



Carybé, obra e tradição: o universo mítico afro-brasileiro

Marcelo Campos*

O estudo analisa a relação de Carybé com o universo mítico afro-brasileiro. O autor focaliza, em particular, o modo como esse pintor e desenhista argentino radicado na Bahia apreende visualmente os elementos materiais e os valores simbólicos envolvidos na prática religiosa do candomblé.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; etnografia da imagem; cultura popular.

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

Carybé, Os deuses africanos no candomblé da Bahia¹

Quando tentamos ver nas obras de arte figurativas a sociedade de uma época, conseguimos perceber algumas relações e conjecturas do tempo em questão. Se olharmos obras renascentistas, percebemos uma sociedade recheada de mitos que muitas vezes reportam à Grécia e a Roma; se olharmos pinturas medievais, entendemos a religiosidade e, de certa forma, o lugar do homem naquela sociedade. Mas o que dizer de obras como o famoso tríptico *O Jardim das Delícias*, de Bosch, um artista que morreu em 1516, aproximadamente? Bosch foi contemporâneo a Rafael, Leonardo e Michelângelo².

Isso nos faz perceber as inúmeras nuances contidas numa obra de arte como objeto de grupos sociais.

Mais além, podemos qualificar tal constatação como um *problema de realidades*, entendendo a realidade como construção³. A arte seria uma das realidades possíveis dentro da sociedade, e não o espelho verossímil. Bosch é uma realidade, Leonardo, outra, e convivem no mesmo tempo, guardando as devidas diferenças individuais. Os componentes de uma obra figurativa, significantes, trazem antes de tudo

a escolha do artista/autor e já deflagram um dos recortes possíveis da realidade. Não o todo. Por ser escolha, a obra estará para sempre incompleta se quisermos descortinar a época à qual pertence e todas as suas características. Um quadro de Pedro Américo diz muito pouco da escravidão dos negros; Fra Angélico nem sequer fala em inquisição,⁴ mas nem por isso devemos deixar de averiguar o porquê de tais ausências.

Pensar a obra como uma realidade diversa de todas as outras nos dá uma noção da relação signifiante/significado presente na arte figurativa. Assim, do mesmo modo que Francastel, entendemos a obra como "uma fabricação, e não um reflexo"⁵.

A explanação fez-se propícia para colocarmos a relação de Carybé com o universo mítico afro-brasileiro. O artista plástico Carybé documenta a religião afro-brasileira há mais de 40 anos⁶. Figurando em gravuras, pinturas, ilustrações e aquarelas, os orixás e os mitos afro-brasileiros tornaram-se freqüentes e famosos por intermédio do traço desse artista. A obra de arte é um dos recortes possíveis da realidade, uma vez que depende do ponto de vista de seu criador.

No caso de Carybé, a discussão toma outros âmbitos, pois muitas pessoas ligadas ao candomblé utilizam tais representações como modelo. Dessa forma, o objeto artístico transcende seu lugar na sociedade e amplia sua função, se é que podemos chamar de função. Francastel, sobre esse hibridismo funcional da arte, percebeu que:

*O que permite as trocas das sociedades é precisamente o facto de as diversas actividades significantes poderem ser tomadas e mesmo utilizadas pelos não-técnicos, numa forma de actuação que escape aos modelos que lhes são característicos.*⁷

Nessa perspectiva, os "não-técnicos" seriam os integrantes do candomblé, que nem sempre são consumidores de arte e, mesmo assim, usufruem das representações carybeanas para funções muitas vezes sagradas. A arte, reapropriada pelos que a motivaram, fomenta uma ação junto a um grupo específico dentro da sociedade, conferindo a Carybé aceitação e legitimidade como formador das auto-imagens do candomblé.

Além de tudo isso, temos o problema da representação. Um Oxóssi, deus da caça, desenhado por Carybé é ao mesmo tempo todos os Oxóssis vistos e apreendidos pelo artista e as várias lendas e posturas que um caçador, nobre e obstinado, poderia conter. A realidade plástica do desenho fala sobre outras realidades imaginárias que, no momento da obra pronta, não poderemos perceber. Assim, a representação de um deus feita por Carybé, ao mesmo tempo, expõe e apaga a individualização de Oxóssi. Esse caçador é, assim, identificado (individualizado) pelo instrumento da caça, arco e flecha (ofá), pela postura corporal e pela dança que muitas vezes encena a captura de sua presa. Todas essas características, entretanto, seriam a soma do corpo e dos gestos de vários *alôdés* (filhos de Oxóssi) observados pelo artista e a interpretação mítica feita por Carybé dos atributos desse caçador. Utilizamos nesse ponto de vista a afirmação de Francastel: "O que o artista fixa não é o que ele viu ou apreendeu; é o que ele procura e o que ele

quer revelar aos outros"⁸.

A partir da iconografia realizada por Carybé, trabalharemos a relação significante/significado em três níveis⁹. Primeiro, o candomblé figura como significante puro, Carybé documenta o visível; depois, como significante imaginário, o artista interpretando mitos e lendas invisíveis; e, hoje, a iconografia passa a documento histórico, utilizada pelo grupo como modelo de tradições esquecidas. Assim, sacerdotes e seguidores do candomblé copiam modelos carybeanos em adornos, indumentárias ou decoram salas cerimoniais. Podemos, então, considerar essa apropriação uma relação de auto-imagem, já que o grupo retraditionaliza esses objetos estéticos em situações ou lugares sagrados, conferindo a Carybé um lugar de destacada representação na religião afro-brasileira.

O tema afro-brasileiro na construção de uma realidade plástica

A representação feita por Carybé dos orixás, indumentárias e objetos do culto afro-brasileiro assume várias ramificações que poderiam frutificar em análises. Poderíamos estudar o contato, já que há, nos rituais e nos objetos, vários traços culturais que falam sobre colonizador e, hoje, a cultura de massa; poderíamos entender o próprio grupo refletindo sobre o terreiro e suas alterações ao longo do tempo; e até investigar a utilização de técnicas, manuais ou não, na elaboração dos objetos e indumentárias do candomblé.

O que, porém, nos interessa, por ora, é a concepção da imagem plástica e suas implicações externas e internas.

As artes plásticas têm um processo de internalização próprio. Entendemos por processo o conjunto de acontecimentos, técnicas e materiais empregados na realização de uma obra de arte. Assim, devemos levar em consideração não só o conteúdo da obra, mas os meios utilizados para a obtenção de certos efeitos e sua relação com a realidade. Estamos nos

referindo às obras de arte figurativas, já que Carybé se insere nesse contexto.

Essas explicações são necessárias para entendermos a interpretação plástica de fatos religiosos. Como já foi dito, interessa-nos pensar em realidades construídas.

Quando Carybé retrata o candomblé, ele já tem um primeiro filtro sobre a realidade. A religião é uma realidade construída a partir de uma cosmogonia, um microcosmo social e uma interpretação simbólica do natural e do sobrenatural. A concepção da realidade religiosa foi interpretada por Geertz como a dualidade *éthos* e visão de mundo. Sem entrarmos mais profundamente nesses termos, retiramos a apropriada consideração de que "os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita no mais das vezes)..."¹⁰. Por isso, um ritual religioso, ao mesmo tempo, difere e inter-relaciona-se com a realidade "vigente". A arte e a religião são "atividades simbólicas", e simbolizar é interpretar realidades. "O que todos os símbolos sagrados afirmam é que o melhor para o homem é viver de modo realista – onde eles diferem é na visão da realidade que constróem"¹¹.

Carybé vai entrando aos poucos no universo mítico afro-brasileiro. Para ilustrar melhor essa afirmação, temos dois exemplos propícios: *A morte de Alexandrina*, de 1939, e *Alexandrina e sua cidade*, de 1944¹². Traçando um paralelo entre as duas obras, podemos perceber que, na primeira, a interpretação do artista sobre a Bahia, lugar estrangeiro até então, denuncia uma visão já preocupada com as organizações da cultura naquele lugar. Alexandrina, uma prostituta, a cidade alta e a baixa – na parte superior direita – o traçado da arquitetura, lugares sem asfalto... E, no segundo exemplo, temos os orixás sobrevoando a cidade, e – essa é uma das primeiras representações dos orixás em Carybé – a vida mais relatada na perspectiva local. As práticas, o jeito dos habitantes e a investigação da qual se apropriou e aprofundou cada vez mais, ao longo dos tempos, funcionam como recorte expressivo da temática religiosa sentida

pelos ruas, lugares, sons, cheiros... e só podemos pensar essa temática, em Carybé, inserida num lugar – a Bahia. Perceber a cidade antes, para apreender seu modo de ser e de estar, sua visão da realidade.

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

*entidades racionais sem nenhuma relação de identidades com objectos naturais existentes e, pelo contrário, dotadas de certas qualidades orgânicas que as transformam em objetos de imaginário, complexos, estruturados e capazes de fixar nossa atenção.*¹³

Devemos registrar que em nosso estudo, discordando em parte de Francastel, admitimos certas relações que identificam os objetos ao culto afro-brasileiro, por mais que o restante da afirmação citada seja absolutamente coerente com nossa perspectiva. Com influência já adquirida pela literatura, Carybé vai construindo uma realidade plástica para aquilo que se apresenta diante de seus olhos e de seu imaginário, por mais que, ao realizar a obra, a realidade se transforme e ele fixe o que queira revelar e não mais o real. Isso confronta nossa idéia com a citada e amplia nosso espectro.

Um Ogum desenhado pelo artista é um desenho e não o deus. Parece óbvio, mas uma das questões mais discutidas em arte é a relação realística da figuração após o surgimento da fotografia¹⁴. Esse deus sai da realidade visual ou imaginária e transforma-se em pigmentos, óleos, aquarelas, ou seja, novas materialidades. Transforma-se, assim, o real vivido em real estético.

Devemos salientar que o próprio Carybé nomeia algumas representações, como, por exemplo, *lansã de Olga do Alaketu, Oxaguiã*

de tia Massi¹⁵. Essas nomeações, contudo, só apresentam certos aspectos, como as indumentárias ou o corpo das ialorixás citadas, mas não a imagem verossímil. "A obra de arte é o possível e o provável, nunca o certo. Ela é sempre ambígua, sempre susceptível de perder certos aspectos da realidade ou de ganhar outros."¹⁶

Contrariando o primeiro título do livro, a produção desse artista, assim, funciona mais como uma iconologia do que como iconografia. Carybé talvez se considere fazendo iconografia, mas, só em selecionar alguns fatos, omitindo outros, dispor os elementos e preferir certas cores ao compor o quadro, deflagra extrema subjetividade e projeção pessoal. Segundo Panofsky, a iconografia "coleta e classifica a evidência", mas não investiga "a gênese e significação dessa evidência"¹⁷. Com base no que já explicamos sobre a realidade plástica, a obra de arte é produto de uma interpretação, e, concordando com Berger e Luckman, "a consciência é sempre intencional"¹⁸. Dessa forma, o termo iconografia aplicado ao trabalho de Carybé torna-se incompleto e reducionista.

O candomblé sob o pincel desse artista plástico ganha formas e configurações, projeções espaciais, exacerbação de poses e gestos de identificação de cada orixá e, o que é mais notável, a cuidadosa elaboração de uma linguagem o mais próxima possível dos integrantes dessa religião. Uma cerimônia fúnebre – axexê – é representada no escuro; em outra, para Oxalá, todos vestem branco; são pequenos detalhes que talvez tenham contribuído muito para colocar Carybé no lugar de destaque que hoje ocupa. Apreensões gradativas de um real repleto de valores simbólicos. Por isso, criar um ambiente escuro para mostrar uma cerimônia fúnebre ganha tanta importância e força. O escuro é um símbolo sintetizador que funciona como elemento indispensável para a realização do axexê¹⁹. Há uma infinidade de elementos que podemos exemplificar usando apenas esse ritual: a colocação do pano-da-costa em volta dos ombros, representando o fato de que

"todos são iguais perante a morte"²⁰, já que, em cerimônias cotidianas, cada grupo de iniciados o usa de forma diferente, conforme, entre outras coisas, a idade de iniciação, a ocasião de trabalho ou festa, a cor característica de seu orixá; a cabaça também apresenta vários níveis de significado, sendo muitas vezes comparada ao globo terrestre; as moedas representadas nessa obra, entre outras coisas, simbolizam a inserção de todos os presentes no ritual, já que são passadas e trocadas por cada participante. É como se avisassem à morte que estão todos presentes para homenageá-la. O campo de significação é vasto, e a relação significante/significado, complexa. Tudo denotado pela simples transformação de um ritual em pintura, deixando-o como registro para quem quiser decodificá-lo. Citemos Geertz para elucidação da força dos elementos simbólicos na religião:

*A força de uma religião ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade dos seus símbolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes fundamentais.*²¹

Sobre essa "força" Carybé parece estar bem atento, e notamos ao longo de sua produção artística uma investigação cada vez mais aprofundada. Temos como exemplo, no quadro *Bahia*²², de 1971, os orixás convivendo lado a lado com a população e interferindo na realidade cotidiana. Esse simples fato denuncia mais uma característica da religião afro-brasileira, em que os deuses se misturam aos mortais e engendram forças e mudanças invisíveis no dia-a-dia. Outro interessado na religião, o escritor Jorge Amado, em programa de televisão respondeu à repórter:

*A grandeza do candomblé é essa: é que você não tem um deus distante, inacessível. Você dança e canta com os deuses, eles vêm se misturar contigo na roda de santo. O orixá baixa sobre você, você é o próprio deus, você está culminada de beleza e de força.*²³

É preciso conviver com as práticas e apreender a "visão de mundo" do candomblé para perceber esses detalhes.



Isso se torna próprio da apreensão de uma realidade que se deixa perceber passo a passo, detalhadamente:

Apreendo a realidade da vida diária como uma realidade ordenada. Seus fenômenos acham-se previamente dispostos em padrões que parecem ser independentes da apreensão que deles tenho e que se impõem à minha apreensão.²⁴

Ao longo de nossa explanação sobre as realidades plástica e social, podemos concatenar a ligação da arte de Carybé ao real da religião afro-brasileira como tema. Uma ligação que se faz a partir da organização de elementos sob uma interpretação estética, ampliando a relação significante/significado e nos oferecendo diferentes esferas de realidades. Iremos em seguida expandir a análise de significação de Carybé ao universo mítico afro-brasileiro.

Os objetos como significantes puros

O candomblé é uma religião repleta de adornos, indumentárias, instrumentos musicais, ou seja, elementos materiais com

os quais nosso país tanto se envolveu como acostumou-se a conferir-lhes valores simbólicos muitas vezes diversos dos originais, se é que podemos utilizar esse termo, pois, após a colonização, os atributos simbólicos e a nova realidade da qual participavam sofreram uma espécie de simbiose. E os valores "originais" se multiplicaram e modificaram, muitas vezes em sua totalidade.

A adaptação tanto ocasionou o desaparecimento de certos ritos como contribuiu para aumentar a força de ação de outros²⁵. Barthes considera que a força do mito está em sua descontextualização, afirmando que o mito já vem pronto²⁶. Assim, ao repetir a forma de um abebé (abano cerimonial) ou ao oferecer inhame para Oxaguiã, o adepto já não tem acesso à informação de que o oferecimento de inhames novos, em certas regiões africanas, tinha por objetivo garantir que o restante da colheita fosse farto.²⁷ Dessa forma, o inhame passa a figurar deslocadamente, e, hoje, os fiéis podem, ao oferecê-lo, pedir sorte em seus empreendimentos sem nem ao menos pensar na "colheita de inhames

novos". Aí, entretanto, encontra-se parte do valor simbólico e da permanência da religião por tantos anos, já que a cultura é dinâmica e cria mecanismos próprios para a adaptação em diferentes contextos.

Faz-se interessante explicar esse fato, pois, segundo Panofsky, o significado intrínseco ou conteúdo de uma obra de arte

É apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica -- qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.²⁸

Esses "princípios subjacentes" só poderão ser apreendidos ao entrarmos em contato com uma literatura de apoio ou entrevistas, capazes de esclarecer contextos e atribuições simbólicas.

Essa explanação funciona como alerta para a mobilidade dos atributos simbólicos que investigaremos por meio dos objetos, aqui colocados como significantes puros, pois há várias obras de Carybé em que os objetos cerimoniais figuram descontextualizados. Há um considerável número de tambores, ferramentas, objetos representado como catalogação, sem nenhuma presença da figura humana ou do ritual em que seria possível identificar seus valores simbólicos e suas utilizações. Por exemplo, temos algumas aquarelas sobre os abebés²⁹, ferramentas de Oxum e Iemanjá, mas não há a presença dessas duas deusas. Assim, um leigo nem sequer saberia que aquele instrumento é um adereço de mão. E é óbvio que a ausência do contexto ou "acontecimento" tende a provocar uma leitura superficial.

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

Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavaleiro) e a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira

esfera do tema ou mensagem³⁰

Assim, retratar um abebé como objeto difere de sua inserção numa cena ou mensagem se colocado nas mãos de Oxum. Por isso, esse nível de representação foi classificado como *significante puro*, ou seja, com ausência do acontecimento.

Podemos descortinar, a partir das aquarelas de Carybé, um vasto vocabulário decorativo nos objetos. Temos, por meio das cores e configurações de luz e sombra, a sugestão dos materiais, por exemplo, os ferros da ferramenta de Ogum, o cobre e a madeira nos xerés de Xangô, o latão nas ferramentas de Oxum, os tambores de madeira e couro³¹. Como esse é um primeiro nível de identificação, os valores simbólicos não se apresentam decodificados. Panofsky classifica essa identificação temática como "tema primário ou natural", já que não aprofunda as relações intrínsecas. Apenas identificamos "certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar como representativos de objetos naturais"³².

Os objetos religiosos, assim como os rituais ou os mitos, armazenam significados simbólicos. E precisam daquilo que Geertz chama de dramatização para ganhar força; quando isso ocorre, a interação do espectador ou do participante está completa. E todo vocabulário decorativo, e a diferença de materiais nos objetos denunciam a "visão de mundo" inerente à religião analisada:

Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo 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.³³

Carybé documenta, por exemplo, as figuras antropomórficas por meio dos bastões de Exu (ogós), dos machados de Xangô (oxês) e da figura dos gêmeos (ibeji)³⁴. Se quisermos analisar tais representações, podemos relacionar as lâminas do machado duplo de Xangô à balança da justiça, já que

esse orixá se relaciona à justiça; a cabeça sobre a qual estão os machados, referida em cânticos, confere realza a Xangô: "Xangô t'orí olá" (Xangô tem a cabeça da riqueza); e a relação das cores também pode ser vinculada ao deus representado. Os ogós apresentam a forma fálica, vinculada à virilidade que tantas vezes aparece nas atribuições simbólicas de Exu. No caso dos bonecos ibeji, há relações contextualizadas na própria África quanto à determinação de que, se uma mulher tinha filhos gêmeos e um deles morria, aquele que ficava deveria ser alimentado diante de um desses bonecos.

Essas considerações são pinceladas de um assunto que merece muito mais aprofundamento e se tornam pertinentes, aqui, apenas para a identificação dos objetos simbólicos como sintetizadores da visão de mundo. E, como já citado, da força que adquirem na descontextualização, no caso dos bonecos ibeji.

Nos objetos simbólicos como significantes puros, temos também a presença do tempo e as mudanças históricas. Nos abebés, notamos as alterações de tamanho, os metais vazados ou não, a presença de figura de sereias, a estrela, a meia-lua como forma imperativa e a ausência de pingentes, tão comuns nos mais antigos, encontrados nas coleções de museus³⁵. Os exemplares de hoje, disponíveis em casas de artigos religiosos, introduzem o elemento cromático; os metais muitas vezes são pintados.

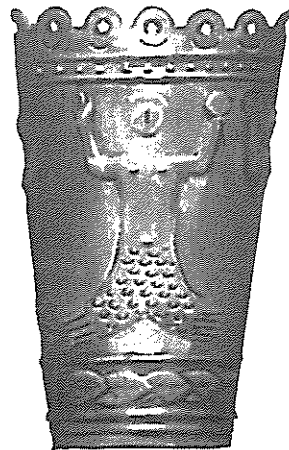
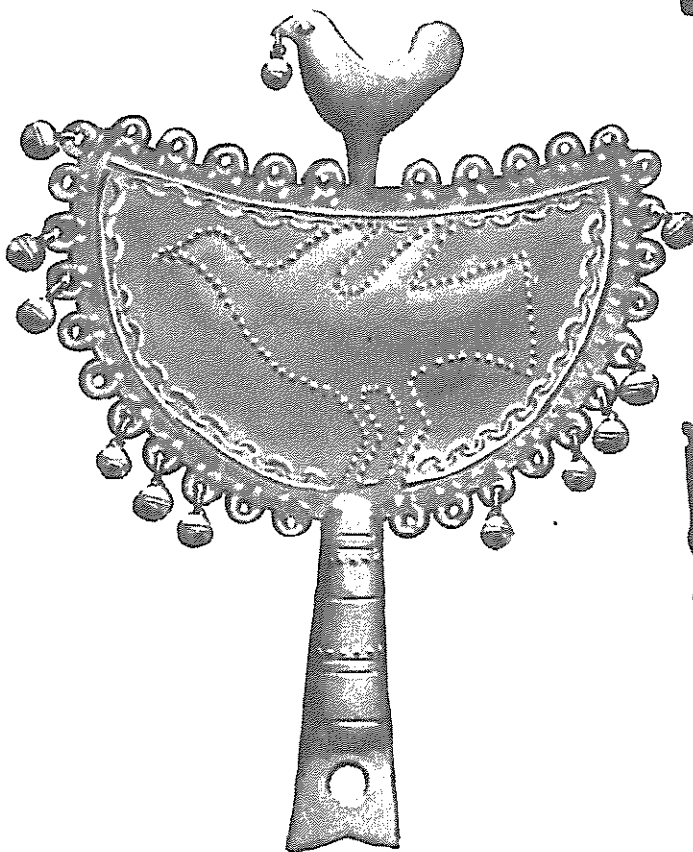
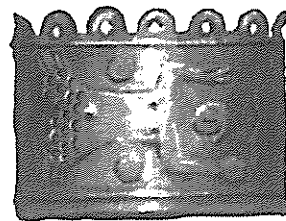
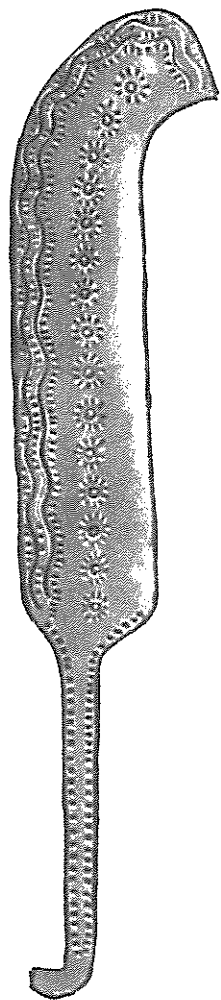
Nas ferramentas de Ossain³⁶, uma haste encimada por um pássaro, muda a forma de trabalhar o ferro para criar o pássaro. Hoje, encontramos mais o pássaro feito em folha de zinco, em tamanho bem maior e soldado, depois, na haste. Nas representações carybeanas, o pássaro ainda guarda o modelo antigo, com a feitura formada pela envergadura da própria haste e de tamanho absolutamente proporcional ao diâmetro dessa. Os ferreiros hoje tendem a chamá-lo de "modelo africano". O fato acontece com outros exemplos de ferramentas e denota a tendência a legitimar o antigo como o mais "original".

A tentativa de trabalhar sobre uma catalogação "fria" liga o trabalho de Carybé ao período considerado o início da arte brasileira, com os artistas viajantes³⁷. Frans Post, Eckout e, no século 19, Debret, também enveredaram pelo caminho da catalogação. Pelo uso da cor, o aproveitamento do fundo e a utilização da aquarela, a obra de Carybé inserida em *Os deuses africanos no candomblé da Bahia* muito se assemelha aos desenhos botânicos, por exemplo.

Há, contudo, um fator relevante nessa comparação. Para finalizar esta parte, utilizaremos a prancha *Pintura de yaós*³⁸ como análise. Fazendo um paralelo entre ela e a prancha em que Rugendas³⁹ cataloga o negro por raças, notamos que Carybé cataloga o negro por um fato religioso – a pintura dos iniciados no candomblé de acordo com seu orixá. Por isso, podemos perceber que o olhar carybeano foca a cultura do negro e não a raça, funcionando como bom exemplo da passagem negro/raça a negro/cultura, na arte, cuja temática, por mais distante que esteja no tempo, adquire a mesma abordagem⁴⁰. *Pintura de Yaós* não pode ser classificada apenas como significante puro, já que apresenta parte da figura humana; por isso se insere no limiar entre a significação pura e a imaginária, que passaremos a considerar a seguir.

O acontecimento e o significante imaginário

O que caracteriza a abordagem que chamaremos de *significante imaginário* é a presença do acontecimento. Quando, na tela *Oxum*⁴¹, Carybé configura um conjunto de linhas e planos para mostrar um certo movimento sinuoso da deusa, cria-se um estado de coisas que abre o campo de significação e interfere na apreensão das diferenças. Por exemplo, sabemos que é uma deusa e não um deus; porta um abano redondo que, pela coloração, parece dourado; é negra; está vindo em direção ao espectador, etc. Temos a percepção de algo que só nos é revelado pelo



"acontecimento". A partir daí o movimento sugerido pode configurar feminilidade, malemolência, sedução, entre outras coisas.

Ao abrir o campo de significação, o artista lança seus conhecimentos e atiza o imaginário de quem apreende a obra na decodificação de significados ou, até mesmo, de sentimentos. A arte nesse episódio se constrói neste intervalo obra/espectador, transferindo para as "memórias" uma sintaxe visual em que cada elemento adquire funções para a formação da frase. Como já foi dito, a arte e a religião são atividades simbólicas.

A obra está na memória ou, mais exatamente, nas memórias: a memória do artista que cria, a memória dos espectadores que contemplam a sua obra. A obra propriamente dita, a obra material, não é um duplo real; ela é um signo-passagem.⁴²

E, como estamos analisando o tema religioso na arte de Carybé, podemos unir o conceito de Panofsky de acontecimento ao de Geertz de dramatização. Assim, quando se representa a dança de Ogum⁴³, a arte deflagra a dramatização de um fato simbólico, repleto de relações do deus com a guerra, a personalidade irredutível, a agitação, um comportamento que no desenho se traduz com linhas e planos "pontigudos". A dramatização, tanto no desenho como no ritual, serve como um motor que faz reviverem as lendas e os mitos e dá vida ao imaginário. Para Geertz, a religião "produz valor através de um fato, da mesma maneira que a música é feita a partir de um som"⁴⁴. Essa afirmação põe as questões tanto das artes visuais como da religião em certos níveis de igualdade, já que a arte também produz valor por meio de fatos: a organização de linhas e planos, o ângulo de visão, a escolha dos materiais que, depois de reunidos, materializam as tais "memórias" e oferecem os vários níveis de valor.

Portanto, ao retratar o *Presente de Oxum*,⁴⁵ o artista constrói a obra a partir de um fato – o ritual – que, por sua vez, já foi construído adaptando realidades das ritualizações africanas. Como as citadas por Verger na cidade de Oxogbô, Nigéria, onde

todo ano acontecia o presente das águas, "dramatizando" o mito de uma menina, filha de um rei, que foi sugada pelo rio e depois reapareceu, "soberbamente vestida", anunciando que estava morando com Oxum. A partir de então, acredita-se que para ter águas abundantes e férteis, com grande quantidade de peixes, os habitantes necessitam fazer oferendas ao rio, agradando sua dona⁴⁶. No Brasil, esse "presente" sofre inúmeras modificações e, como no caso dos "inhames novos", talvez adquira maior força simbólica por estar descontextualizado.

Devemos traçar essas análises porque Carybé, ao retratar o universo afro-brasileiro, sofre influência da literatura especializada, principalmente por intermédio de sua amizade com Verger, bem como faz viagens à África, podendo comprovar a permanência ou não dos rituais.

Sobre esta mesma aquarela, *Presente de Oxum*, há outras considerações, como a colocação das deusas à frente, misturadas aos adeptos, fato que reforça a afirmação de Amado, já citada, sobre a força do candomblé a partir da comunhão entre deuses e pessoas comuns. Temos o sentido gregário da festa; o cortejo, em que a identificação de papéis pode ser feita, por exemplo, por meio dos ogãs, que portam faixas vermelhas atravessadas e, provavelmente, são postulados na casa de Oxum, deusa principal nessa cerimônia. Essa arrumação hierárquica confere ao conjunto o sentido de sociedade (egbé), tão reforçado em tais rituais⁴⁷.

A interpretação plástica de Carybé dessa cerimônia diz o que já explicamos sobre a construção da realidade plástica. Num simples traço vermelho, determina-se uma faixa que em poucos centímetros representa esta infinidade de significados simbólicos – funções, poder, papéis –, e podemos entender, como Francastel, que "nenhuma imagem é isolável de todas as que a precedem e das que se lhe seguem"⁴⁸. Dessa forma, uma faixa pressupõe uma imagem social, que se pode ter formulado pela colonização – as faixas dos

imperadores – e concatena-se com a apropriação ritualística – o cargo religioso. A explicação enquadra a relação da obra de arte com o sistema simbólico da religião.

Dentro do significante imaginário, a obra de Carybé apresenta outro viés interpretativo. Isso se dá quando o artista inventa completamente materializações invisíveis, como é o caso das *lyami Oxorongá*. Essas divindades não se incorporam em nenhum adepto, e, assim, Carybé não tem de onde tirar a imagem a não ser de sua imaginação. Criam-se figuras metamorfoseadas mulher/pássaro. O artista assume, então, um papel próximo ao dos pintores que criam figuras de anjo, pois, antes de Carybé, não havia em desenhos nenhuma representação das ajés.

É interessante notar que o quadro *lyami Oxorongá*⁴⁹ foi criado em 1966, um ano após a publicação de *Grandeur et décadence du culte de l'lyami Ôsòrongá*, artigo de Pierre Verger publicado no *Journal de la Société des Africanistes*.⁵⁰

No quadro temos a interpretação mediante cores e formas do encontro dessas feiticeiras, já que, no mito, elas se reúnem ao anoitecer para dividir o sangue de suas vítimas. Ao interpretar o "ao anoitecer", Carybé sobrecarrega no alaranjado mais escuro e posiciona o sol no poente. Na parte central do quadro há um pássaro (*eleye*), que elas enviam para fazer serviços maléficos:

*Quando elas querem enviar eleye em alguma missão, abrem a cabaça; eleye voa e vai levar a mensagem da qual foi encarregada, seja para Lagos, seja para Ibadan... seja para os quatro cantos do mundo. Quando o trabalho termina, eleye volta. O pássaro diz a sua dona: Eu fiz o trabalho que me havias encarregado. Entra de volta na cabaça, que ela cobre de novo e recoloca em seu lugar.*⁵¹

Nessa passagem conseguimos apreender melhor a movimentação de cabaças e pássaros na cena do quadro e formar outras imagens mentais sobre a visão de Carybé interpretando esse mito. A realidade do mito foi cuidadosamente construída na arte, na interpretação da metamorfose, na

presença das cabaças, no sol poente. E, como citado no quadro *Axexé*, ganha uma visão muito mais próxima do grupo investigado do que da elucubração artística, por mais que seja um objeto estético.

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

Toda cultura tem seu lado invisível, e o *candomblé* tornou-se conhecido por preservar e "proibir" certos acessos a cerimônias sagradas. Isso acontece em parte pela resistência que os africanos precisaram para manter seus rituais, pela própria "visão de mundo" dessa religião – já que os adeptos passam por iniciações ao longo de cujas etapas assumem papéis diferentes – e também pela curiosidade excessiva dos não iniciados sobre o lado "mágico" e sobrenatural. Podemos detectar essa afirmação desde a virada para este século, quando pesquisadores como Nina Rodrigues, Manuel Querino e João do Rio transpuseram barreiras ao coletar dados⁵².

A ialorixá Stella de Oxóssi, responsável pelo terreiro Axé Opó Afonjá – do qual Carybé é integrante em Salvador – nos disse em entrevista que a obra de Carybé não agride a religião porque "ele mostra o que é visível"⁵³. Mãe Beata, ialorixá do terreiro Ilê Omiojuarô, no Rio de Janeiro, diz sobre Carybé: "Eu o admiro porque ele está divulgando, glorificando nossa cultura" e conclui "...é mais um trabalho, mais um fragmento", fornecendo a distinção, já explicada, da realidade plástica sobre a realidade social⁵⁴. Joaquim Motta, babalorixá do Ilê Fí Orô Sakapata, também no Rio de Janeiro, concorda com algumas representações carybeanas e discorda de outras, mas não demonstra nenhuma aversão às obras; muito pelo contrário, ao folhear algumas pranchas, recorda-se de histórias sobre objetos e rituais⁵⁵.

Nesta parte do trabalho investigaremos o reflexo da obra de Carybé sobre o grupo retratado. Referimo-nos ao invisível, pois acontece algo curioso com o trabalho de

Carybé. Notamos que o artista, ao documentar mais de 40 anos de religião, encontra os rituais já tradicionalizados. Enquanto artista plástico, entretanto, Carybé também funciona como formador de opinião, e sua intervenção ocorre quando, nos próprios terreiros de candomblé, hoje, reproduzem-se seus desenhos como modelos para roupas, decoração de barracão ou ferramentas de assentamentos. Dessa forma, a religião baseada na oralidade (invisível) aproveita modelos estéticos (visíveis) retradicionando-os, já que copiar modelos difere de interpretar lendas ou mitos na hora de desenhar uma ferramenta ou confeccionar uma roupa. Esse breve processo faz parte de outro, bem mais amplo, que denuncia a substituição de práticas sagradas por práticas estéticas.

Refletindo sobre as palavras de Mãe Stella, sabemos que o visível para Carybé não é o mesmo que para nós, já que ele integra o corpo de obás do terreiro. O artista tem acesso a muitas cerimônias reservadas e retrata algumas, como é o caso de *Pai Cosme dando pombos a Oxaguiã*⁵⁶. Essa cerimônia recheia-se de códigos que Carybé parece saber detectar, como é o caso da colocação das cabeças dos pombos sacrificados próximas ao pé de Pai Cosme, já que esse ritual se faz com os pés, e por isso a ausência da faca ou outro instrumento que possibilitaria um sacrifício. Essa ausência adquire suma importância se selecionarmos um exemplo, na história da arte, dado por Panofsky, sobre a ligação da bandeja ao mito de Salomé⁵⁷. O mito descreve o momento em que Salomé trouxe a cabeça de São João Batista numa bandeja. Os artistas apropriaram-se de tal forma dessa narrativa, que se tornou imperativo colocar a bandeja nas obras a ele referentes. Tanto, que a própria Salomé desaparece de algumas representações, permanecendo apenas a bandeja com a cabeça do santo. Assim, se Carybé retratasse o sacrifício de pombos com uma faca, estaria "destruindo" o ritual, descaracterizando sua narrativa e documentando erradamente a história.

Joaquim Motta chama nossa atenção para outro fato: um objeto sagrado, como o xaxará de Omolu, confeccionado ritualisticamente, ganha, hoje, apenas formas decorativas, como se a "beleza" sustentasse, por si só, a sacralização religiosa. O babalorixá afirma que "todo xaxará tem na base os axés plantados através de cânticos, palavras...". Sobre as ferramentas, denunciou a existência hoje de "verdadeiras fantasias". Faz-se necessário esclarecer que cada ferramenta liga-se a uma lenda ou mito, determinando sua forma, seus elementos constituintes, seu material. Por isso, não basta copiar Carybé esteticamente; o fazer religioso congrega detalhes imprescindíveis na construção de seus artefatos.

O terceiro exemplo é a entrevista realizada com Mãe Beata. Na sala cerimonial, denominada barracão, dessa ialorixá todas as paredes são decoradas com reproduções ampliadas de ilustrações de Carybé para *Lendas Africanas dos Orixás*⁵⁸. São ao todo seis ilustrações, e notamos que em *Iemanjá*, orixá de Mãe Beata, houve a inserção de tons da cor verde, ausente na ilustração original. Isso nos faz pensar nas "trocas", citadas por Francastel, em que a arte assume modelos que muitas vezes escapam "aos modelos que lhe são característicos"⁵⁹. Assim, uma ilustração convive diariamente com rituais sagrados, muitas vezes secretos, e confere ao traço de Carybé o sentido de auto-imagem, pois, mesmo havendo no terreiro representações materiais dos orixás, por meio dos assentamentos, a realidade plástica carybeana é aceita e mostrada a todos como representação coerente de uma realidade religiosa. "Como o comportamento humano é tão frouxamente determinado por fontes de informações intrínsecas, as fontes extrínsecas passam a ser vitais", afirma Geertz.⁶⁰ São vitais as ilustrações de Carybé no terreiro de Mãe Beata, falam sobre uma realidade construída passo a passo por meio da investigação dos intelectuais sobre a religião, sobre a importância do negro/cultura na arte e sobre a intensidade crescente da interação dos modelos estéticos com a perspectiva do grupo. Uma auto-imagem que confirma a

força da visualidade de nossa sociedade atual. Merleau-Ponty ressalta: "...é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo".⁶¹

Considerações finais

Ao entrarmos em contato com a obra de Carybé, percebemos mais profundamente o quanto a cultura é dinâmica. A arte, pelo traço desse artista, cria imagens e recria imaginações, já que o resultado ou, se podemos chamar, o produto assume infinitas possibilidades de apreensões. Uma obra do século 20 que, figurativamente, insiste no cotidiano e suas práticas culturais.

O candomblé e seus mitos, de ontem e de hoje, adquirem formas, cores e sentidos significantes que não estavam na estrutura "africana", mas, sim, na motivação de seus adeptos. Por isso é vivo e dinâmico, sabendo adaptar-se aos "novos tempos", já que essa religião cresceu num "novo mundo". No barracão de Mãe Beata, no imaginário de Mãe Stella e Joaquim, as personagens e cenas carybeanas transcendem o bidimensionalismo das telas e papéis, e fomentam novas configurações. "Uma forma, uma figura, talvez sirvam para pôr problemas, nunca para trazer conclusões."⁶²

A realidade da obra de arte jamais será igual à realidade social; as perspectivas aumentam, e as novas construções poderão ocorrer a qualquer momento, basta termos o contato da "memória" do espectador com a "memória" do artista. Por isso, as trocas numa sociedade frutificam de maneiras surpreendentes. Os significados do trabalho de Carybé nascem e renascem nas casas de santo, nos salões de museus, nos bancos, praças e jardins do mundo. Podemos citar Bachelard que, categoricamente, afirma: "Imaginar será sempre maior do que viver"⁶³.

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Antropologia da Arte - EBA-UFRJ

Notas

- ¹ Carybé. *Os deuses africanos no candomblé da Bahia*, 2ª edição, Salvador: Bigraf, 1993, p. 14.
- ² As obras de Bosch tornaram-se conhecidas por causa de suas cenas escatológicas e figuras obscenas. Leonardo, Michelângelo e Rafael, artistas renascentistas, têm nas obras a placidez e harmonia características deste estilo. Artistas convivendo num mesmo período com pontos de vista tão diferentes.
- ³ A idéia de construção da realidade foi baseada em: Berger, P. e Luckman, T. *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis:Vozes, 1997, passim.
- ⁴ Fra Angélico, pintor na Idade Média, tem como tema cenas religiosas, virgem com menino Jesus, e não se refere à Inquisição nenhuma vez. Pedro Américo, pintor brasileiro, dá preferência a batalhas, heróis e nobres, e vive num momento - séc. XIX - de escravização dos negros.
- ⁵ Francastel, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*, Lisboa: Edições 70, 1983, p. 58.
- ⁶ Preferi manter os verbos referentes a Carybé no presente, pois este trabalho foi apresentado no II Colóquio Latino-Americano de Estética em 19/09/97, antes da morte do artista. Carybé faleceu em Salvador dia 1º de outubro de 1997.
- ⁷ Id., p. 24.
- ⁸ Id., p. 41.
- ⁹ Utilizamos o termo "Iconografia" pois refere-se ao título da primeira edição do livro com as aquarelas de Carybé: *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, Salvador: Raízes - FCEBA - UFBA, 1980.
- ¹⁰ Geertz, C. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 104.
- ¹¹ Id., p. 147.
- ¹² Ver Furrer, B. (org.) *Carybé*, Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989, respectivamente pp., 81; 117.
- ¹³ Francastel, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁴ Os livros de história da arte consideram, desde o impressionismo, a fotografia como influência para a pintura figurativa. Ver Gombrich, E. H. *A história da arte*, Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- ¹⁵ Ver Carybé, *Os Deuses...op. cit.* pp., 122; 155, respectivamente.
- ¹⁶ Francastel, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁷ Panofsky, E. *Significado nas artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 53
- ¹⁸ Berger e Luckman, *op. cit.*, p. 37.
- ¹⁹ Estamos nos referindo à pintura sobre o axexé em Carybé, *op. cit.*, p.168.

- ²⁰ Ver Santos, M. Stella de A. *Meu tempo é agora*, São Paulo: Oduduwa, 1993. p. 46.
- ²¹ Geertz, *op. cit.*, p. 148.
- ²² Ver Furrer, *op. cit.*, p. 319.
- ²³ *Globo Repórter*, "Mãe Menininha", Rede Globo, 1994.
- ²⁴ Berger e Luckmann, *op. cit.*, p. 38.
- ²⁵ Como é o caso do culto às ajés, que desapareceu; e os adoradores do mar, registrados por João do Rio na virada do século, que hoje transfiguram-se, com alguns traços, em procissões marítimas e festas de final de ano.
- ²⁶ Ver Barthes, Roland. *Mitologias*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- ²⁷ Ver Verger, P. *Orixás, deuses ionubás na África e no Novo Mundo*, Salvador: Corrupio, 1981.
- ²⁸ Panofsky, *op. cit.*, p. 52.
- ²⁹ Ver Carybé, *op. cit.*, pp., 129; 143.
- ³⁰ Panofsky, *op. cit.*, p. 48.
- ³¹ Ver Carybé, *op. cit.*, pp. 40; p. 91; 129; p. 20.
- ³² Panofsky, *op. cit.*, p. 50.
- ³³ Geertz, *op. cit.*, p. 144.
- ³⁴ Ver Carybé, *op. cit.*, pp., 35; 90; 114.
- ³⁵ Neste trabalho consultamos os materiais da coleção africana e afro-brasileira do setor de Etnologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- ³⁶ Ver Carybé, *op. cit.*, p. 67.
- ³⁷ Ver Vários Autores, *Arte no Brasil*, São Paulo: Abril cultural, 1979.
- ³⁸ Ver Carybé, *op. cit.*, p. 24.
- ³⁹ Ver Carneiro, M. L. T. & Kossov, Boris. *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*, São Paulo: EDUSP, 1994, p. 33.
- ⁴⁰ A idéia da passagem negro/raça a negro/cultura baseia-se em: Seyferth, Giralda "Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização", in: *Raça, Ciência e Sociedade*, Editora da Fundação Oswaldo Cruz: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1996.
- ⁴¹ Ver Carybé, *op. cit.*, p. 131.
- ⁴² Francastel, *op. cit.*, p. 56.
- ⁴³ Ver Carybé, *op. cit.*, pp. 41 e Furrer, *op. cit.*, p. 192.
- ⁴⁴ Geertz, *op. cit.*, p. 147.
- ⁴⁵ Ver Carybé, *op. cit.*, p. 132.
- ⁴⁶ Verger, P. *Orixás...*, *op. cit.*, pp. 175 s.
- ⁴⁷ Ver Santos, M. S. A., *op. cit.*
- ⁴⁸ Francastel, *op. cit.*, p. 30.
- ⁴⁹ Furrer, *op. cit.*, p. 274.
- ⁵⁰ Verger, P. "Esplendor e decadência do culto de Iyami Oxoronga entre os iorubás", in: *Artigos*, Salvador: Corrupio, 1992.
- ⁵² Id., p. 12.
- ⁵³ São três dos primeiros pesquisadores da religião, na virada do século. Em todos, há referências aos segredos dos "negros" com relação às práticas religiosas. Ver: Rodrigues, R. Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935. Querino, M. *Costumes africanos no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. Rio, João do. *As religiões do Rio*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- ⁵⁴ Entrevista realizada em 04/06/94.
- ⁵⁵ Entrevista realizada em 25/07/97.
- ⁵⁶ Entrevista realizada em 24/07/97.
- ⁵⁷ Ver Carybé, *op. cit.*, p. 158.
- ⁵⁸ Panofsky, *op. cit.*, pp. 59-62.
- ⁵⁹ Verger, P. e Carybé. *Lendas Africanas dos Orixás*, São Paulo: Corrupio, 1987.
- ⁶⁰ Francastel, *op. cit.*, p. 24.
- ⁶¹ Geertz, *op. cit.*, p. 107.
- ⁶² Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ⁶³ Francastel, *op. cit.*, p. 85.
- ⁶⁴ Bachelard, G. *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.