de Janeiro: Rio Fundo ed., 1991.

- 171) THOMAS, Louis Vincent. *Les Religions de 'Afrique Noire*. Paris: Stock Plus, 1981.
- 172) idem - *La Mort Africaine*. Paris: Payot, 1982.
- 173) TURNER, Victor W.. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- 174) idem - *The Forest os Symbols*. Londres: Cornell University Tress, 1982.
- 175) VARELLA, João. *Da Bahia que Eu Vi*. Salvador: Typographia do "O Povo", 1935.
- 176) VELHOS, Yvonne Maggie Alves. *Guerra de Orixá*. Rio de Janeiro: Zaahar, 1975.
- 177) VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.
- 178) idem - *Notícias da Bahia - 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.
- 179) idem - *Fluxo e Refluxo*. São Paulo: Corrupio, 1987.
- 180) WALVIN, James. *Slavey and The Slave Trade*. Londres: Macmillan Tress, 1983.
- 181) ZALVAR, Alba. *Os Homens de Deus*. Rio de Janeiro: Zaahar, 1983.
- 182) ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.

183) ZERBO, J. K.. *História Geral da África*. São Paulo: Atica,
1982.

184) ZIEGLER, Jean. *Os Vivos e a Morte*. Rio de Janeiro: Zahar,
1977.

185) ZOLADZ, Rosza W. vel. *Desenhos Espontâneos Karajá*. Rio de Janeiro: ed. Universitária Santa Ursula, 1987.

Periódicos

1. *Religião e Sociedade* - no 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. CER/USP, 1978.

2. *Religião e Sociedade* - no 8. São Paulo: Cortez ed. CER/ISER, 1982.

3. *Religião e Sociedade* - 11/3. Rio de Janeiro: Campus. ISER/CER, 1984.

4. *Etudes Littéraires* - vol 25, no 3: *Métissages Québec*: Michel Leclerc / Ed. Marquis Ltée; 1992-1993.

