

Autorização concedida ao Repositório Institucional da Universidade de Brasília (RIUnB) pela organizadora, Professora Monique Batista Magaldi, em 11 de dezembro de 2018, para disponibilizar o livro *Museu & museologia: desafios de um campo interdisciplinar*, gratuitamente, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da obra.

REFERÊNCIA

QUEIROZ, Marijara Souza. O traje de Oyá Igbalé: pressupostos para a pesquisa em arte a partir da indumentária de candomblé musealizada. In: MAGALDI, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). **Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar**. Brasília: FCI-UnB, 2018. p. 99-115.

MONIQUE BATISTA MAGALDI

CLOVIS CARVALHO BRITTO

Organizadores

MUSEUS & MUSEOLOGIA:

DESAFIOS DE UM CAMPO INTERDISCIPLINAR

Brasília

UNB – CURSO DE MUSEOLOGIA | FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI

2018



O TRAJE DE OYÁ IGBALÉ: PRESSUPOSTOS PARA A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DA INDUMENTÁRIA DE CANDOMBLÉ MUSEALIZADA

Marijara Souza Queiroz¹

Resumo: Este artigo apresenta pressupostos teóricos e metodológicos que circunscrevem a pesquisa em arte desenvolvida a partir do traje ritualístico do Orixá *Oyá Igbalé* que integra a coleção de indumentária de candomblé do Museu do Traje e do Têxtil, Salvador, Bahia. Partimos do método crítico de Gilda de Mello e Souza que se associa aos estudos em iconologia de Erwin Panofsky e à sociologia da arte a partir de Roger Bastide para interpretar as possibilidades de leitura desse objeto nos diversos contextos em que se insere a partir de sua experiência social.

Palavras-chave: Traje de candomblé. *Oyá Igbalé*. Pesquisa em arte. Museus. Museologia.

Abstract: This article presents theoretical and methodological assumptions that circumscribe the research in art developed from the Orixá *Oyá Igbalé* ritual costume that integrates the Candomblé costume collection of the Costume and Textile Museum, Salvador, Bahia. Part of the critical method of Gilda de Mello e Souza that is associated with the studies in iconology of Erwin Panofsky and the sociology of art from Roger Bastide to interpret the possibilities of reading this object in the various contexts in which it is inserted from his experience Social.

Keywords: Costume of candomblé. *Oyá Igbalé*. Research in art. Museums. Museology.

¹ Professora Assistente do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (UNB). Doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Instituto de Artes da UNB. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Museologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA.



Oyá Ô!²

Oyá, mais conhecida no Brasil por *Yansã*, é energia mítica feminina na tradição *Yorubá* que se materializa em forma de búfalo quando expressa sua força, se confunde com os ventos ao gerar tempestades e roubou o fogo de Xangô, mítico *Alafin*³ do império de Oyó. Foi, no entanto, a única esposa de Xangô que ‘ao final do seu reinado, acompanhou-o na fuga até Tapá’ associando-se dessa forma à guerra. Pierre Verger (2018, p. 174-175) explica a origem de seu nome – Oyá – a partir de um jogo de palavras *Yorubá* contido na lenda e traduzido assim:

“uma cidade chamada Ipô estava ameaçada de destruição, invadida pelos guerreiros Tapás. Para preservá-la foi feita uma oferenda da roupa do rei dos ipôs. Esse traje era de tal beleza que as galinhas do lugar puseram-se a cacarejar com surpresa [...]. Esse precioso traje foi rasgado (*ya*) em dois para servir de almofada de apoio às cabeças de oferendas. Apareceu então, misteriosamente, uma água que se espalhou (*ya*), inundando os arredores da cidade e afogando os agressores tapas. Quando os habitantes de Ipô procuraram um nome para este rio que surgiu e se espalhou, *ya*, quando as roupas foram rasgadas, *ya*, decidiram chamá-lo *Odò Oyá*.”

Oyá está associada, dessa forma, ao corte (“ao rasgo”) como divisão para que surja o poder da multiplicação; ao corte (“ao rasgo”) como morte ou fim para o ressurgimento fecundo de novas possibilidades de vida. Esses atributos são reforçados em outra lenda, que nos apresenta Verger, onde Oyá, que era infértil, faz oferendas aos deuses com retalhos de tecidos vermelhos obtendo a graça de ser mãe de nove crianças, mas também a responsabilidade sobre a criação das roupas dos *Egunguns*⁴ nos rituais de morte com o mesmo retalho vermelho. Dessa forma, Oyá está tanto no nascimento como na morte, é o único Orixá que enfrenta e domina os *Egunguns*, pois transita entre o mundo, o *Ayiê*⁵ e o *Orun*⁶ alimentando, dessa forma, a continuidade do círculo da vida.

2 Saudação a Oyá

3 Rei, imperador.

4 Os mortos, os espíritos dos mortos.

5 Literalmente, o universo. Num entendimento mais popularizado nos Terreiros, este mundo, o mundo material. O contrário de Orun, Céu, mundo invisível, o mundo dos Orixás. (SANTOS, 1993).

6 Plano espiritual, onde se encontram os Orixás.



*Oyá guarda na boca a chama de fogo que foi roubada de Xangô e é representada pela sua comida sagrada: o acarajé. Iguaria da culinária afro-descendente que tomou as ruas de Salvador, na Bahia, o acarajé figura como elemento central da cerimônia pública para Oyá. Essa, gira o barracão em torno da coroa de Xangô com uma gamela cheia de acará⁷ sustentada pelas hábeis mãos de suas filhas que se movimentam em passos rápidos de dança, embaladas pelos *oriki*⁸ tirados ao som dos atabaques. De acordo com Verger, os *Orikis* de Oyá a descrevem assim:*

Oiá, mulher corajosa que, ao acordar, empunhou um sabre.
Oiá, mulher de Xangô.
Oiá, cujo marido é vermelho.
Oiá, que embeleza seus pés com pó vermelho.
Oiá, que morre corajosamente com seu marido.
Oiá, vento da morte.
Oiá, ventania que balança as folhas das árvores por toda parte.
Oiá, a única que pode segurar os chifres de um búfalo.
(VERGER, 2018, p 175)

Para interpretar a mítica deste Orixá contamos também com as narrativas e imagens gravadas na memória de Dona Antônia Maria⁹ - 68 anos, filha de consideração como prefere ser reconhecida (a “filha mulata”), de Nóla Araújo, filha de santo¹⁰ de Oyá *IgBalé* - durante mais de sessenta anos dedicados ao sacerdócio no Candomblé do tradicional *Ylê Axé Yá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca¹¹. Dona Nóla, Nóla Araújo ou simplesmente Nóla, é como ficou conhecida Georgeta Pereira de Araújo (1911–2004), nascida em família tradicional do recôncavo baiano, na cidade de Cachoeira, que foi considerada a primeira filha de santo branca de família abastada quando de

7 Acará refere-se ao bolo de acarajé feito na forma em que tradicionalmente é usado nas oferendas e Ebós, ou seja, sem recheios.

8 Cantos de louvor, reza.

9 Entrevista realizada em duas etapas: 01/10/2017 e 12/11/2017 no Terreiro da Casa Branca.

10 A filha ou o filho de santo quando está em transe; os que emprestam o corpo para o Orixá se manifestar.

11 “O *Ilê Axé Yá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, é tradicionalmente considerado, nos meios populares, o mais antigo templo afro-brasileiro ainda em funcionamento. Os etnógrafos que se ocuparam dele reconhecem que é impossível precisar a data de sua fundação (na Barroquinha), mas os cálculos baseados na etnohistória e nos documentos disponíveis fazem-na remontar, no mínimo, à década de 1830 (COSTA LIMA, 1977; VERGER, 1992; BASTIDE, 1986), ou mesmo a inícios do século XIX, senão um pouco antes (SILVEIRA, 2006)”. (SERRA: 2008) In: <<https://ordepeserra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>>.



sua iniciação no Candomblé aos 32 anos¹². Chegou ao posto de *Yá Dagã*, cargo que corresponde à terceira mulher na hierarquia sacerdotal do culto aos Orixás da Casa.

Na narrativa de Dona Antônia, Nóla chegou à Casa Branca por questões sérias de saúde física e espiritual, o que a levou a fazer o santo rapidamente, ‘senão morria’. Esclarece que, em geral, ‘é assim mesmo’ quando se trata de filhas dessa ‘qualidade de Orixá’ – *Oyá Igbalé* – que habita a fronteira entre a vida e a morte. Por isso usa branco, cor da pureza que simboliza tanto o nascimento quanto a morte como movimento constante de retorno a esse estado de pureza. Simboliza assim a transitoriedade desta vida, a do *Aiyê*, e apresenta a morte como possibilidade de transformação e aperfeiçoamento, pois a vida, para os *Yorubá*, tem uma dimensão dilatada que envolve descendentes e ascendentes: é a noção de ancestralidade como possibilidade de permanência daquilo que nos fortalece através do *Axé*¹³.

Oyá Igbalé, reserva o vermelho escuro para os fios de contas, já o bronze aceso é a matéria/cor das suas insígnias. Para além do universo mítico do *Orixá*, Dona Antônia também sugere que o impulso de Nóla de sair de Cachoeira para se instalar em Salvador se deu por dois motivos: primeiro, para tratar da saúde física e espiritual no Candomblé, evitando assim falatórios na cidade de Cachoeira, uma vez que sua família de comerciantes prósperos não era adepta a essas práticas; segundo, para consolidar seu conturbado divórcio, tema evitado pelos descendentes de Nóla e, por consequência, velado por Dona Antônia. Importa destacar que depois do divórcio e da transferência de Nóla para Salvador ‘ela pode brilhar’, como poetizou Dona Antônia, o que é próprio do universo mítico de *Oyá Igbalé* e dos que a cercam.

Compreendemos que esse brilho no plano ancestral está relacionado com a capacidade de renascimento de *Oyá Igbalé*, já, no universo do tangível, o brilho que nos fala Dona Antônia também tem base na projeção social e econômica de Nóla que, além de filha de santo¹⁴ bem sucedida, uma vez que galgou a alta hierarquia sacerdotal do culto aos ancestrais *Yorubá* na Casa de Candomblé mais tradicional da Bahia, foi empresária bem-sucedida. Fundou e administrou um ateliê de costura a fim de garantir o sustento de seus quatro filhos após o rompimento de uma união promissora arranjada pela família, bem ao modo da época. Destacou-se como escritora publicando livros, poesias crônicas e artigos em revistas e jornais locais da época. Seu primeiro livro foi

12 Casou-se aos 20 anos e teve quatro filhos. Mudou-se para Salvador, Bahia, entre os anos de 1939 e 1940 e fez santo em 1943.

13 Energia, poder de realização através do sobrenatural.

14 Designação dada às iniciadas no culto ao orixá. SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu Tempo é Agora*. 1ª Edição: Ed. Oduduwa: São Paulo, 1993.



publicado em 1968, após a morte do ex-marido. Intitulado *Beijo D'Água*, a obra é marcada pelas memórias afetivas de sua cidade natal, Cachoeira, com destaque para as narrativas culturais locais tendo a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte como tema preferido.

Em 2010, ano véspera do centenário de nascimento de Nóla, parte da coleção dos trajes consagrados a *Oyá* através do corpo de Nóla foi doada pelo seu primeiro neto, o Prof. Francisco Soares de Senna, ao Museu do Traje e do Têxtil, integrado à Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB)¹⁵. O conjunto é formado por: sete conjuntos compostos por saia, *bandê*, pano das costas, *camizú* e *ojá* de cabeça (trajes do orixá *OyáIgbalé*) contendo: nove anáguas, três saias, cinco batas, oito *camizús*, onze *ojás*, cinco panos da costa, um *bandê*, oito panos de obrigação ou panos de axé, (partes avulsas do traje do orixá); um combinação e duas toucas (partes da roupa de ração); quinze bonecas de pano (em representação aos *Erês*, ligados miticamente ao Orixá); uma cinta com bonecos de pano.

De acordo com os preceitos religiosos, *Oyá Igbalé* é a dona da coleção de indumentária de candomblé que ora estudamos, pois, apesar do traje ter sido usado por Nóla e produzido por outras mulheres, é para *Oyá* que se preparam a veste festiva e as insígnias que a compõem para a representação do Orixá no *Aiyê*. Dona Antônia mora na Casa Branca desde os 'seis ou sete anos de idade' e ajudou Nóla nos cuidados com o traje sagrado de *Oyá*, por isso descreve com propriedade, admiração e saudade o brilho do orixá que vimos refletido no brilho dos olhos de Dona Antônia ao falar de Nóla ou de *Oyá Igbalé*. Neste caso, o brilho pode ser compreendido como o conjunto visual e sensitivo formado por corpo e roupa, movimento e forma, sensações e êxtase, marcando a indissociabilidade entre o que pode ser visto e o que só pode ser sentido ou esteticamente experimentado.

Dessa forma, podemos considerar que é a partir do uso que Nóla atribuiu significados, formas e sentidos ao traje ao vesti-lo e fazê-lo atuar em cena/rito numa simbiose desejável à relação entre a filha de santo e o seu *Orixá*. No fundamento religioso, o rito é uma linguagem codificada, mais ou menos compreensível a depender do nível de iniciação do observador ou praticante no candomblé. E nas dimensões subjetivas?

15 A Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB) é uma instituição privada declarada de utilidade pública, deixada em testamento sob a guarda da Arquidiocese de Salvador, BA. Inaugurada em 1923 para atender à Escola Comercial Feminina para profissionalização de mulheres, transformou-se em Museu Henriqueta Catharino em homenagem a sua fundadora após sua morte em 1969. O acervo do FIFB é dividido em três coleções distintas: Museu Henriqueta Catharino, de artes decorativas; Museu do Traje e do Têxtil, de indumentária feminina e, Museu de arte popular, coleção particular de Henriqueta (QUEIROZ, 2016).



Encruzilhadas da pesquisa interdisciplinar

Esta pesquisa tem como ponto de partida a metodologia utilizada por Gilda de Mello e Souza (1987, p. 19-25), especialmente nos estudos relacionados a *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*. Nele, Mello e Souza elabora o conceito de moda como “conseqüência das variações constantes, de caráter coercitivo” podendo ser empregado pelos “estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética, em dois sentidos”: moda no sentido amplo, transformada periodicamente juntamente com a política, religião, ciência e gosto estético; e moda no sentido estrito, regular, compulsória, seletiva e pessoal.

Nos dois casos, mas sobretudo no sentido estrito, a ideia de moda estabelece um campo de tensão com as tradições, o que lança a questão do traje no campo das distinções sociais ao tempo que o afasta da estética. Mello e Souza utiliza como método de investigação a leitura de imagens a partir de pranchas coloridas de moda e fotografias de época, além das narrativas nos romances brasileiros do século XIX. Sua abordagem circunscreve a divisão de classe e a divisão sexual a partir do traje. Segundo a autora “para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana” se estabeleça um “elo de identidade e concordância”, sendo esse elo a essência da “elegância” (MELLO e SOUZA, 1987, p. 41-42).

No caso do traje de candomblé, essa elegância pode estar associada, dentre outros pré-requisitos que obedecem a padrões de comportamentos hierárquicos, à afinidade entre a *Yaô* e o *Orixá* que toma seu corpo, o que se confirma também através da dança e das insígnias, que adicionam sentido à indumentária. Consideram-se ainda aspectos relacionados a cor, tecido, forma e movimento que podem ser observados isoladamente, em seus componentes artísticos, mas que ganham outras dimensões de análise se focalizados conjuntamente.

De acordo com Heloisa Pontes (2004, p. 37) que analisou *O Espírito das Roupas*, Mello e Sousa (1987, p. 29) define-se moda como “expressão artística de uma linguagem social ou psicológica” pois exprime ideias e sentimentos ao tempo que atende à estrutura social, na medida em que “reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador”. Perpassa pela “ligação da moda com a divisão de classes”, mas “detém-se na ligação da moda com a divisão entre os sexos, revira pelo avesso a cultura feminina” (MELLO E SOUZA, 1987, *apud*. PONTES, 2004, p 39-40). E mais,



diferentemente das outras artes, a vestimenta, como mostra Gilda, só se completa no movimento. Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios.

Os experimentos de percepção sensorial como referência para análise gestual são um componente que marca a obra de Mello e Souza tanto quanto a do seu orientador em sociologia e estética, Roger Bastide, com a diferença de que este dedicou-se ao estudo dos *Orixás*, em especial à estrutura da possessão. Mello e Souza usa a fotografia como principal fonte de suas análises iconográficas, prefere o gesto congelado no tempo. Bastide vivencia os rituais nas cerimônias de candomblé, capta o significado do gesto na sutileza do instante e nos dá orientações:

Para o estudo dos Orixá, há, pois, dois métodos possíveis: um que poderíamos chamar de dedutivo, que consiste em partir dos mitos para compreender através deles a natureza que dirigem ou a cultura que criaram, e o outro que seria indutivo e que consistiria em partir dos ritos para alcançar os mitos (BASTIDE, 1978, p. 199).

No segundo método apresentado por Bastide, é essencial a leitura dos gestos. Mas ele também questiona o alcance do seu método no que se refere às dimensões subjetivas do transe: o lado místico e o psíquico. Ao analisar o êxtase no candomblé como um “ritual-experiência-vivida”, Bastide considerou que “o transe religioso está regulado segundo modelos míticos” como uma “repetição dos mitos”. Seria o fenômeno da possessão “como um fenômeno de metamorfose da personalidade: o rosto se transforma, o corpo inteiro torna-se um simulacro da divindade” (BASTIDE, 1978, p. 201-202).

De acordo com Muniz Sodré (1997, p. 29-33), há uma precisão linguística na corporalidade durante a liturgia que permite que vejamos a diferença entre o “si mesmo” psíquico e o “corpo inerte”, porém, vivo. Assim, o “corpo é capaz de funcionar e agir corretamente” sem que a autoconsciência seja mobilizada. Há, dessa forma, “um micropensamento corporal que outorga a dimensão somática” como “uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade”. Durante o ritual, “conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo” o corpo se integraliza pois é “ao mesmo tempo sujeito e objeto”.



Os estudos de iconologia, outro aporte teórico e metodológico de Melo e Souza, formam um pensamento teórico que analisa o “processo interpretativo dos valores simbólicos” para descobrir o sentido último da imagem fazendo da interpretação uma síntese. Na literatura de Erwin Panofsky (1979), identifica-se uma complexidade em precisar em que momento um objeto ou “veículo de comunicação” passa a ser obra de arte, de modo que este dependa somente da intenção de seus criadores. Essa intenção é condicionada pelo tempo, espaço e experiências individuais. Nestor Garcia Canclini (1979) reconhece que a arte tem suas abordagens próprias e individuais para serem interpretadas, mesmo assim, considera que “o objeto de estudo da estética e da história da arte não pode ser a obra, mas o processo de circulação social em que os seus significados se constituem e variam”. Desenvolve-se, assim, a compreensão de uma arte mais humanizada.

Segundo Maria Lucia B. Kern (2010, p. 15-17), os estudos de iconologia remetem aos historiadores da arte austríacos, e, em especial, ao alemão Aby Warburg, e tem continuidade especialmente a partir da historiografia de Ernst Gombrich, na Inglaterra, e Panofsky, nos EUA. “Este último, a partir de uma visão mais cognitiva e positiva, faz da obra veículo de informações, sendo que o seu método iconológico tem sido objeto de críticas na atualidade”. Demonstrando consciência quanto à expansão das ciências sociais, Warburg se opõe “ao positivismo e ao uso exclusivo do método formal de análise que dominam a disciplina, no início do século XX, propondo estudos interdisciplinares”. Analisou a mentalidade de artífices, artistas e clientela a partir de redes culturais construídas entre os centros econômicos, “sem deixar de considerar a identidade social dos colecionadores e o estímulo que deram para a renovação do gosto”. E mais,

articula as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, considerando as sobrevivências do passado, isto é, do mundo antigo no mundo moderno. Assume, assim, uma posição contrária ao historicismo e à noção de progresso em arte. Ele cria o método iconológico, porém o utiliza quando necessário ou como primeira etapa de suas pesquisas. (KERN, *apud*, WARBURG, 2010, p. 15).

A mesma autora discorre sobre a historiografia da arte e o historicismo apresentando Winckelmann, que “abandona os critérios normativos clássicos e introduz outra concepção filosófica”: a crítica do conhecimento. Outrossim, F. Hegel (ano) busca justificar filosoficamente “a reconstituição da história da evolução da arte” que



deve “ser comum a todos os povos e tempos”, a partir da sua compreensão histórica”, como também “símbolo de uma visão de mundo”. Para Hegel, “o historiador deve encarnar o conteúdo total do *Espírito* de cada forma, através de um movimento continuado, no qual a forma morre ao revelar para a história a sua própria verdade” (*apud* KERN, p. 2010, 13-15).

Hans Belting (2006, p. 34) propõe “um novo tipo de iconologia, cuja generalidade serve ao propósito de ligar passado e presente na vida das imagens e, portanto, não está limitada à arte, como era a iconologia de Panofsky”. Belting considera que o debate dualista de classes ou categorias na arte favoreceu mais ao universo da memória em meados do século XX, mas acredita que os estudos em artes visuais reassumiram “o problema da imagem”. Ele conclama por uma iconologia mais crítica,

pois nossa sociedade está exposta ao poder da mídia de massa de uma forma sem precedentes. O discurso atual das imagens sofre de uma abundância de concepções diferentes e até mesmo contraditórias sobre o que são imagens e como elas operam (...) enquanto a percepção dos artefatos geralmente recebe pouca atenção neste contexto (BELTING, 2006, p. 34).

No ínterim do debate, identificamo-nos com Belting na medida em que ele amplia a noção de iconologia de método aplicado em história da arte para a ideia de campo de conhecimento teórico interdisciplinar associado à arte. Além disso, consideramos importante perceber os artefatos, sobretudo os que adquirem potencial artístico a partir da sua produção (técnica e material), simbologia, circulação e representação na sociedade.

Para fins de aproximação ao objeto aqui estudado, Roberto Conduru (2015, p. 120) acrescenta que:

Se os artistas trataram os objetos africanos como referências para seus próprios trabalhos, os críticos os teorizaram como obras de arte, inserindo-os na história da arte. Em ações mais ou menos articuladas entre si, artistas e críticos inventaram a arte da África.

O autor ressalta que, nas duas primeiras metades do século XX, a formação do gosto pela arte da África contou com artistas, escritores, colecionadores, fotógrafos, editores, e arquitetos que transformaram as peças “de fetiches” (CONDURU, 2015) em obras. Sobre a arte de matriz africana no Brasil, acompanha a atuação de Nina



Rodrigues, entre 1896 e 1904, que publicou textos, onde destaca “a capacidade artística dos negros, especialmente em escultura”. Conduru não menciona o papel de Manuel Quirino, que antecede Nina Rodrigues na historiografia da arte negra baiana, mas sabemos que o conjunto documental produzido por este historiador da arte orgânico se constitui como indispensável a esta pesquisa.

Ojás e Adês, Santos e Santos, aquarelas e gravuras

Em *A Anatomia do Acarajé*, Vivaldo da Costa Lima (2010, p. 170) nos diz que “cada qualidade desse poderoso Orixá pode ter seu acarajé especial” e exemplifica com a receita do “acarajeilá” que lhe foi passada pela *Yalorixá* Olga de Alaketu (1925-2005)¹⁶, também filha de *Oyá IgBalé*. Na variação da oferenda junta-se o *Amalá*, feito à base de quiabo picado, comida sagrada de Xangô, à massa tradicional do Acarará (ou acarajé), comida sagrada de *Oyá*, de modo a indicar a união entre esses *Orixás* – *Oyá* e *Xangô*. Essa variação pode estar relacionada à variação do *Orixá* específico da *Yalorixá*, uma espécie de qualidade distintiva individualizadora na relação que estabelece com a filha de santo e suas próprias relações no *Egbé*¹⁷.

Comparamos a iconografia de *Oyá*, identificada nas aquarelas do artista argentino naturalizado baiano e praticante do candomblé, Hector P. Carybé¹⁸, com os trajes de *Oyá* da coleção de Nóla. Das representações de *Oyá*, a que mais se aproxima do traje aqui estudado é a *Yansã do Engenho Velho*, sobretudo no padrão de cores com predomínio do branco em toda a roupa reduzindo o vermelho ao um detalhe identificador. Engenho Velho é o bairro onde está localizado o Terreiro da Casa Branca e é possível que a *Oyá IgBalé* de Nóla tenha inspirado Carybé nessa iconografia, pois esta foi responsável pelo ritual da gamela de fogo da Casa Branca, no Engenho Velho, no período que demarca a produção de suas aquarelas, 1940 a 1980.

16 Olga Francisca Regis, conhecida como Olga de Alaketu, durante décadas esteve à frente do Terreiro *Ilê Maroíá Lági*, Terreiro do Alaketu.

17 A comunidade; sociedade; associação.

18 Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia reúne 128 pranchas de aquarela do artista Plástico Carybé produzidas entre 1940 e 1980. Projetado pelo artista plástico Emanuel Araújo, o livro foi impresso pela Editora Raizes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.

Imagem 1. Representação da *Yansã* de Olga de Alaketu.



Imagem 2. *Yansã do Engenho Velho*.



Fonte: Aquarelas de Carybé reproduzidas do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*.

Comparando as iconografias, percebe-se que, apesar das duas aquarelas se referirem ao *Orixá Oyá Igbalé*, há um processo de individualização do traje que confirma a qualidade distintiva de cada *Orixá*/filha de santo ou de casa objeto/sujeito. O que Carybé deixou de registrar foi o nome da filha de santo da *Yansã* do Engenho Velho, como registrou da *Yansã* da *Yalorixá* Olga de Alaketu. Nisso, deixou dúvidas quanto ao que viu e representou, mas deixou ainda questionamentos importantes no que se refere à inserção de mulheres brancas num universo predominantemente de mulheres negras. Essas últimas, tema preferido de Carybé. Neste caso, cabe ressaltar a liberdade poética do artista que não se compromete com o registro fiel da cena de modo a desvendar uma intencionalidade na obra de arte.

No Museu Afro Brasil em São Paulo encontra-se em exposição o traje da *Oyá Igbalé* de Olga de Alaketu com as insígnias do *Orixá* o que nos permite observar que no detalhe



vermelho-escuro, também representado pelo brilho metálico do bronze, predominam as insígnias e fios de contas que singularizam o *Orixá*. Quando em exposição no Museu do Traje e do Têxtil, o traje de *Oyá Igbalé* de Nóla não contou com as insígnias na composição iconográfica, prática recorrente nas exposições de indumentária do Museu, que se justifica pela separação de materiais diferentes para melhor conservação do têxtil em exposição. Dessa forma, os fios de contas, predominantemente vermelho escuro, foram expostos em uma vitrine à parte o que facilitou nossa constatação da predominância da cor branca em todo o traje usado por Nóla em contraponto à entrada marcante do vermelho no traje usado por Olga de Alaketu.

Imagem 3. Traje de *Oyá Igbalé*



Fonte: Exposição no museu do Traje e do Têxtil, 2013. Salvador, BA.

Imagem 4. Traje de Olga de Alaketu



Fonte: Exposição no Museu Afro Brasil, São Paulo, SP



Na casa onde mora Dona Antônia, no Terreiro da Casa Branca, identificamos uma boneca de *Oyá*, representação do *Orixá* em sua versão *Erê*, estado de pureza comparável ao infantil. O *Erê* de *Oyá* foi deslocado do assentamento domiciliar de Nóla por decisão dela mesma poucos anos antes de seu falecimento e foi dado aos cuidados de Dona Antônia. Outra boneca similar ficou aos cuidados do filho de Nóla que é *Ogan* da Casa Branca. A boneca era parte do ritual da gamela ocupando uma das mãos de *Oyá/Nóla*. Na outra mão, a gamela de acará a girar pelo barracão. Na condição de *Erê*, a boneca representa ainda a relação de proximidade que *Oyá* estabelece com as crianças, sendo até mesmo relacionada sincreticamente como a mãe de São Cosme e São Damião.

Em casa, Nóla cultuava santos católicos, foi o que constatamos na documentação da exposição *Mulher, Fé e Poesia* apresentada em 2013 na Fundação Instituto Feminino da Bahia, em comemoração ao seu centenário de nascimento, quando a família emprestou outras peças para compor a exposição de trajes. A lista continha 39 itens identificados no termo de comodato firmado entre a Fundação e Francisco Senna, quais sejam: salvas, porta-joias, porta-retratos e castiçais de prata; imagens de Santa Bárbara, São Cosme e São Damião; gravuras de *Yansã* feitas por Carybé; fotografias de família; livros publicados por Nóla. No que se refere ao agenciamento dessa coleção, cabe ressaltar que foi o neto que selecionou, doou e, mais tarde, acrescentou outros objetos pessoais à coleção de trajes quando foi exposta, determinando outras leituras para o conjunto de peças. Ele contribuiu assim com a construção de uma narrativa expográfica que se distanciou das matrizes afro-descendentes, diluídas na ideia de sincretismo, e reconduziu Nóla ao lugar da mulher branca na sociedade baiana.

O *Erê* de *Oyá IgBalé* se apresenta com o traje inteiramente branco, poucas insígnias vermelhas e um fio de contas azul cristalino, o que associa essa representação ao *Orixá Yemanjá*, dona da cabeça de Dona Antônia apesar de esta nunca ter sido iniciada como filha de santo, o que provavelmente sela a relação afetiva estabelecida entre as duas ao longo da vida. De volta a Sodré,

Dentro desse sistema, todo ser humano, assim como qualquer outro ser, constitui-se de materiais coletivos advindos das entidades genitoras divinas e dos ancestrais; e de uma combinação individual de materiais responsáveis pela sua singularidade. O indivíduo é assim, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (Orun) e parte no corpo visível. (SODRÉ, 1997, p. 31).



A liturgia Ketu é principalmente corporal ou gestual, pois “o corpo é o altar” num simbolismo que “reivindica a presença concreta do indivíduo”, tanto quanto do seu Orixá para que se “realimente e transmita a força necessária à expansão da pessoa e do grupo”. Essa concepção somática – “o primado do corpo na singularidade do ser humano” – exclui os registros profundos psicossomáticos, bem como a dominação da representação escrita, diferentemente das “noções de individualismo extremo introjetadas na mentalidade ocidental” (SODRÉ, 1997, p. 33).

Imagem 5. Erê de Oyá. Casa de Dona Antônia Maria, Terreiro da Casa Branca, Salvador, BA



Fonte: Foto da autora.

Na coleção de arte popular que também faz parte da Fundação Instituto Feminino da Bahia, identificamos algumas bonecas com representação de *Orixás* acervadas a partir de doações entre as décadas de 1930 e 1960. Os registros de entrada de peças são lacunares e inconsistentes, sobretudo na descrição e categorização do objeto. Ademais, a numeração provisória e a documentação definitiva não estão associadas,



o que dificulta a identificação e localização dessas peças no subsolo da instituição onde funciona o Museu de Arte Popular.

Descritas sucintamente nos cadernos de registro de entrada de peças no acervo geral da Fundação como *Bonecas pretas* ou *objetos [ou bonecas] de fetiche*, essas peças sofreram perda de significado. No entanto, a palavra *fetiche* nos faz acreditar que as bonecas trazem o Axé como parte de sua experiência social. Até aqui, não sabemos se esta coleção de bonecas realmente representa *Erês de Orixás*, o que ampliaria a lógica da versão infantil para todo o panteão dos deuses africanos, ou se essa representação, em forma de entidade infantil, é exclusiva de *Oyá*, mãe dos *Erês*.

Considerações

Os processos de musealização decorrem de um sistema de atribuição de valores, em geral conformados por poderes hegemônicos, que são empregados desde a seleção até a exposição de modo a determinar tipologias de acervos – artísticas, etnográficas, históricas ou antropológicas – de acordo com os interesses políticos das instituições que ocupam. Práticas classificatórias aliadas às narrativas eurocêntricas dos museus têm dificultado a identificação de peças e o agrupamento de coleções dispersas, muitas vezes no mesmo museu. Essa marginalização de determinados acervos contribui para o esvaziamento de sentidos e de possibilidades de interpretação de coleções. Dessa forma, importa-nos pensar o objeto para além de sua trajetória no museu que é uma das etapas de sua experiência social e não o fim dela.

Referências Bibliográficas

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. (Trad. M^a Isaura P. de Queiroz). 3^a Ed.: Editora Nacional: São Paulo, 1978.

_____. *Arte e Sociedade*. (Trad. Gilda de Mello e Souza). 2^a Edição: Companhia Editora Nacional da USP: São Paulo, 1971.

BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. Ghrebh – Revista de Comunicação Cultura e Teoria da Mídia: São Paulo, julho/2006, n^o 8.



BERNABÓ, Hector P. (Caribé); ARAÚJO, Emanuel. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Editora Raízes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.

BRANDÃO, Geronice Azevedo. *Equede a mãe de todos: Terreiro da Casa Branca*. (Org. Alexandre Lyrio e Dadá Jaques). Editora Barabô: Salvador, 2016.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria em sociologia da arte*. (Trad. Gloria Rodrigues). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

CONDURU, Roberto. *Arte da África, criação crítica: Carl Einstein, arte da África, historiografia da arte*. *Arte & Ensaio*, Revista PPGAV/EBA/UFRJ, n° 30, dez. 2015.

CORRÊA, Mariza. *O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira*. *Revista Etnográfica*, Vol. 4 (2), 2000.

HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. Editora da USP: São Paulo, 2012.

_____. *A história da Arte disciplina luminosa*. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, dez/2014.

KERN, Maria Lucia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. *Revista Arte e cultura: Uberlândia*. Vol. 12, n° 21, pag. 9-21, julho/dezembro de 2010.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. *ArtCultura*, Uberlândia, V. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A anatomia do acarajé*. Corrupio: Salvador, 2010.

LODY, Raul. *Moda e História: a indumentária das mulheres de fé*. [Fotografias de Pierre Fatumbi Verger]. Editora SENAC, São Paulo, 2015.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURÚ, Roberto. *Existe uma arte brasileira?* Perspective: Brasil, 2013.



MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

NASCIMENTO, Ana M^a Barbosa; FACTUM, Ana Beatriz Simon. *Os trajes sagrados de Nóla Araújo*. *Moda Documenta: Museu Memória e Design*, Ano II, n. 1, maio/2015.

PAGANINE, Joseana Geaquinto. *Seguindo rastro: o método de Gilda de Mello e Souza e a iconologia da Escola de Warburg*. UnB: Brasília, 2017. (Monografia). Orientação: Vera Maria Pugliese de Castro.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2^a edição: São Paulo: Perspectiva, 1979.

PONTES, Heloisa. *Moda e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas*. Campinas: Unicamp: *Cadernos Pagu* (22) 2004: pp.13-46.

PUGLIESE, Vera. *A problematização do método panofskyano na historiografia da arte*. In *Caderno de resumos e Anais do 6^o. Seminário Brasileiro de História da Historiografia*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

RECHT, Roland. *A escrita da História da Arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky*. *Art& Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRG*, n. 30, dezembro de 2015.

SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra*. *Revista do Patrimônio: IPHAN*, n^o 25, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses yorubás na África e no novo mundo*. Fundação Pierre Verger, Salvador, 2018.