

O sagrado incorporado

The incorporated sacred

José Luiz Ligiéro Coelho*

Resumo: O artigo investiga as diversas formas de devoção das principais tradições africanas na diáspora brasileira destacando, sobretudo, a consagração do corpo por meio de rituais em que se utiliza o poderoso e inseparável trio (batucar/cantar/dançar) em sua conexão com os elementos da natureza e a ancestralidade africana. São consideradas aqui as tradições Congo-Angola, Ewe/Fon/Mina (Jeje) e Iorubá (Nagô) que separadas, misturadas entre si ou amalgamadas com rituais católicos, espíritas ou indígenas, que fundamentaram a criação de inúmeras religiões tais como o Candomblé, a Umbanda, o Tambor de Mina, entre outras, presentes em todo o Brasil e, inclusive, em outros países vizinhos. São exemplificados rituais, cosmogonias, e escrituras gráficas (pontos riscados) assim como as formas e expressões africanas em destaque na arte, arquitetura e escultura sacra do barroco/rococó mineiro do século XVIII pelas mãos dos artistas Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho e Mestre Valentin. Avalia-se que enquanto é possível perceber em imagem, escultura e arquitetura a forte influência africana, por outro lado, os mais importantes rituais da diáspora, praticados na corrente contrária ao pensamento hegemônico judaico/cristão/muçulmano, é ainda um terreno pouco conhecido, assim como, a sua religiosidade incorporada que se manifesta principalmente por meio da performance: dançar, cantar e batucar.

Palavras-chave: sagrado; diáspora brasileira; tradições africanas; patrimônio intangível.

Abstract: The article investigates the various forms of devotion of the main African traditions in the Brazilian diaspora, highlighting, above all, the consecration of the body through rituals in which the powerful and inseparable trio (drumming / singing / dancing) is used in its connection with the elements of nature and African ancestry. The Congo-Angola, Ewe / Fon / Mina (Jeje) and Yoruba (Nagô) traditions are considered to be separate, intermingled or amalgamated with Catholic, Spiritist or Indigenous rituals, which underlie the creation of numerous religions such as Candomblé, Umbanda, the Drum of Mine, among others, present throughout Brazil and even in other neighboring countries. Rituals, cosmogonies, and graphic writings (crossed out points) are exemplified, as well as African forms and expressions featured in 18th-century Brazilian Baroque / Rococo art by the hands of artists Antônio Francisco de Lisboa, Aleijadinho and Mestre Valentin. It is estimated that while it is possible to perceive in image, sculpture and architecture the strong African influence, on the other hand, the most important diaspora rituals, practiced against the hegemonic Jewish / Christian / Muslim thought, is still a little known ground, as well as its embodied religiosity that manifests itself primarily through performance: dancing, singing and drumming.

Key-words: sacred; Brazilian diaspora; African traditions; intangible heritage.

* Possui graduação em Direção Teatral pela UNIRIO, Mestrado e Doutorado em *Performance Studies*, pela New York University. Pós-Doutorado em *Performance Studies* pela mesma universidade. É Professor Associado da UNIRIO e Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Linha de Pesquisa: Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas. Atualmente é o curador do Acervo Augusto Boal na UNIRIO. E-mail: zecaligiero@yahoo.com.br

Introdução

Quando os navios negreiros despejam, a partir do século XVI, suas cargas de africanos nas costas do Novo Mundo, os colonizadores brancos espalham, à sorte dos leilões, homens, mulheres, crianças. Não há mais casais, não há mais famílias, não há mais a comunidade das aldeias. Só resta o desespero.

Uns, incapazes de suportar tal adversidade, deixam-se morrer. Os que sobrevivem guardam no coração a saudade da terra natal. Mas nas grandes fazendas qualquer reagrupamento é impossível. A partir do século XIX, nos centros urbanos, a condição de certos escravos chega a ser menos rude; alguns conseguem ser alforriados, ou pelos esforços conjugados de seus companheiros, ou pela caridade de senhores mais bondosos. Já os negros de ganho gozam de certa autonomia. Juntam-se a eles mulatos nascidos dos amores entre os senhores e suas belas escravas. Aparecem nas grandes capitais africanos vindos da Costa a fim de comerciar.

Funda-se então uma nova comunidade onde se mantém a tradição antiga. Assim organizam-se centros religiosos autenticamente africanos.

De novo o mundo Sobrenatural recebe as homenagens de seus filhos:

Mojuba orun, (Céu, eu me curvo a vossa frente)

Mojuba ile, (Terra, eu me curvo a vossa frente)

Mojuba ewe, (Folhas, eu me curvo a vossa frente)

Mojuba omi, (Águas, eu me curvo a vossa frente)

De novo, os Deuses estão presentes no meio dos fiéis.

De novo, o mundo invisível que rege os homens chega a ser acessível.

Gisele Omindarewá Cossard¹

Quando pensamos no sagrado, imediatamente nossa memória afetiva nos remete à suntuosa arquitetura das catedrais com o seu interior repleto de dourado. Os seus santos com chagas sangrando em altares de mármore e anjos róseos em revoadas pelo céu azul do firmamento salpicado de estrelas pintadas. Contrariando nossa imaginação, seguindo as transformações bruscas da realidade brasileira contemporânea, o antigo modelo de referência de moradia do divino cede lugar à revelação única do sagrado dos Evangélicos – a verdade absoluta da Bíblia é canalizada para construções capazes de abrigar multidões em forma de grandes auditórios ou mesmo com aparência de estádios de futebol.

Nos dois exemplos, ambas religiões cristãs projetaram o sagrado num espaço fora e longe do corpo do fiel. Como se jamais o corpo pudesse ser totalmente purificado e estar plenamente imerso no sagrado, pois o próprio nascimento do ser humano é visto como fruto de um rompimento com Deus, uma traição. O amor carnal

¹ LIGIÉRO, Zeca. Prefácio. In: LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Editora Nova Era, Record, 1993.

entre o homem e a mulher conduziu-os ao pecado original e contrariou as leis divinas para sempre. Assim, o nascimento da prole humana foi uma fatal consequência do erro do primeiro casal de ancestrais que, por sua vez, para dar vida humana ao mundo contrariou a ordem dada pelo Criador.

Dentro da visão cristã ortodoxa, o templo parece ser local apropriado para purgar, se livrar, se arrepender e se penitenciar diante de Deus, com o qual o ser humano tem uma dívida eterna e jamais poderá se integrar em vida. Só ao morrer poderá talvez alcançar o paraíso se, durante a sua vida terrestre, demonstrar a perene devoção na conjugação precisa do verbo dito divino aprendido nas escrituras, o único, o que foi recolhido pelos profetas e escribas diretamente da boca do Criador.

Por outro lado, para as tradições africanas, o sagrado está longe das grandes construções arquitetônicas luxuosas ou monumentais. E não está presente em nenhum livro de referência onde se possa recorrer em momento de hesitação. Mas qual seria então o conceito de sagrado para os africanos e seus descendentes na diáspora? Se não há escritura sagrada, nenhum testemunho sequer de algum antigo profeta negro que tenha conversado diretamente com o Todo Poderoso. Se não existe nenhuma mensagem grafada da origem dos tempos, onde fica esse patrimônio tangível?

É necessário esquecer a ostentação em ouro, as pompas, as leis divinas bordadas em livro, para poder debruçar-se sobre as questões da memória – tradições com suas práticas peculiares do sagrado entre os diversos grupos de distintas nações africanas que aportaram no Brasil escravizadas. Tradições estas mantidas nas diversas diásporas por muitos de seus descendentes, que aprenderam com os mais antigos a processar o sagrado no próprio corpo preservando suas matrizes por meio de sistemas de **motrizes culturais**, conforme temos analisado e que exemplificaremos ao longo deste artigo.

Para o negro africano o foco do sagrado não está fora, na edificação de espaços majestosos, decorados, demarcando poder e riqueza material mas dentro do ser humano como na natureza intocável, do qual ele é parte inseparável. Altares são criados, mas sem fortificações, conforme veremos adiante. A referência ao mundo ancestral é igualmente preservada por meio de distintas cerimônias religiosas que remetem às suas origens africanas, mesmo que muitas vezes tenham sido reinventadas no Novo Mundo, bem como em muitos casos, elas incorporam elementos de tradições ameríndias por afinidades e por igualmente estarem ligadas às forças da natureza. Notamos como o grande denominador comum entre as diversas tradições a

presença do corpo que se relaciona diretamente com a sua ancestralidade, vista então como uma continuidade da vida material.

Acredita-se na presença física do sagrado em lugares recônditos da natureza intocada bem como em suas bruscas transformações atmosféricas onde ainda não há a interferência antrópica. Destes sítios e fenômenos naturais o iniciado se aproxima para se harmonizar com as suas forças e energias purificadoras e regeneradoras. Assim, em conjunto com esse encontro, consagra-se o corpo estimulando-o a participar ativamente de cerimônias de louvor às divindades da natureza por meio do inseparável trio, o cantar-dançar-batucar, que caracteriza a performance africana.



Figura 1 - Iroko, Orixá Árvore desenho de Zeca Ligiéro

Ainda hoje, é possível perceber inúmeras práticas religiosas ancestrais nas Américas cujas divindades se relacionam com as forças da natureza por meio de determinadas danças que conjugadas com o ritmo e o canto restauram comportamentos primordiais africanos na instancia da performance. O corpo em movimento rítmico pelo espaço estabelece o milagre da existência dupla, ser profundamente ele mesmo como matéria eletrificada enquanto é o seu outro divino plantado na aura do movimento estilizado aprendido com um mestre/sacerdote. Poderíamos pensar em uma linguagem de hieróglifos mobiles, embora solta, esparramada, vigorosa, não é uma linguagem improvisada, apesar da aparente descontração e estilo pessoal dos praticantes. Léxico este, perfeitamente inteligível e decifrável para quem participa de cada ritual como oficiante ou público. Matrizes africanas se expressam por meio de motrizes culturais, reconfiguradas e reaprendidas no afã religioso e muitos vezes ultrapassam a religiosidade e avançam sobre o terreiro

do esporte, da arte ou do próprio brinquedo como os inúmeros folguedos e jogos de origem negra que a partir dos grandes núcleos de população negra se espalharam pelo país como a capoeira, o samba, o maracatu, entre outros.

A performance é o dinâmico *locus* da operação do empoderamento espiritual da comunidade, capaz de articular vínculos com as florestas densas tropicais, suas plantas de poder, suas fontes de água límpida, a energia das cachoeiras, a fertilidade dos manguezais onde a vida nasce; como se aproximar simbolicamente com o fogo do ventre da terra, com a força do raio e do trovão, com a ventania que precede os grandes temporais. Durante os rituais, os dançarinos em círculo rememoram histórias de heróis que superaram a precária condição humana, daqueles que já não vivem entre os humanos há muito tempo, mas seguem como exemplos pela sua força, coragem, ou grandeza espiritual. Nas danças dessas divindades incorporadas, os movimentos dos que partiram podem ainda serem sentidos e atuados por quem dança e se harmoniza com as forças vivas que exalam da natureza em seus vários aspectos. O ser e seu duplo evoluem com suas danças e toadas pelos terreiros de terra ao ar livre, ou ainda deslocados para ambientes interiores de templos, tendas ou centros cercados por paredes de calcário e cimento para se proteger da moral judaico-cristã-muçulmana e seus gladiadores que munidos com suas verdades implacáveis e a certeza de que seus mentores das escrituras sagradas são inimigos das divindades da natureza, sempre associadas ao demônio, não hesitam em invadir com marretas, armas de fogo em nome da cruz.

Na religião monoteísta (cristã, judaica e muçulmana), no seu estrito senso, o corpo é lugar proibido. Ele deve estar resguardado, fonte do pecado e de desvario e tentação, precisa estar sempre coberto, escondido. O único corpo permitido a ser exibido é o sacrificado, expondo a encruzilhada moral, cortada pela dor física e o martírio da vigília e da auto-repressão. Assim, é subtraído do corpo todo e qualquer prazer, privando-o inclusive do próprio êxtase religioso, praticado apenas por pequenos grupos de igrejas batistas negras norte americanas. Seus fiéis vibram e balançam o corpo ao som de *spiritual songs* gritando “Oh my Lord” quando erguem os braços para cima dando graças, expressando-se ainda algumas vezes em um gromelô próprio que dizem ser a linguagem incompreensível do Espírito Santo. Em muitas igrejas evangélicas brasileiras vemos prosperar uma relação mais viva com o corpo assimilando muitas práticas da umbanda, sem contudo assumir esta forte influência. Entre os muçulmanos apenas Dervixes em seus giros meditativos chamados Sama experimentam no corpo o êxtase religioso do encontro com Deus.

Para os religiosos africanos e seus descendentes nas Américas é exigido um longo processo de preparação do corpo, temporariamente afastados do mundo da rua em sequencias de recolhimentos, pois devem entrar em estado de purificação para melhor compreender os fundamentos da tradição. Por ocasião da inanição, neófito e comunidade participam da pratica coletiva dos rituais, que conceituo como “motrizes culturais” – o verdadeiro laboratório de ensino e aprendizagem das diversas combinações da dança, do canto e da música que se harmonizam entre si para captar na energia do movimento, a linguagem divina, e por meio dela, poderem alcançar estados de consciência alterados e se aproximar do sublime. Se através do ritual individual, o ser abre espaço dentro de si para perceber as forças da natureza, em comunidade ele exerce no terreiro a dança sagrada que desenha no chão, risca com os pés descalços a performance do encontro com a ancestralidade africana. O exercício contínuo das motrizes culturais se dá através do poderoso e inseparável trio complementar como diz o filósofo do Congo K. Kia Fu-Kiau: o “percutir/dançar/cantar”. O corpo só pode captar o sagrado da natureza se todo o seu ser se colocar em sintonia com ela e a religião é desta forma vista como processo de reconexão do sagrado que há no ser humano com as forças de natureza onde residem as fontes divinas.

Como documentar o sagrado desta tradição viva, processada por corpos em êxtase e ou em transe? Os arquivos não darão conta de reter a memória de milhares de repertórios, lembrados, restaurados, reiterados, transmutados, reinterpretados, reinventados. Em uma diversidade de formas, maneiras, línguas, gestos tendo como ponto em comum a inabalável fé e a presença do divino é formalmente e literalmente incorporada pela dança.

1. Espaços sagrados e consagrados

Os povos das regiões Congo-Angola foram os primeiros a serem trazidos para as Américas como cativos, cuja migração forçada persistiu por mais de quatro séculos. E, portanto, é deles que nos ocupamos primeiramente. Embora, muito do que se diz aqui, pode ser aplicado para outros povos negros que desembarcaram no Brasil.

De acordo com esta tradição, o espaço sagrado é visto de uma forma simultaneamente simples e complexa. Percebido como algo que está dentro e também em volta de nós, e que representa em si mesmo um dos mais importantes aspectos da vida, o espaço sagrado é qualquer local, público ou privado, em que ambos, mente

(ningu) e corpo (nitu) sejam alimentados.² Sua determinação é feita a partir de uma escolha que envolve a vida coletiva e privada. Mas para entendermos um espaço sagrado pela ótica congá é necessário mais do que palavras, é importante “deixar-se movimentar internamente, ser tocado, preenchido e emudecido pela própria essência desse espaço” (FU-KIAU, 1994, p. 1). Entre os espaços sagrados mais importantes para nosso estudo destacamos os cemitérios, os altares pessoais (localizados nos lares dos fiéis) e os locais de iniciação, que geralmente estão na natureza, incluindo-se aí florestas, águas e pedreiras.



Figura 2 - Dança em torno da árvore sagrada. Casa de Vodun no Togo. Foto: Zeca Ligiéro, 2013

Já que em quase todas as religiões africanas, os espíritos de pessoas importantes falecidas são cultuados como ancestrais sábios e, muitas vezes, retornam à Terra para dividir sua sabedoria com seu povo através do ritual de transe. Especialmente entre as etnias bantas, os mortos são entendidos como energias vivas espalhadas entre nós. Fu-Kiau nos orienta para uma melhor compreensão desse pensamento:

O indivíduo acredita que ele é feito de dois elementos: a matéria (ma), a qual é a substância do seu corpo (nitu), e a energia (ngolo), a qual é uma parte individualizada da energia viva eterna, o todo. Quando alguém morre, seu corpo (ma) torna-se parte da Terra, enquanto sua energia (ngolo), ou a divina presença da energia viva individualizada nele/nela, deixa o corpo para juntar-se ao todo

² Esse espaço sagrado, chamado na língua quicongo Bendo Kiayina ou Bendo Kianlongo, significa, literalmente, um espaço tabu.

universal da energia viva (ngolo zavumuna). Dessa forma, nossos ancestrais, como energia viva, estão vivos entre nós³ (FU-KIAU, 1994, p. 6.).

Portanto, para as tradições bantos, o altar primordial é a tumba e, como suas extensões, teremos os minkisi (plural de nkisi; no Brasil, inkice), pequenos embrulhos contendo as sagradas medicinas portáteis de Deus que, reunidas em um pano de tamanho variável, são cuidadosamente amarradas e usadas para cura, encantamentos, ou para proteção dos fiéis que as possuam. Robert Farris Thompson assim descreve essa importante categoria do universo sagrado do Congo:

O inkice (nkisi) é feito, de acordo com as receitas do Congo, de terras, galhos da floresta e penas, modificados de acordo com as contingências. Enfeitado na parte de cima com penas do céu e embaixo com terras do cemitério, ele é um caldeirão, continuando a forma e função das medicinas do Velho Mundo de Deus (THOMPSON, 1993, p. 48).

Os inquices são guardados cuidadosamente em altares pessoais nas casas dos sacerdotes. Os altares pessoais ou familiares são uma tradição milenar africana, encontrada em quase todos os grupos não bantos. Esses altares pessoais também incluem o culto aos ancestrais e dispõem uma parafernália de objetos e símbolos para proteção daquela família ou grupo de pessoas. Análises pormenorizadas de assentamentos de entidades e amuletos de proteção na umbanda, seguramente, revelarão numerosas “coincidências” entre a simbologia desta religião brasileira e aquela própria dos cultos bantos.

Os mistérios dos inquices, juntamente com os princípios que guiam a vida coletiva e pessoal nesta cultura, são decodificados pelos neófitos do misticismo congo em locais especiais, sempre acompanhados pelo mestre, o nganga. Tais lugares podem ser dentro da vila, mas costumam localizar-se na natureza, onde se dá a transmissão oral dos mais importantes conhecimentos acumulados através das gerações. Assim educado, o neófito será também um nganga, um especialista em medicina, uma “biblioteca viva” (FU-KIAU, 1994 p.7), que acumula o saber milenar da comunidade. Quando dispersos em diferentes regiões, esses locais serão visitados por mestre e discípulo; segredos escritos na natureza serão decifrados; questões sobre a vida e a morte serão discutidas em profundidade.

³ No caso a língua citada é o quicongo.



Figura 3 - Ponto riscado de Pai Benedito da Calunga

O cemitério é sagrado porque é o verdadeiro lar dos ancestrais. A expressão quicongo que afirma que “Os ancestrais não morreram, eles apenas viraram as costas para nós”, demonstra a crença de que o cemitério é a vila onde os ancestrais continuam a viver. A Terra em si é também sagrada, pois dela se podem extrair as substâncias para a sobrevivência. Três áreas na Terra têm especial interesse para o *nganga*: as florestas, os lugares onde há água e as rochas. As florestas são tidas como templos vivos, pois “dentro delas encontramos nossos ancestrais e suas sombras”; elas são o outro local onde os ancestrais têm morada. Funcionando como “guarda-chuvas da alma”, as florestas também concentram as forças dos iníquos, tornando a vida possível “para todas as coisas vivas, incluindo os seres humanos” (FU-KIAU, 1994 p.7). Os lugares em que há fontes, águas paradas ou águas correntes são vistos como verdadeiros “feixes de medicamentos”, pois a água reúne vários elementos de fundamental importância no dia a dia do povo, além de participar na realização de curas, na preparação de sedativos, poções e na liturgia. São sagrados os vales em que os rios fluem, as áreas úmidas cobertas por florestas e bosques, os brejos... Nesses lugares, acredita-se que a Terra respira mais intensamente. Pedreiras, rochas e rochedos são “templos sem paredes”, formados por seres silenciados pelas represas do tempo:

Onde há uma rocha posicionada - um ser sem voz - existe um espaço sagrado, um espaço que segura, esconde um segredo, talvez uma informação secreta, para ser conhecida e cuidadosamente decifrada, como um fóssil. As rochas são as testemunhas silenciosas dos primeiros eventos do mundo em seu processo de formação. Por essa razão, o povo banto acredita que as rochas são os mais antigos contadores de histórias que existiram na Terra. É muito comum os africanos contarem histórias de pedras falantes (FU-KIAU, 1994, p.7).

As rochas seriam feixes de informação (mambu) acobertadas dentro da Terra - o grande feixe de medicinas - pela Kalunga, a completa energia viva. Por esta razão, as rochas são algumas vezes chamadas de espíritos de poder, especialmente quando são colocadas dentro de um sachê de medicinas pelo nganga, para formar um inquite.

As casas de Candomblé, erguidas inicialmente junto a pequenos bosques ou nascentes nas periferias das cidades procuraram recriar o ambiente nativo africano. Algumas vezes juntos a pequenos riachos, onde pudessem ser recriados rituais ancestrais e onde as ervas sagradas podiam ser plantadas e cultivadas. Além de se instalar os altares dedicados às divindades africanas sejam elas, os inkices, como temos escritos, ou os voduns que vieram depois e modelaram o culto dos diversos voduns em uma mesma casa (PARÉS, 2006) e finalmente, os Orixás cuja vinda maciça dos lorubás se irradiou a partir de Salvador em meados do Século XIX. Mas se no Brasil a religião dos Inquices, Orixás, Voduns conquistou tantas possibilidades espaciais apesar dos ataques extremistas de Pentecostais aliados à milícia ou mesmo ao tráfico, em Nova York, cidade espremida pelo concreto de seus prédios, os devotos do Lukumi ou Santería (ambos nomes para a religião dos Orixás/Entidades proveniente de Cuba) redefinem a questão do espaço sagrado. Conforme a linda explicação dada pelo babalorixá John Mason, numa entrevista:

Quando você entrou na minha casa, alguns minutos atrás, você passou por um altar para Elegba (Exu) na minha porta da frente. Você nunca vê. Cada casa que tem gente iorubá tem um altar para Elegba na porta da frente. Muita gente não o vê. Passam por ele. Aquele é um espaço dedicado, um espaço sagrado. Cada casa que você tem vai ter o mesmo espaço dedicado, espaço sagrado, mais ou menos, maior ou menor. Uma mulher me falou um dia: 'Tenho que alugar um apartamento de três quartos.' Por que três quartos? 'Um para o meu filho, outro para mim e outro para o meu Orixá.' Isto indica o jeito que as pessoas pensam quando elas são parte desta cultura. Mas os Orixás também se tornam indivíduos. Eles tomam os espaços dos seres humanos. Dividem o espaço com você. Não é alguma coisa separada de você. Então essa é talvez a única força que nos guarda de ser católico ou protestante. Nós não os colocamos em um lugar que vamos ver todos os dias. Mas eles estão na minha casa. Poderemos ter um templo. Haverá espaço para todos nós, mas o meu é sempre no andar de cima da minha casa, ou na minha porta, ou no andar de baixo, ou ainda no meu jardim. De forma que minha relação com Deus é sempre muito de perto e tornou-se parte do meu espaço vital. Eles não estão fora do meu espaço. Não é alguma coisa fora, é todo o espaço. É gente que usa eleke (colar de contas dos iniciados). Você o usa em torno do seu pescoço, ele toma o espaço do seu corpo. Eles usam braceletes etc. É a roupa que você veste. Tudo isso é ritual. Seu corpo é seu templo. Para ser realmente técnico, seu corpo se torna espaço ritualizado porque é desenhado. Você desenha o que vai vestir.⁴

⁴ Entrevista de John Mason com o autor em 1985, em Nova York.

A fé envolvida na prática religiosa desses povos se expressa visualmente em dois de seus mais fortes elementos: os altares, como apontamos acima e os pontos riscados presentes também em Cuba e no Haiti.

2. O ponto riscado: escritura gráfica Congo

Na umbanda, o ponto riscado é comumente descrito como um desenho feito com giz⁵ ou pólvora, como propósito de convocar uma determinada entidade para vir à Terra. O poder do espírito é graficamente representado por linhas retas, círculos, espirais, flechas, ondas, estrelas, setas e cruzes. Cada espírito tem o seu diagrama mágico. O ponto riscado encontra os seus equivalentes na “*firma*”⁶, da religião cubana chamada Palo ou Regla de Mayombe; na escrita sagrada intitulada *anaforuana*, desenvolvida pelo povo abaquá da África e seus descendentes cubanos; nos diagramas *vevé*, utilizados no Haiti e em Nova York para invocar os Voduns; e na escrita ideográfica *adinkara*, desenvolvida pelo povo akan de Gana e da Costa do Marfim. Todos esses diagramas, ou assinaturas de espíritos, bem como os pontos riscados da umbanda, têm sua matriz comum no cosmograma congo chamado genericamente *dikenga*, do qual assimilaram a simbologia da cruz, o uso de círculos, linhas paralelas e transversais.

No Brasil, há quem associe os pontos riscados com algum simbolismo secreto da cabala, ou até com alguma misteriosa escrita védica desaparecida. Olga Gudolle Cacciatore (1977) registra “signos-de-salomão, corações, estrelas” como elementos não-africanos do simbolismo dos pontos riscados. É bem verdade que a estrela poderia ter sido incorporada pela umbanda a partir do pentagrama cabalístico, no entanto, podemos encontrar estrelas em muitos desenhos e esculturas da arte do Congo, atestando a existência desse simbolismo anterior à chegada do primeiro africano ao Brasil, e antes mesmo de 1482, ano em que os portugueses “descobriram” a “Etiópia Ocidental”, primeiro nome com que batizaram a região do antigo reino do Congo. Nessa mitologia milenar, a estrela simboliza o voo da alma, e nada mais significativo para representar o povo do Congo em terras americanas. É interessante notar que a estrela negra sob o céu branco foi, durante séculos, a bandeira nacional do reino do Congo. Este ponto riscado do “Povo do Congo” (MOLINA, s/d) fala por si.

⁵ O giz é comumente chamado de *pemba*, do quicongo *mpemba*.

⁶ *Firma*, do espanhol: assinatura.



Figura 4 - Ponto Riscado – Povo do Congo

Robert Farris Thompson estudou os pontos riscados da umbanda e pondera sobre a sua simbologia na consagração do ritual:

Embora o seu lado exterior assemelhe-se aos signos da heráldica ocidental, no nível mais profundo da estrutura, eles se alinham aos do Congo. Dessa forma, a área do chão na qual eles serão desenhados precisa ser muito bem varrida e consagrada, estabelecendo um espaço cosmográfico como o originado no Velho Mundo (a África): o *nganga* é convocado depois que o assistente varre o terreiro, sobre o qual ele então descreve uma figura, como num tabuleiro para adivinhação. Nesse espaço, a solução para o problema do cliente pode ser visualizada pelo *nganga* e pelo inquite. Isto é, precisamente, a função e a ação dos pontos na umbanda. No Congo, o *nganga* estremece com o espírito e revela os *insights* do inquite em termos de palavras e receitas. Na umbanda, pretos-velhos e caboclos manifestados a partir do ponto inspiram as pessoas vivas com suas vozes e visões, e garantem aos pobres e problemáticos uma chance de trazer os seus problemas aos ícones feitos de carne e sangue. Como altares que dão vozes, os sacerdotes possuídos revelam antídotos e resoluções, compondo assim uma medicina de relacionamento (THOMPSON, 1993, p.138).

Em seu texto, Thompson conclui, como resultado de suas pesquisas nos dois continentes, que a função do ponto riscado no Brasil e na África é quase a mesma. Observando a simbologia da cosmogonia Congo veremos como esses mesmos símbolos são rearticulados no Novo Mundo, recriados no ambiente americano por meio de linguagens vivas, estabelecidas pelos descendentes de africanos.

O africano do Congo interagiu com as novas formas culturais que encontrou no Brasil de modo bastante flexível como já havia feito, anteriormente, na África. Durante os séculos de convivência com outras etnias como os pigmeus, legendários habitantes das florestas da África Central, e os san, grupos habitantes das savanas ao sul de

Angola e norte da África do Sul, eles sempre mantiveram laços de troca de produtos e constante intercâmbio cultural.

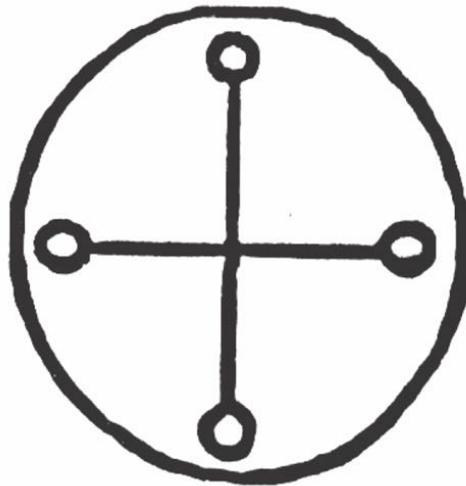


Figura 5 - Cosmograma Dikenga

A cosmogonia Congo é magistralmente simbolizada por uma mandala chamada dikenga, cosmograma também chamado de “os quatro momentos do sol. Trata-se de uma representação simbólica dos grandes ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo. A dikenga tem o seu modelo desenhado a partir de uma cruz dentro do círculo, ela é dividida em quatro etapas. A linha horizontal separa o mundo do vivo do mundo dos mortos, é a linha d’água, chamada de Kalunga, ela também é uma representação do mar como um grande cemitério a conectar mundos.

A dikenga marca os quatro momentos do sol - o alvorecer, o meio-dia, o poente e a meia-noite (quando ele está brilhando no outro mundo). Esses pontos são sinalizados por pequenos círculos no final de cada braço da cruz, espelhando o imortal progresso da alma, nascimento, força integral, ocaso e renascimento. As quatro quinas do diamante contam a mesma história seguindo a mesma sequência. A linha horizontal da cruz, além da calunga, representa ao mesmo tempo a energia animal, enquanto a linha vertical refaz a energia espiritual o encontro do humano (da terra) com o principio de tudo, o grande Deus, Zambi. O cruzamento das duas linhas horizontal e vertical é o menor espaço para consagrar e iniciar uma invocação. Suas cruzes denotam encruzilhadas ou fronteiras entre este mundo e o mundo dos espíritos; e o círculo retrata a órbita cósmica da alma: nascimento - vida - morte - renascimento.

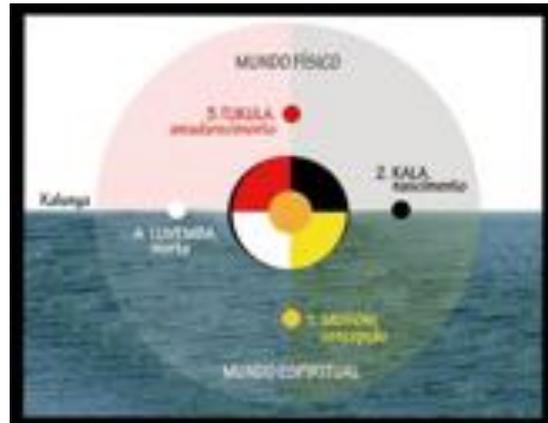


Figura 6 - Dikenga “A criação do mundo, a vida humana e os grandes processos sociais são explicados através deste cosmograma”⁷

Eduardo Oliveira percebe a Calunga como uma epistemologia bakongo: “A criação do mundo, a vida humana e os grandes processos sociais são explicados através deste cosmograma, que funciona como uma grande metáfora do ciclo vital”. E assim analisa o cosmograma Congo:

Do ponto mais baixo do círculo, à meia noite do trajeto solar, dá-se a concepção e vem Musoni, em amarelo, o tempo de germinar, do crescimento silencioso que antecede o nascimento. Após o nascimento acontece Kala, representado pela cor preta, tempo de crescimento, aprendizado. Com o amadurecimento vem Tukula, em vermelho, o ápice da liderança, da força, quando a linha vertical faz a conexão direta com o mundo dos ancestrais. Após o sol ao meio dia, se inicia o processo de decadência que inevitavelmente levará à morte física, Luvemba, representado pelo branco dos ossos, do pó, deste tempo de silêncio que antecede outro grande ciclo vital (MAGALHÃES, 2018).

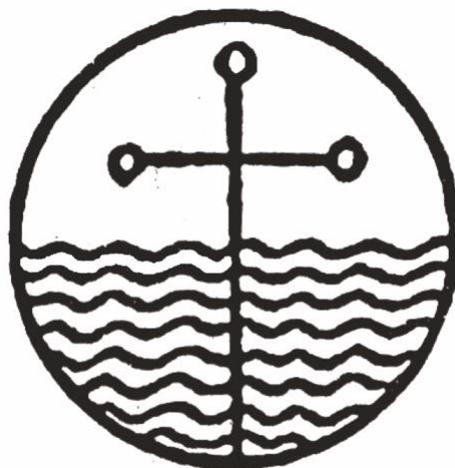


Figura 7 - Ponto de Vovó Mombaça da Calunga

⁷ Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>>. Acesso em: 24 fev. 2020.

Na umbanda, os pontos riscados dos pretos e pretas-velhas são os que mais retiveram os elementos tradicionais da iconografia da dikenga. Na simplicidade do ponto de Vovó Mombaça, a dikenga parece emergir das águas da Calunga, onde a posição mais oculta do sol, Musoni, ainda não é visível, enquanto as outras extremidades (Kala, Tukula e Luvemba) aparecem acima da superfície, desfazendo qualquer dúvida sobre a origem cultural desse ancestral. Os outros três pontos riscados expressam magistralmente a mesma simbologia, corroborando seu sobrenome “Calunga”.

A espiral é outro símbolo para a jornada sem fim da alma - daí a importante ligação com as conchas marinhas, usadas para enfeitar os túmulos. A concha em espiral é chamada de zinga, em quicongo, homônimo de “longa vida”.

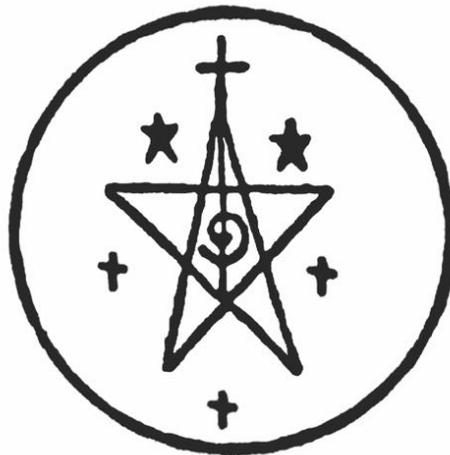


Figura 8 - Ponto Vovó Catarina da Calunga

No ponto riscado de Vovó Catarina da Calunga, vemos no centro da estrela o caracol, Zinga, enquanto uma longa linha vertical encontra a linha da Calunga no topo da estrela, mostrando que esta pertence ao plano espiritual. A constelação de estrelas e cruzeiros em sua volta relembra a trajetória do Sol.

3. O “Axé”, suas cores e formas

Um dos conceitos mais popularizados pelas tradições iorubás é o conceito de Axé. Que tal forma, passou até a definir uma qualidade de música oriunda dos ritmos do Candomblé, e popularizada por cantores e compositores baianos iniciados ou simpatizantes do mundo dos Orixás, batizada de “Axé-Music”.

Axé tornou-se uma palavra conhecida no Brasil, e significa atualmente, na linguagem popular, “boa energia” ou “alto astral”. Verificando sua etimologia iorubá,

vemos que o sentido atual não difere muito do termo original, tendo sido apenas atenuado o seu grau de religiosidade. De acordo com a tradição religiosa iorubana, o Axé é compreendido como energia vital, verdadeira presença de Deus nas forças e formas da natureza, assim como no interior dos seres humanos. Axé também é, na filosofia do Candomblé, o poder de fazer coisas acontecerem, comando espiritual, poder de invocar, oração, agradecimento, luz própria de Deus tornada acessível aos homens e mulheres. Na religião iorubá, Olorum, divindade suprema e força vital, é a quintessência do Axé. Awo Fá'lokun Fatunmbi nos dá a idéia do surgimento do Axé no mundo:

De acordo com o Ifá, o momento de criação gerou uma única força conhecida como Axé. Essa força se manifesta na forma polar como expansão e contração. A força de expansão cria luz, e a força de contração cria a matéria. É a interação harmoniosa entre luz e matéria que é responsável pela boa sorte, conhecida em iorubá como Irê (FATUNMBI, 1991, p. 54)

Branco, preto e vermelho são as cores do Axé. As três cores sintetizam as manifestações cromáticas da divindade nos reinos animal, vegetal e mineral. O branco revela as cores do leite, do esperma, das secreções do corpo. Representa a luz solar responsável pelo oxigênio que respiramos e por toda a vida na Terra. O branco simboliza também a origem de toda a matéria, e todas as cores numa só. A cor branca, em si, revela o Orixá Obatalá (Oxalá), um dos criadores do mundo. Branco é a cor do plasma do Igbin (caracol), comida preferida desse Orixá. O Efun (giz) é branco, e na África é feito de argila branca, que, misturada com sal branco, é usado em muitos rituais. No reino mineral, são associados ao branco: a prata, o chumbo e o estanho. O preto é do carvão, do ferro e, portanto, da terra. É a matéria em sua forma receptiva, simboliza o princípio feminino, útero da natureza onde a vida morre, fermenta e nasce novamente. Todas as cores escuras são associadas ao preto, inclusive o verde e o azul. As cinzas dos animais sacrificados e calcinados compõem o Axé no elemento preto. O amarelo e o laranja são considerados emanções do vermelho. Vermelho é a cor do sangue humano e dos animais, bem como o seu equivalente no reino vegetal; o azeite-de-dendê, visto como verdadeira seiva divina. O vermelho para os iorubás é considerado a suprema presença da cor, pois assinala a potencialidade do que existe e do que está para existir. O cobre, o latão e o ouro são agrupados dentro dessa cor por sua tonalidade abrasiva. Além das cores e elementos naturais como pedras e árvores, o Axé é catalisado nas obras de arte, sobretudo nas esculturas. Os povos iorubás nos deixaram obras raras onde podemos perceber a riqueza e a simbologia dos elementos que compõem o Axé. Tais objetos transcendem as suas funções

corriqueiras e transformam-se em armazenadores da energia do Axé. A criação de um terreiro de Candomblé implica o assentamento do Axé. Essa é uma tarefa longa, que inclui uma complexidade de etapas e rituais, tais como: a preparação das pedras sagradas, o plantio de árvores sagradas e o assentamento dos axés específicos de cada Orixá. Embora estejamos falando da tradição ioruba, o processo de criação de uma casa de Candomblé Angola ou Jele, segue os mesmos princípios.

Numa perspectiva contemporânea, poderíamos dizer que o Candomblé cria uma usina de catalisação do Axé. Diversas têm sido as manifestações caruais do Axé, de acordo com a tradição iorubá. Quando Deus veio ao mundo, Ele o materializou em diversas formas como a jiboia-real, a víbora-do-gabão ou mesmo a minhoca. Entre os pássaros, a Divina presença é notada sobretudo naqueles de bico longo, entre os quais o mais popular é o pica-pau. Assim, Deus teria oferecido a eles o poder de dar e tirar a vida, o Axé, o poder de fazer coisas acontecerem. Esses mensageiros refletem a própria complexidade do Axé enquanto energia. Alguns são perigosos, com presas e venenos, outros são lentos e inofensivos, mas todos são poderosos; até mesmo a minhoca, que tem o poder de ventilar e refrescar a terra. Tudo é parte do ciclo vital da natureza, e o Axé se manifesta tanto sob a forma do ziguezague de um raio fulminante como no sinuoso fio d'água de uma nascente nas montanhas.



Figura 9 - Vodun Gbde, interior de um templo em Aneho, Togo. Foto: Zeca Ligiéro, 2011

4. Cosmogonia Jeje-Iorubá

Vamos tratar a cosmogonia do Candomblé partindo do ponto de vista iorubá, mas temos que reconhecer que embora tratemos de um panteão de Orixás estamos falando de uma religião que foi formatada no Brasil pelos jejes, que imprimiram suas formas organizacionais e litúrgicas em torno da diversidade de divindades cultuadas, os voduns, em um mesmo espaço, da mesma forma como haviam feito em suas terras africanas no golfo de Benin. A medida em que os iorubás, conhecidos como nagôs principalmente no Brasil, assumiram a liderança dos candomblés na Bahia e posteriormente exportando-os para outras capitais, gradativamente o termo orixá passou a substituir o termo vodun, empregado no mesmo sentido de divindade mitológica, ancestral divinizado, que corresponde às forças da natureza provenientes do céu, das águas e das florestas.

Se tradicionalmente percebeu-se que os voduns nestes países de origem africana eram principalmente organizados em torno das divindades do fogo e das águas, posteriormente ganharam notoriedade as divindades das florestas. Em torno de um vodun líder, constelações de outros voduns foram sendo acopladas, como verdadeiro bordado de trilhas migratórias de povos em êxodo fugindo de guerras ou em busca de conquistas, assim novas famílias de voduns foram constituídas como satélites dos antigos.

Estudiosos tradicionais da cultura brasileira apontaram para o fato de que na África, originalmente, os orixás eram cultuados de forma quase monoteísta em suas respectivas regiões, e que no Brasil passaram ser cultuados no mesmo espaço, criando uma espécie de panteão ioruba de forma a constituírem também famílias de santos. Inicialmente atribuiu-se a este fato, a nova contextualização social (VERGER; BASTIDE, 1981) tese contestada, hoje atribui-se mais a uma influência jeje, na formação do candomblé, com suas famílias de divindades e de cultos simultâneos, à maneira como já aconteceu em terras africanas. Estas formas híbridas jeje-iorubá assumidas por muitos candomblés são extremamente facilitadas pelo fato de haver uma equivalência entre voduns e orixás, seus atributos e qualidades parecem derivar de uma mesma visão cosmogônica do mundo.



Figura 10 - Oxum na Bahia. Desenho de Zeca Ligiéro a partir de foto de Pierre Verger

O ser humano tem o seu equilíbrio regido por sua relação com um comprometimento ético com o seu semelhante e com a harmonia com as forças da natureza que estão dentro e fora dele. Os orixás e voduns, são forças que estão na natureza e que uma vez incorporados pelos humanos, os fortalecem e os impulsionam para a plenitude de suas vidas. O panteão jeje-iorubá reflete uma visão multicultural e plural de comportamentos humanos, cada orixá-jeje rege uma região da natureza em sua diversidade nos reinos animal, vegetal e mineral e evoca atitudes, reflexões, ponderações e possíveis resoluções de problemas. Ao cultuar um vodun/orixá/inkice o indivíduo não apenas se prostra diante de uma força da natureza que é maior do ele, mas busca reascender dentro de si esta força adormecida, massacrada, ou esquecida por uma sociedade voltada para o consumo imediato e desprezo pela natureza. O reestabelecimento destas forças, fora e dentro de sua cabeça, a parte sagrada do seu corpo, é o verdadeiro sentido da religião – religação com as forças divinas.

Os orixás cultuados no Brasil, muitas vezes apresentam elementos tomados da origem jeje e, portanto, ao analisar o simbolismo original ioruba, devemos sempre estar atento pois podemos ser surpreendidos por algo consolidado nesta tradição como pertencente a uma raiz e ser de originalmente de outra. Por exemplo, a própria palavra “vodun” é utilizada largamente no nagô falado no candomblé do Brasil para significar o mais sagrado que possa existir.

5. Dança entre a cruz e a espada



Figura 11 - Ogum no Candomblé. Desenho de Zeca Ligiéro a partir de foto de Pierre Verger

Para o Africano, o embate com o universo muçulmano e cristão começou muito antes da descoberta das Américas. Muitos, antes de serem escravizados já haviam se convertidos ao Islão, que chega na região ainda durante a Idade Média; outros, passam a conhecer o catolicismo com a expansão marítima da coroa portuguesa e espanhola. A conversão ao Cristianismo era uma forma de escapar das guerras “santas”, uma vez capturados, eram rebatizados e vendidos. Portanto, grande parte da população negra durante os primeiros séculos foi impedida de se organizar. Nas grandes cidades, a criação de confrarias negras, libertarias, passou a ser uma constante. Muitas celebrações passaram a serem feitas conciliando os princípios da performance africana com a devoção de santos católicos. Não vamos aqui investigar essas performances, mas vale registrar que temos nos debruçado sobre este tema em inúmeros outros artigos presentes no livro.

6. Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras (2011)

Em vez das grandes celebrações afro-católicas, quero me concentrar no trabalho de alguns artistas negros brasileiros, cujos ofícios canalizaram experiências místicas, ou se inspiraram na religiosidade incorporada africana. Pretende-se demonstrar que esta forte preocupação com a linguagem corporal, base comum da ancestralidade da África negra, calcada em um gestual com forte presença rítmica e alta carga de conteúdos simbólicos, tem caracterizado o trabalho de artistas de épocas

distintas, encontraram no universo filosófico e estético das culturas africanas matéria-prima para seu trabalho. Portanto, o foco desta análise é o estudo das chamadas artes performativas, nas quais o corpo centraliza a expressão, seja por meio de mimesis ou de elaboradas formas estilizadas, sem abrir mão, em ambos os casos, do ritmo e do movimento.

A arte africana, rica em sua pluralidade, tem sido simplificada ao ser estudada, muitas vezes reduzida ao denominador comum da chamada arte popular. O conceito de arte africana surge inicialmente a partir de máscaras, totens e outros objetos da liturgia levados para Europa pelos primeiros caçadores de ouro e marfim. Muitas têm sido as suas classificações, desde que passaram a ser manipuladas pelos líderes das primeiras expedições que adentraram na África negra para trazer à luz da civilização ocidental esses estranhos objetos de desejo e de magia. Documentada inicialmente por europeus, ela já foi também descrita como arte primitiva, naif, fetiche ou até vulgarmente tratada como artesanato típico ou peça de folclore. O poeta francês Apollinaire, em 1905, nos últimos versos de seu poema “Zone”, declara “no fim eu estou cansado deste mundo antigo (o Europeu)”, e então deseja se reencontrar “entre os ‘fetiches’ da Oceania e da Guiné” (FELIX, 1995, p. 9).

Apollinaire expressa o desejo do meio artístico europeu de romper com academicismo e o impressionismo, indo buscar novas fontes de inspiração na África. O termo “fetiche”, do francês, nada mais é do que a tradução da palavra “feitiço” da língua portuguesa para aquela língua, termo empregado pelos colonizadores portugueses para classificar os objetos mágicos religiosos do antigo reino do Congo. Victor Bol acrescenta:

Os artistas franceses encontraram nestes objetos novas qualidades plásticas bastante surpreendentes que lhes permitiram, ao se inspirarem, escaparem dos valores reconhecidos, de inovar a contracorrente e de fazer surgir novas tendências, entre elas o cubismo...É necessário observar aqui que este interesse era puramente estético, recurso de novas expressões artísticas, da mesma forma que no choque — entre o meio de vanguarda — a produção estética dessas culturas era percebida como arte “primitiva” ou “dos primitivos” ou ainda “bárbaras”. A estas classificações depreciativas, inconscientemente ou empregadas na forma total, encontra-se subordinada a longa história e as culturas complexas da África (BOL *apud* FELIX, 1995, p. 9).

Paralelamente às preocupações estéticas, historiadores e etnólogos desenvolveram estudos sobre essas civilizações, inventariando essas culturas específicas da África. Dentre eles, sem dúvida, poderíamos destacar o trabalho do alemão Leo Frobenius, muito sensível ao trabalho artístico, embora estas pesquisas

na primeira parte do século XX, ainda muito ligadas ao processo de colonização e evangelização, não tenham avançado a ponto de distinguir a diversidade dessas culturas e suas especificidades. Somente após a década de 30 é que estudiosos como Frans Boas, Levy Strauss, Melvin Herskovits, Victor Turner, entre outros, se debruçaram sobre a análise dos chamados “fetiches” africanos, em relação às suas funções específicas dentro do ritual e do contexto cultural particular de cada grupo tribal ou comunitário.

No entanto, os estudos da arte africana ganharam uma nova dimensão com a abordagem de Robert Farris Thompson, que lança uma luz não só para a compreensão do seu simbolismo próprio e sua religiosidade intrínseca, como para o entendimento da continuidade dessas tradições no Novo Mundo⁸. O seu livro, *African art in motion*, é o que mais nos interessa aqui, pela complexidade de sua análise, por justapor arte, dança e religiosidade. Thompson percebe como característica principal da arte africana a presença do corpo em movimento, o que a torna vital, e, embora possa ser estudada separadamente, sua articulação com a performance a transforma em uma arte sinestésica. Sua definição de “arte dançante” engloba, portanto, um conjunto de acessórios como máscara, objetos do culto, adereços, figurinos, estandartes etc., cuja manipulação, através de movimentos cotidianos ou extra cotidianos, empresta a estes objetos e figurinos novas conotações e sentidos. Muitos desses objetos e figurinos são dispostos em altares dentro das florestas, no interior das casas ou deixados em repouso em altares específicos, de onde são retirados para serem ativados em rituais: “A dança pode completar a transformação de objetos secretos em doutrina, a dança redobra a força da presença visual, a dança abarca tempo e espaço” (THOMPSON, 1979, p. 42). Thompson vê o trabalho das artes plásticas com sua própria lógica e poder, mas frisa:

A famosa unidade das artes na performance africana sugere uma abordagem sensível no qual um meio não é nunca absolutamente enfatizado sobre os demais. Música, dança, objetos visuais são todos importantes, separados ou juntos; e se o movimento carrega envergadura para a música e a arte, a escultura aprofunda o movimento ao condensar várias ações em uma (THOMPSON, 1979, p. 44).

O movimento, para Thompson, não necessariamente é representado pelo deslocamento da massa pelo espaço; muitas vezes se apresenta em estátuas, como uma espécie de concentração enérgica, como se estivesse se recarregando. Ele

⁸ Entre os livros mais importantes de Robert Farris Thompson destacamos: *Four moments of the sun* (1981), *Flesh of spirit* (1984), *African art in motion* (1979) e *Face of the gods* (1993).

percebe as estátuas esculpidas em madeira ou pedra como ícones que condensam a energia sinestésica em atitudes, ou seja, determinadas posições do corpo: “formas assumidas, visando restaurar antigos modos de representações de si mesmo no contexto de importante indicação” (THOMPSON, 1979, p. 42). Nesse sentido, “tradições recebidas de ficar em pé, sentar e outros modos de frasear o corpo transforma a pessoa em arte, faz o seu corpo metáfora de ética e vigor e, finalmente, o/a relaciona a Deus” (THOMPSON, 1979, p. 44).

7. Ritmo e movimento de pedra: Mestre Valentin e Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho

Ao investigar a presença de traços comuns às tradições africanas encontramos as obras dos artistas brasileiros expoentes do século XVIII: Mestre Valentin Fonseca (1744-1813) – escultor, entalhador e urbanista, e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814) – escultor, entalhador, arquiteto e carpinteiro, que viveram na mesma época, mas em diferentes lugares e não tendo se conhecido. Eles trabalharam com distintos suportes e viveram sob pressões díspares, aspirando, cada um a seu modo, desenvolver da melhor forma seus ofícios patrocinados pela Igreja e pelo poder público colonial sendo ambos filhos de escravas com pais portugueses.

Transplantado para o Novo Mundo, os principais elementos da performance africana, permeada por simbolismos e caracterizada por apresentar-se como uma arte em movimento e da presença corpórea (LIGIÉRO, 2011), com sua gestualidade e rítmica próprias, vão se difundir, sobretudo, na arte sacra colonial feita por negros, bem como nas manifestações espetaculares permitidas pela Igreja, principalmente aquelas sob a tutela das irmandades negras. Assim, afrodescendentes já na época da Colônia e posteriormente do Império, tornaram-se, então, artistas expoentes. Os mestres – Valentin, no Rio de Janeiro e Aleijadinho, em Minas Gerais – são os nossos maiores exemplos desse período, tanto na decoração das igrejas, como esculpindo ou mesmo desenhando espaços urbanos. Ambos os artistas pertenciam às irmandades de negros locais, onde se destacaram como colaboradores⁹. Em suas obras, vão além dos seus contemporâneos, deixando muito mais do que uma expressão sacra do barroco mineiro ou do rococó como pleiteiam outros acadêmicos, características do período em que viveram. Deixaram em suas estátuas e altares uma relação rítmica

⁹ Mestre Valentin, foi enterrado na Igreja do Rosário e São Benedito na rua Uruguaiana no Centro do Rio de Janeiro, onde era membro. Já, Aleijadinho, em 1772, filia-se à Irmandade de São José de Ouro Preto, sendo responsável pelo projeto arquitetônico e pelo altar desta Igreja, tendo sido enterrado na Matriz de Antônio Dias em Ouro Preto.

espacial do corpo em movimento, do corpo como espaço sagrado, do corpo que está em harmonia com as forças da natureza, bem como com seus ancestrais, visto assim como expressão do divino. Suas figuras sacras não parecem que vão despencar do teto e das plataformas, como as madonas gordas e anjos pançudos dos seus colegas copistas europeus, mas, com músculos firmes e compleição expressiva, esboçam desejos corporais peculiares: alçar voo próprio pela força da leveza de seus gestos – demonstram conhecer a arte de flutuar a partir da harmonização com o ritmo e a melodia que emanam de sua música. Parodiando Israel Pedrosa, criador do conceito da “cor inexistente” (1989), poderíamos falar de uma “música inexistente” tanto em relação às obras sacras de Mestre Valentin e principalmente as em maior número de Aleijadinho, ou seja, uma musicalidade que se faz notar pela sua ausência física, mas que está presente através de todo o ambiente vibrátil que a reverbera e a evoca, apesar do silêncio profundo da pedra em relação ao espaço circundante.



Figura 12 - Nota-se as aleias em forma geométrica do desenho original de Mestre Valentin. Da obra de um artista desconhecido da época da inauguração do Passeio Público (Século XVIII)

Mestre Valentin procurou criar um espaço mágico cenográfico para um jardim florestal tropical brasileiro dentro da geografia urbana do Rio de Janeiro. Para lá foram levadas árvores frutíferas introduzidas pelos portugueses, como jaqueiras, mangueiras, tamareiras, ao lado de árvores tradicionais tanto da Mata Atlântica quanto da Amazônia e do cerrado. A voluptuosidade da floresta e do monumental pomar é dominada, aqui, pelo conjunto rítmico de linhas geométricas convergentes, para uma construção central denominada a “Fonte do Amor”, onde estátuas de deuses gregos convidavam o público a um deleite espiritual. Trata-se, em seu conjunto, de uma arquitetura concebida por alguém que procurava valorizar a natureza como fonte de

vida e como algo quase sagrado ou, ao menos, divino, pelas suas formas monumentais e poéticas.



Figura 13 - Os jacarés entrelaçados de Mestre Valentim, Passeio Público, Rio de Janeiro. Cartão postal

O conjunto de animais (jacarés e garças) esculpidos e fundidos em bronze pelo próprio artista, de forma pioneira em nossas terras, refletem o seu gosto pela fauna brasileira e certo conhecimento esotérico africano. Para a pesquisadora Anna Carvalho (1999), o “magnífico conjunto representando dois jacarés entrelaçados em posição de movimento e transitoriedade” são “representados seguindo as regras do naturalismo ótico, da multiplicidade harmônica dos ritmos e das gradações de superfície da estética rococó” (CARVALHO, 1999, p. 26). A escolha de um par de jacarés apresenta aspectos passíveis de uma interpretação a partir dos valores culturais africanos, pois, nesse antigo continente, os crocodilos são considerados animais sagrados, símbolos de fertilidade e de renovação da vida. A forma como estão dispostos, entrelaçando seus rabos, extrapola o naturalismo rococó num geometrismo atípico dessa escola, que remete a uma linguagem simbólica. Não foi por acaso que o autor escolheu esse réptil para de sua mandíbula verter a água da fonte. Possivelmente, o artista teria o conhecimento da entidade Dan ou Dambala, do antigo reino de Daomé, poderoso vodun, representado por duas serpentes que se cruzam representando a dualidade do sagrado: as duas energias vitais. Poderia ser ainda uma alusão a Adzakpa (azapá) – Vodun masculino da linhagem de Lisa, Vodun do crocodilo¹⁰. Tudo indica que sua escolha não foi aleatória.

¹⁰ Anda lado a lado com ele tanto na terra como na água. Seus adeptos têm o corpo pintado com pó branco sagrado e usam na cabeça, a imagem de um crocodilo esculpida em madeira clara de árvore sagrada. Disponível em: <<https://7coroas.wordpress.com/2016/07/13/dicionario-jejevoduns/>>. Acesso em: 02 jan. 2020.

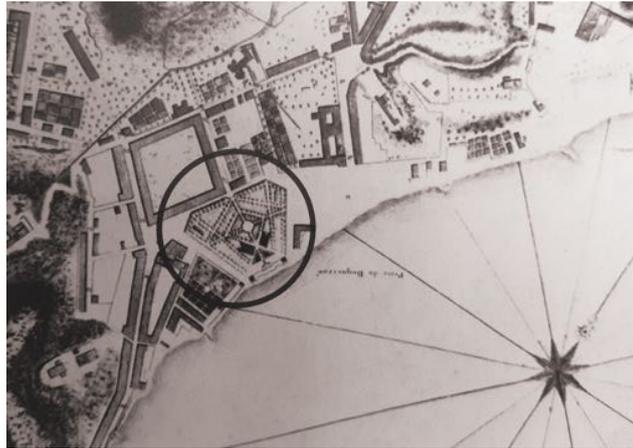


Figura 14 - Detalhe da planta do Passeio público desenhada por Mestre Valentin

Entre as distintas obras do Mestre Valentin, sem dúvida, a que mais se articula com as culturas africanas é o jardim do Passeio Público, aberto à visitação em 1786 e parcialmente remodelado, mas conservado até os dias de hoje. Nesta obra, o traçado geométrico inicial de um hexágono irregular é “cortado por aléias, uma reta principal, com vista direta para o fundo (baía de Guanabara), e outras secundárias, também retilíneas, num traçado barroco de paralelas, perpendiculares e diagonais” (CARVALHO, 1999, p.1). Se, por um lado, a influência barroca é evidente, veremos que a opção do artista pode ser entendida também como uma adoção, na sua arquitetura, de um geometrismo próprio da arte africana.



Figura 15 - Detalhe de uma tapeçaria atual do Congo

A relação de um detalhe da planta do jardim desenhado pelo Mestre Valentin com um tecido proveniente do atual Congo parece seguir um mesmo modelo de combinações geométricas de triângulos com linhas diagonais próprias da arte subsaariana. Outra tendência na construção de mestre Valentin neste jardim é a

adoção de formas arquitetônicas egípcias na criação de duas pirâmides de bases triangulares em granito carioca. Demonstra também a admiração pela arte norteafricana.

Para a sua obra **Jesus na barca**, relevo do púlpito ao lado do Evangelho da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, recriou o desenho do modelo original do florentino Lorenzo Ghiberti, como havia feito também com Jonas atirado ao mar, feito para outro púlpito da mesma igreja. Antônio Francisco Lisboa obedece ao ímpeto criador mesmo quando se vale de modelos” (MACHADO, 1978, p. 163). O autor acredita que o artista se filia à tradição gótica medievalista “num complexo artístico dominado pelo barroco e pelo rococó”, no qual suas figuras em relevo exibem desproporcionalidade e o “talhe acutângulo das obras de panejamento” e excessivo expressionismo das figuras retratadas.

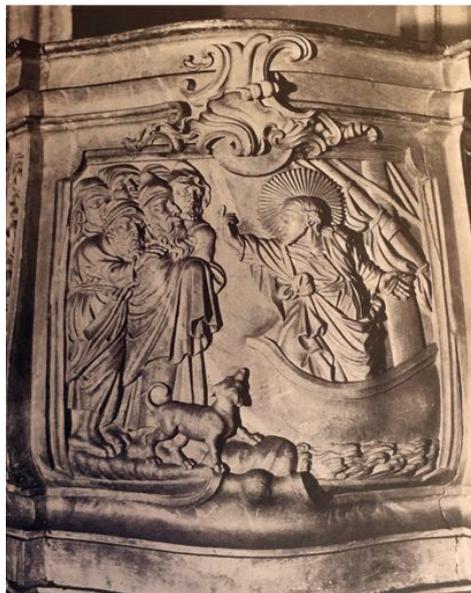


Figura 16 - Jesus no barco de Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho

Embora concordando com as observações do autor, gostaria de salientar outros aspectos pertinentes. Nesta e em outras obras, Aleijadinho exibe uma corporalidade e uma excessiva preocupação com gestos emblemáticos. Seu Cristo, neste relevo, coincidentemente ou não, exibe uma clássica pose do Congo, o gesto Niombo, que, segundo Thompson, marca a passagem de uma pessoa de um mundo para o outro. Com esse gesto, um iniciado quer dizer para os ancestrais: “Eu sou mediador entre os dois mundos” (THOMPSON, 1981, p. 63). Cristo, aqui, flutua sobre a linha da Calunga, que divide o mundo dos vivos e dos mortos, sua auréola é o sol no seu momento máximo de ascensão (LIGIÉRO; DANDARA, 2018 p. 134).

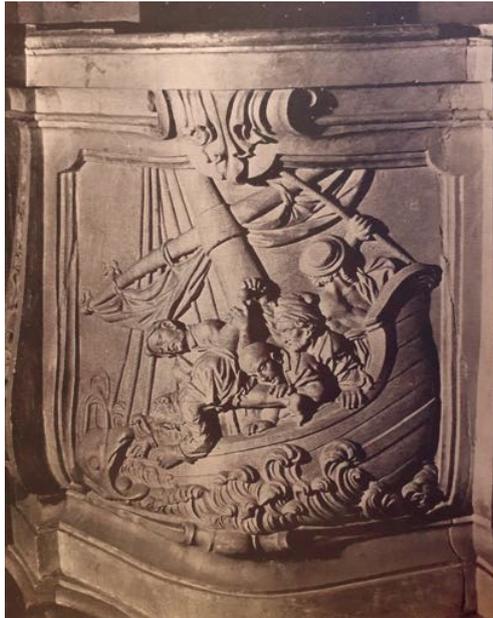


Figura 17 - Jonas atirado ao mar de Antônio Francisco de Lisboa, Aleijadinho

Em outra significativa obra do grande mestre, **Jonas atirado ao mar**, notamos uma excessiva preocupação com o conflito entre o vertical e o horizontal. Pelo cruzamento de linhas, cria-se uma verdadeira batalha rítmica. A verticalidade de Jonas e a baleia do baixo-relevo, literalmente amarrado pelo exíguo espaço quadrado do púlpito, empresta inusitadamente ao espaço de onde as figuras emergem uma dimensão pulsante. O conflito entre a verticalidade do mastro dos navios, com suas variantes diagonais da cordoalha, impulsiona o barco para baixo, enquanto as figuras pesadas procuram desesperadamente escapar da baleia amedrontadora. Cada figura se projeta em diferentes diagonais, como se quisesse saltar do barco (e do púlpito) ou alçar voo antes mesmo de ser deglutida pelo monstro marinho. As ondas não parecem esculpidas em pedra, pois imprimem um ritmo pulsante à paisagem como se fossem de fogo e lambessem o casco do navio, e o mar não fosse mais lugar do horizonte, mas da vertigem.

Talvez a sua obra mais impactante e a coroação de toda a sua carreira como escultor sacro é do martírio de Jesus Cristo em Passos, expostos no interior do templo, e o conjunto dos 12 profetas localizado no adro do santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, iniciada por Aleijadinho em 1799 e concluída em 1805 que junto com os apresentam a mais importante obra sacra do século. Aqui, ele personifica os patriarcas da tradição judaica que precederam e prepararam a vinda do Messias, fortalecendo a fé, prevendo destinos funestos para os descrentes na sua luta para afastar o povo da idolatria. Coube a um negro, filho de uma escrava, criar uma das mais completas obras da iconografia cristã ocidental. Se por um lado respeitou o

cânon bíblico, por outro lado, entretanto, é possível perceber em cada um dos profetas o gesto em movimento, pulsante, na tridimensionalidade da dança característica das tradições africanas subsaarianas como temos estudado (LIGIÉRO, 2011). Esculpidas em pedra sabão, todas elas trazem em uma das mãos um pergaminho onde se lê em latim os fragmentos do pensamento de cada um transcrito da Bíblia, emprestando para a estátua uma sólida estrutura, quase uma legenda. Percebe-se que o corpo de cada um encena um drama específico, com tensões, convulsões, com gestos emblemáticos de sermões e apenas um deles parece encarar a vida com mais otimismo. Junto com o calvário de Cristo, esculpido em madeira exposto no interior do templo, O conjunto já foi lido como o início de uma criação latino-americano, a corrente modernista destacou aspectos nacionalistas e híbridos, já Carlos Drummond de Andrade que percebe que “eles falam de coisas do mundo, que na linguagem das Escrituras, se vão transformando em símbolos. E afinal, conclui:

São mineiros esses profetas. Mineiros na patética e concentrada postura que os armou Aleijadinho, mineiros na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos; mineiros no julgar friamente e no curar com balsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; sim mineiros de há cento e cinquenta anos e de agora, taciturnos, crepusculares, messiânicos e melancólicos (ANDRADE, 1973, p. 69).

Ao perceber os profetas como ancestris constantemente visitando o presente, o poeta, compreende a flexibilidade temporal que o autor, deu a obra. Parece reverberar o conceito de tempo espiralar desenvolvido por Leda Martins:

A primazia do movimento ancestral. fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processos de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regeneradora de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas aspirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2013, p. 78-79).

Apesar de ter destacado a existência do sagrado a partir das práticas performativas afro-brasileiras, ao final deste artigo é possível perceber que uma profusão de tradições da diáspora se amalgamaram com tradições cristãs. Em muitas performances culturais negras o catolicismo parece preponderante para um olhar leigo, mas ao nos aproximar de maneira mais detalhada vamos perceber a sua africanidade. O fato é que muitos afrodescendentes passaram a contribuir artisticamente em suas formas arquitetônicas e escultóricas, sem contudo abandonar alguns princípios como a exaltação do movimento corporal, trazendo para própria

organização espacial uma liberdade de linhas e formas que se harmonizaram com o barroco e rococó da arte sacra do seu tempo, como foi o caso dos grandes mestres Valentim e Aleijadinho. E novamente concordamos plenamente com Leda Martins quando aponta a diversidade de celebrações do sagrado nas terras brasileiras das margens do Amazonas às nossas modernas metrópoles e destaca ainda:

O estilo barroco-rococó das catedrais do século XVIII visualmente também testemunha a diversidade de heranças das quais deriva a formação cultural e religiosa brasileira, na qual as faces do sagrado se multiplicam, vestindo diferentes feições, formas, nomes e atributos (MARTINS, 2013, p. 71).

Conclusões

A busca do sagrado para as religiões afro-brasileiras parece encerrar em cada passo uma tentativa de chegar perto das forças da natureza reunidas em torno da imantação de objetos exemplares de cada reino (vegetal, animal e mineral) em altares e talismãs, tanto individualmente como coletivamente, em convívio com rituais privados ou públicos. Ao longo dos séculos, estes processos ritualizados foram e têm sido ainda demonizados por cruzadas cristãs, exércitos coloniais, bandeirantes caçadores de cabeças de africanos e indígenas, padres catequistas, bispos evangélicos, milícia armada, etc. Entretanto, esses rituais continuam vivos em ebulição, sem a proteção do estado e sem o abrigo de museus, embora muitos de seus “fetiches” tenham sido confiscados para alcançarem grande soma no mercado das artes ou serem atrações em museus europeus ou norte-americanos.

É possível pensar neste encontro com sagrado como patrimônio, se estas performances culturais afro-brasileiras sempre viveram à margem do estado? Na lista dos valores nacionais brasileiros nunca lhes reservaram o papel de protagonista. Ao contrário, roubaram o samba, a capoeira, a baiana, o futebol arte... Para transformar tudo em cultura popular brasileira. Suas mais genuínas colaborações colonizadas sob a chancela *made in Brazil*.

Neste caso, a própria existência da performance do ritual é o registro da religiosidade que mesmo trazida para o espaço interno do terreiro, remete sempre pela forte relação do corpo, o seu movimento e gestualidade, às mitologias primordiais. Tudo alude aos elementos da natureza, O batuque, os tambores, ressaltam os ritmos vitais procurando manter-se ligado ao sagrado. Só existe no humano, o que existe na natureza. Ao sacralizar o corpo, seu ritmo forte de força sanguínea do tambor se desloca do coração para o centro do corpo, do umbigo irradia o movimento, o corpo já

não mais periférico fica em orbita de si mesmo, pois no centro, o divino se expressa. E do êxtase de muitos, e do privilégio de alguns escolhidos, num golpe fulminante lhes sobe o raio da terra lhe estremece o corpo e quase lhes atira o corpo para o vento, é possuído, o ancestre respira novamente o oxigênio dos humanos, por meio do seu corpo está presente a divindade máxima, não importa se vodun, orixá, inquice. Uma nova etapa do ritual se inicia. Isso acontece em milhares de terreiros, ditos centros espíritas, tendas...

Enquanto a nossa sociedade se desenvolver apenas em torno dos valores do lucro, e continuar destruindo os espaços sagrados, os verdadeiros santuários do planeta, nos afastaremos da religiosidade negra africana, como da indígena, que não é nosso tema aqui.

Importante notar, por outro lado, o corpo afro-brasileiro por ter sido privado de seus hábitos milenares e suas práticas de matrizes e motrizes tradicionais africanas, a sua religiosidade, continua a explodir em milhares de ritmos e estilos de danças que se não confluem diretamente para um sentimento religioso, mas mantem a alegria ao louvor das graças humanas. E assim, sem pretender a oração, nos incita ao delírio lúdico e contagiante de também balançar o corpo ao ritmo das escolas de samba, do jongo, das congadas, capoeiras, dos maracatus e tantas outras celebrações nas três Américas.

Muitas destas danças deixaram o sentido restrito do sagrado, suas conexões mais profundas com mundo natural, mas sem dúvida, mantêm alguns princípios de sua ancestralidade, são parte da transmutação do corpo humano de animal domesticado que nos tornamos para o corpo humano que voa como pássaro, desliza como uma cobra, salta como pantera, brinca como nenhum outro animal do planeta.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. Colóquio das Estátuas. In: MANN, Graciela. *Os Doze Apóstolos*. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.
- CARVALHO, Anna Maria. *Mestre Valentin*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- FU-KIAU, K, Kia Busenki. *Sacred Space: an African Banto Traditional View*. Paper presented at the Sacred Spaces at the Fourteenth Annual Expressions, Novs York, 1992.
- FATUNMBI, Awo Fá'lokun Iwa-pelé: Ifá Quest, The Search for the Source of Santeria and Lucumi. Original Publications, 1991. LANDES
- FELIX, Mare Leo; MEUR, Charles; BAGULUSI, Niangui. *Art & Kongos. Les peuples kongophones e leur sculpture Biteki Bia Bakongo*. Brussels: Zaire Basin Art History Reseach Center, 1995.

- LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Era, Record, 1993.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.
- LIGIÉRO, Zeca; DANDARA. *Iniciação à Umbanda*, Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2018.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MAGALHÃES, Paulo. *Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo*. Edgar Digital – UFBA. Disponível em: <<http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>>. Acesso em: 27 out. 2019.
- MARTINS, Leda. Performance do tempo e da memória: os Congados. *O percevejo*, no 12, PPGAC-UNIRIO, n. 13, p. 78-79, 2013.
- MASON, John. *Orin Orísá, Songsfor Selected Heads*. New York: Ed. Yoruba Theological Archministry, 1992.
- MOLINA, M. *Na gira dos pretos-velhos*. Ed. Eco, s.d.
- OLIVEIRA, Jota Alves de. *A umbanda cristã e brasileira*. Valença. Rio de Janeiro: Centro Espírita de Valença, 1985.
- PARÉS, Luiz Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Brasília: UnB, 1989.
- THOMPSON, Robert Farris. *African art in motion* [1974]. Berkeley: University of California Press, 1979.
- THOMPSON, Robert Farris. *Face of the gods*. New York: Prestel, 1993.
- THOMPSON, Robert Farris; CORNET, Joseph. *The four moments of the sun*. Washington: National Gallery of Art, 1981.
- VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador: Ed. Corrupio, 1981.
- VERGER, Pierre; BASTIDE, Roger. Contribuição ao Estudo da Adivinhação no Salvador (Bahia). In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de; BASTIDE, Roger. *Oloorisa, Escritos sobre a Religião dos Orixás*. São Paulo: Ed. Agora, 1981.

Data de recebimento: 04.11.2019

Data de aceite: 09.03.2020