INTRODUÇÃO

...ADENTRANDO AS FLORESTAS SAGRADAS

Uma das minhas mais marcantes imagens da infância ocorreu no final da década de setenta, ou já estávamos em 1980. Dos fundos da minha casa, era possível avistar uma imensa lagoa, no meio de uma das maiores áreas verdes da capital paulista, área esta que se liga e é a base do Parque do Pico do Jaraguá, situado entre as zonas oeste e norte. Todos os dias de verão, no final da tarde e começo da noite, uma grande revoada de pássaros saíam da lagoa e migravam em direção oposta e, no dia seguinte, pela manhã, retornavam. Para mim, este contato visual com esta natureza (os pássaros, o pôr do sol, a lagoa, a floresta densa e convidativa) marcaram o quadro de minha infância, onde muitas cores viriam ainda a somar-se a elas.

Num determinado dia de verão, eu olhava a lagoa e percebi que os pássaro estavam agitados e, como não era habitual, partiram imediatamente e em revoada desorganizada para todos os lados. Sem entender o motivo daquela falta de coreografia que caracterizava o voo crepuscular, continuei olhando e percebi uma quantidade pequena de pessoas aproximando-se da lagoa. Este grupo era liderado por uma mulher mais madura (que mais tarde, viria a conhecer) e, atrás dela, homens e mulheres entoavam um canto misterioso e ao mesmo tempo belo, numa língua que não conhecia (décadas mais tarde, viria a conhecer a língua, o canto e o significado do mesmo). Eles pararam ao lado da lagoa e depositaram algo que não me lembro o que era, continuaram cantando, bateram palmas ritmadas e, em silêncio, foram embora, e não me lembro de tê-los visto mais. Estavam todos de roupas brancas, eram roupas simples e esta composição de cores pintou este quadro na minha memória, fato este que se tornou lembrança e que, felizmente, não mais me abandonou.

Também uma outra lembrança que tenho é de uma mulher que era muito amiga de minha família, tinha um forte sotaque mineiro, era negra e que, às sextas-feiras, recebia uma certa quantidade de pessoas em sua casa. As pessoas entravam às escondidas, com olhares de soslaio para a rua, e não me

lembro de tê-las visto saírem, saíram, é claro, mas (fiquei sabendo anos depois) bem tarde da noite. Também trajavam roupas brancas, mas não em todo o corpo, apenas em algumas peças, outras, nada de branco tinham.

Mistério, silêncio, canto e natureza ficaram como características destes dois acontecimentos e, mais tarde, viria a somar-se um terceiro, este porém, muito mais presente do que ausente, e explícito, chamo-o de pré-conceito. Apesar do bom senso de meus pais explicarem-me o que eram aqueles acontecimentos e aquelas pessoas, este ar de mistério era preenchido, através da boca de outros, com palavras pouco gentis sobre a tal "prática desprezível" a que eles praticavam, e uma palavra me marcou: "– É coisa de gente lá da África, povo atrasado", dizia uma de nossas vizinhas, adepta do cristianismo.

Anos mais tarde, viria a compreender que se tratavam de pessoas, como nós, que acreditavam numa forma diferente de espiritualidade, que tentavam, como todos, serem felizes a seu modo. Umbanda e candomblé eram e ainda são os nomes dessas religiões, entre tantas outras com influência africana, e que, após a invasão do politicamente correto, fortemente influenciado por um certo puritanismo de origem norte-americana, passaram a ser classificadas como religiões afro-brasileiras.

Numa brincadeira de infância, cujo objetivo era testar a criatividade e passar o tempo, perguntávamos quem era o pai de quem, e quem era o pai do pai, e o pai do avô e o avô do avô até chegar um momento em que, saltando do campo do saber efetivo para o da invenção, começava-se a "criar" personagens com nomes, assim, para o avô do avô do bisavô de um amigo, dava-se um nome que tinha a ver com este amigo. Tipicamente humana e infantil, curiosidade e criatividade caminham lado a lado. Aplica-se esta mesma "metodologia" do avô do avô para descobrir ou tentar entender o que era e o que cultuavam estas pessoas vestidas de branco, e a origem de tudo isto estava na África.

Foram dezenas de grupos trazidos para o território nacional na condição de escravos, a cultura africana disseminou-se na formação do novo país, e a encontramos na música, culinária, nas artes, nas religiosidades e até na forma de agir de alguns grupos humanos.

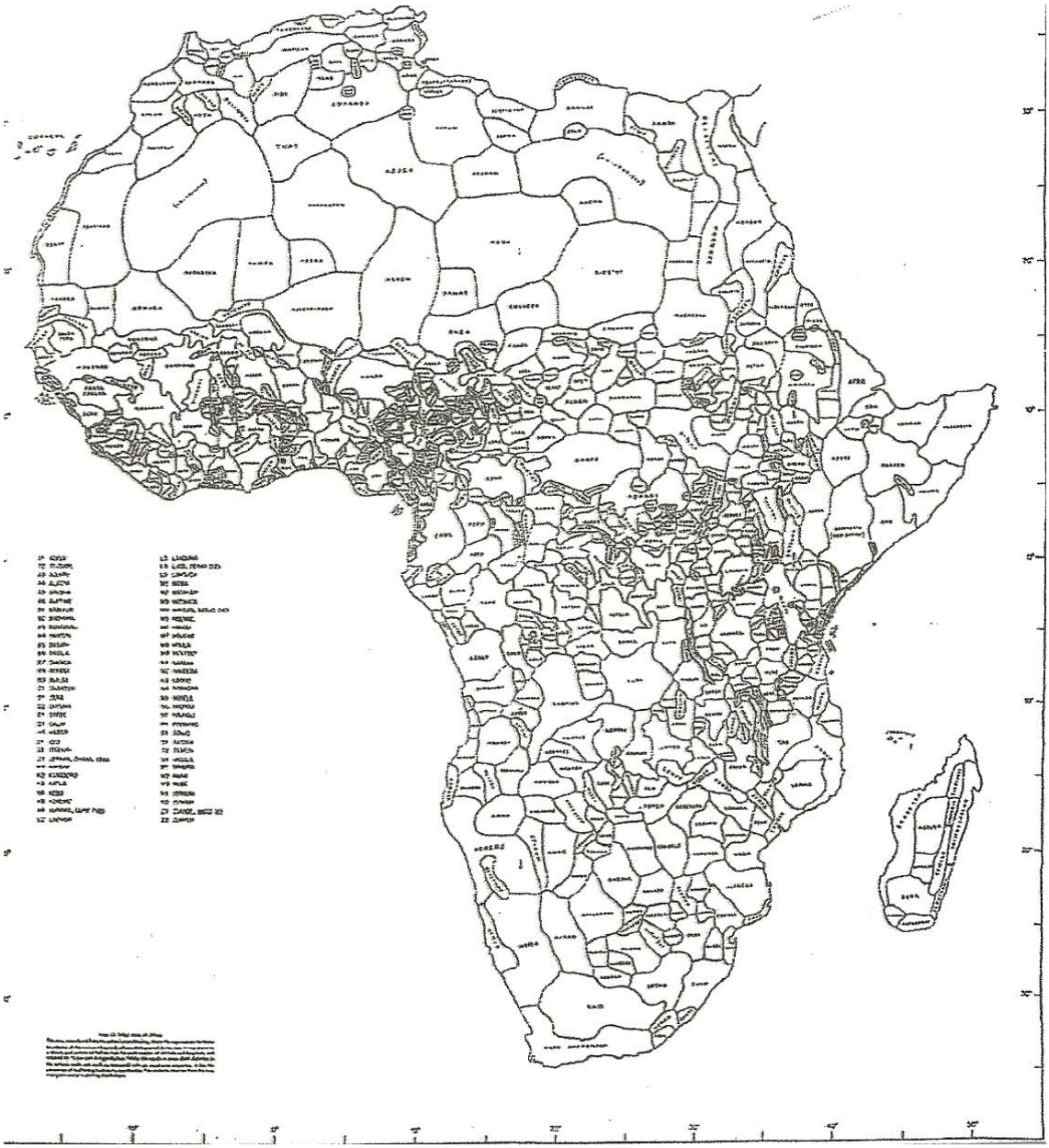
Tal diversidade, no entanto, não resistiu integralmente com sua cultura e herança em terras alheias, mesclou-se a outras culturas que aqui estavam e continuou misturando-se a outras expressões culturais que chegaram posteriormente, fazendo com que se perdesse, não apenas devido à mistura, mas por uma série de fatores que não são objetivo desta pesquisa. Dezenas de pesquisas são feitas e ainda o serão sobre a origem dos africanos, não somente no Novo Continente, mas também no próprio continente africano. Na década de sessenta, o etnólogo Murdock tentou destacar as principais etnias africanas, e para isto realizou pesquisas de campo que resultaram no mapa etnológico que expomos a seguir. É possível imaginar a complexidade de estudar e conhecer as culturas africanas, pois, mesmo dentro de uma etnia, pode-se encontrar visões de mundo diferentes entre seus membros.

O que se propõe hoje, no chamado mundo desenvolvido, sobre a relação homem/natureza, já o era praticado há séculos, e continua sendo pelos povos africanos ditos “pouco civilizados”; entre esta relação natural, podemos destacar o uso do que a natureza nos fornece apenas no que for necessário, sem desperdício, o respeito a todas as formas de vida, a distribuição, em comum quantidade, do que é produzido pelos membros da comunidade (solidariedade) e, não apenas no campo ecológico, nas formas de relações sociais, como o respeito aos mais velhos, a não agressão à criança, o cuidado com os animais, mesmo os que serão depois consumidos, entre outras características, porém, o mais importante a ser ressaltado nesta relação com a natureza, é a não separação entre eu (pessoa), e o mundo, como algo alheio a nós. O mundo, para o africano, em geral, é um só, todas as formas de vida estão contidas no meio social, como as formas não vivas, ou seja, tudo faz parte de uma relação com o universo, o vivo e os mortos, a natureza e os homens, os mortos e a natureza, não é um movimento cíclico, pois isto denotaria um começo e fim, mas um movimento circular, onde todos estão contidos dentro da vida, o material e o imaterial, e isto se reflete nas formas da arte africana, especialmente a escultórica, a que daremos maior destaque.

Tal qual um escultor africano, o primeiro passo para se concretizar uma escultura é ter o modelo na mente, depois, parte-se para apanhar o material, e este percurso começa com a escolha das árvores certas que nos fornecerão as

madeiras exatas para o trabalho. Nossa floresta é a África, e nossas madeiras estão localizadas nos territórios fon, ioruba e em sítios bantos.

MAPA ETNOLÓGICO



Mapa etnográfico da África – anexo do livro “Africa: its peoples and their culture history” de G. P. Murdock, 1959.

Optamos por mostrar este mapa, mesmo em escala reduzido, se comparado ao original, não para que seja consultado, visto que seria difícil pelo pequeno tamanho, mas para que possamos ter uma noção da quantidade de etnias na África.

OBJETIVOS

O presente relatório busca estudar a arte, as mitologias e as cosmogonias das etnias dos povos iorubas (Nigéria), fon (Benin) e alguns grupos bantos, como os chokwe[1] (Angola). Partimos da teoria da transposição dos africanos para o Brasil, elaborada por Pierre Verger (1987: 28), que nos informa ter havido quatro ciclos de embarque dos africanos escravizados, a saber: 1º) Ciclo da Guiné durante a segunda metade do século XVI; 2º). Ciclo de Angola e do Congo no século XVII; 3º). Ciclo da Costa da Mina, durante os três primeiros quartos do século XVIII; 4º). Ciclo da Baía de Benin entre 1770 e 1850.

O objetivo é estudar, por meio de uma mitohermenêutica (Ferreira-Santos, 2008), as culturas ioruba, fon e tchokwe, a partir da arte, em especial as esculturas, para compreender as origens ancestrais (cosmogonias e mitologias) da maior parte da população de negros brasileiros. As culturas ioruba, fon e chokwe se formaram e se mantiveram por meio de uma educação não escolar, tendo como base a oralidade expressa nas cosmogonias e mitologias, que por sua vez se materializaram na arte, simbolicamente portadora de uma ancestralidade que resistiu à tentativa de aniquilamento imposta pelos europeus. Lallemand (1978, p.27) define cosmologia "como um conjunto de crenças e de conhecimentos, como um saber composto, que abrange o universo natural e humano; a cosmogonia, (parte da cosmologia centrada na criação do mundo), por seu lado, expõe, sob a forma de mitos, as origens do cosmos e o processo de constituição da sociedade"Nessa perspectiva, é importante compreender que tanto a cosmologia quanto a cosmogonia, como formas de conhecimento, não são redutíveis a um único sentido, mas se compõem de narrativas, interpretações, visões de mundo dinâmicas e simbólicas. Assim, os mitos, de acordo com Ferreira Santos (2004), são narrativas dinâmicas de imagens e símbolos. Ou, na perspectiva de Eliade (1972, p.11):"o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

Balandier também confirma essa visão, afirmandoque: "Nas sociedades tradicionais, o mito dito da ordem primordial evoca e invoca o tempo original onde o caos foi ordenado, o tempo dos começos e das potências que assumiram a função da criação. Exprime o poder da origem e, por esta razão, não precisa ser justificado". (Balandier, 1999, p. 25).

[1] Chokwe, Tchokwe, Utchokwe, Kioke, Quioco, entre outras 32 designações, são formas diferentes para se referirem ao mesmo grupo étnico, variam conforme as literaturas e a nacionalidade do pesquisador.

No Brasil, os reflexos das culturas ioruba, fon e de diversas etnias banto se expressam, sobretudo (e já sob a força de um hibridismo cultural) nas três principais religiosidades de matriz africana, o candomblé de origem ioruba, o candomblé de origem angolana e a terceira, de forte influência dahomeana, onde o linguajar utilizado nas cerimônias, bem como suas práticas, refletem claramente suas origens acima citadas.

Nesse sentido, definem-se como objetivos específicos:

Compreender mitohermeneuticamente as origens dos negros brasileiros, confrontando a visão de uma de uma África caótica, sem história e sem arte, com a consideração de uma tradição milenar complexa de arte, cultura e ancestralidades como educação não formal e formadora do ethos africano;

Compreender o conceito de arte para as duas etnias sudanesas citadas, assim como para a cultura tchokwe[2], em relação com a mitologia, a ancestralidade e a noção de sagrado;

Contribuir, baseado na lei 11.645, que inclui no currículo oficial de ensino, a temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena", para a produção de um material no qual os professores, bem como interessados em geral, possam avançar no conhecimento sobre as culturas africanas, principalmente as que são objetos deste estudo, e que são, em grande parte, formadora da cultura brasileira, refletidas nos vários campos da dinâmica social.

JUSTIFICATIVA

A idealização deste projeto de pesquisa advém de meus estudos, primeiramente, como aluno do curso de "Estudos de Arte Africana", disciplina optativa oferecida no primeiro semestre de 2006, no MAE, Museu de Arqueologia e Etnologia, na USP, e posteriormente, como pesquisador de iniciação científica (modalidade: sem bolsa), neste mesmo museu, sob a

[2] Tchokwe, chokwe ou quiocos são formas diferentes a que são chamadas a mesma etnia.

orientação da profª Drª Marta Heloisa Leuba Salum (Lysi). Na pesquisa de iniciação científica, o objetivo foi estudar, medir, catalogar e localizar a origem nacional de algumas peças etno-arqueológicas de uma coleção chamada "Coleção Registro Sertanejo". Essa coleção é composta de peças provindas das regiões norte e nordeste do Brasil, bem como da África Ocidental (Nigéria, Benin), e da África Central (República Democrática do Congo, Angola, entre outros).

Entre elas, há um conjunto importante de objetos usados em cultos afro-brasileiros conforme publicação anterior (Amaral[3]), mas que ainda não estavam separados na reserva técnica, sendo também necessário fazer uma nova listagem separando anotações destes objetos dos de outra procedência. Desta forma, sob a orientação desta professora, adquiri metodologia de pesquisa referente ao estudo de cultura material, baseada em leituras, debates com grupos de pesquisa, e trabalho laboratorial, bem como, pesquisa de campo antropológico, em casas religiosas da tradição afro-brasileira, comparando, presencialmente e através de registro fotográfico, as peças produzidas para tais cultos, nos dias atuais, com aquelas pertencentes à coleção, entre as quais, (as afro-brasileiras), datadas do final do século XIX.

O contato com escritores africanos de língua inglesa e francesa, os quais, numa tentativa de reconstruir, através da escrita, as tradições orais, sugeriram uma pesquisa mais aprofundada dos símbolos e significados não explícitos das tradições daquele continente, em especial, da África subsaariana, pois "desde tempos imemoriais, a tradição afeta todos os campos da atividade humana, a espiritualidade envolve e impregna os homens, as coisas e a natureza." (Hampate-Bâ, 1979: 6). A cultura fon, uma das etnias africanas que compuseram a formação da cultura negro-brasileira, ao lado da cultura dos povos banto, é pouco estudada em nosso país. A cultura brasileira ainda não descobriu, por completo, suas origens, necessitando de pesquisas que possam afastar a grossa poeira de preconceitos, e reeducar os sentidos e saberes, pois "é fundamental conhecer a história e a cultura dos povos

[3] Amaral, R. "A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo." Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 10, p. 255-270, 2000.

africanos que para cá foram trazidos como escravos, de modo a avaliar a influência africana na arte produzida no Brasil" (Cunha 1983: p. 975).

O saber africano tem na oralidade uma de suas mais valiosas fontes, um provérbio somali nos diz que "o homem é a sua palavra" (Hampate-Bâ, 1979:23), sem a palavra, ou seja, sem cumprir com o que é dito, o homem nada significa para os seus, e a sua palavra materializa-se em ações éticas. A ética africana é sempre voltada para o coletivo, e não para o individual, é no coletivo que o sujeito existe enquanto pessoa, e não o contrário. A educação moral, na África tradicional, começa pela palavra, cujo valor é a reta conduta. "Pode-se dizer que o ofício ou função tradicional molda a essência do homem, aí reside toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral. O que se aprende nas escolas ocidentais (por mais útil que seja), nem sempre é vivido, enquanto que o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se em todo o ser. Os instrumentos, ou utensílios do ofício materializam as palavras sagradas, e o contato do aprendiz com o oficio obriga-o a viver a palavra a cada gesto."(Hampate-Bâ, 1979: 26).

A palavra é, portanto, uma das características das sociedades africanas, bem como sua oralidade, tanto para o individuo como para o coletivo, já que não há uma diferença entre ambos. O que um indivíduo faz, o faz pela sua coletividade, "a dinâmica da sociedade africana fundamenta-se no desenvolvimento da personalidade coletiva, e não no êxito ou benefício individual, do mesmo modo que é próprio da cultura africana ser popular e democrática". (Ki-Zerbo, 1978:7).

Para as filosofias ioruba, fon, e chokwe, os ancestrais não estão num mundo completamente isolado do nosso. Na cosmogonia ou filosofia ioruba, por exemplo, existem dois mundos, a saber: o orun (céu), onde há a morada dos deuses e dos ancestrais, e o áiyé (terra), a morada dos vivos. Para que os habitantes do orun possam ser contatados, os iorubas usam de vários recursos, a reza, os cânticos, as oferendas, as danças, e as esculturas.

As esculturas iorubas possuem várias funções, entre as quais, relembrar um ancestral divinizado, consagrar um personagem histórico, afirmar uma realidade educativa, e também entrar em contato com o etéreo, pois "a arte, na verdade, na África tradicional, era uma forma de estar presente nos mundos visível e invisível" (Bâ, 1979, p.16). As escarificações nos corpos, bem como as pinturas corporais são formas de afirmação social, marcas de status e

definições étnicas. Arte e ancestralidade estão intimamente interligadas, chegando, em alguns momentos, a percebermos que uma não existe sem a outra.

Esta pesquisa, ao estudar a arte tradicional dos povos sudaneses citados, assim como das culturas banto, estudará também o corpo como veículo desta estética física e metafísica, constituindo-se a arte, e a oralidade, (cosmogonias e mitologias), como uma educação não formal ancestral, através das quais os povos mantêm sua tradição, à margem da cultura imposta pelo colonizador. Esta pesquisa provém da minha percepção da quase completa ausência de materiais sobre a cultura africana, percepção esta que se deu quando de meu trabalho como professor eventual em colégios municipais e estaduais de São Paulo. Nas conversas e reuniões pedagógicas entre os colegas docentes das escolas onde lecionei, os professores também se queixavam e se questionavam da falta de material de apoio com estes temas.

Acreditamos que tal pesquisa se justifique pela importância das culturas ioruba (Nigéria), fon (Benim) e chokwe[4] (uma das culturas bantos, localizada no nordeste de Angola), para a formação da cultura brasileira, uma vez que muitos valores resistiram na dinâmica de interação cultural no processo de escravização desses povos. Acresce a isso a dimensão oral e não formal da educação desses povos, cujo conhecimento se faz necessário, inclusive no âmbito da lei 11.645, que altera a 9.394, determinando a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

[4]A etnia chokwe é aqui destacada pois, dentre as etnias que compõe a nação angolana, é a que mais reivindica o direito de separação de Angola, desde a independência desta em relação a Portugal, em 1975, vivendo em constante litígio com o estado angolano. Com isto, esforçam-se por manterem uma cultura original, buscando em suas origens, a inspiração para suas produções artísticas. Este dissertação, apesar de citar os chokwes como exemplo de povos bantos, não se fixará apenas neles.

4. METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos a que esta pesquisa se propõe, que é o conhecimento da arte escultórica e sua relação com as culturas ioruba, fon e Tchokwe, serão realizadas análises etno-arqueológicas (Hodder, 1999), pelo viés da cultura material (Vidal e Silva 2009), comparando e compreendendo os objetos das culturas africanas estudadas e sua base educacional. Complementa metodologicamente a pesquisa, a análise mitohermenêutica, compreendida como

> hermenêutica simbólica de cunho antropológico que se apresenta tanto como estilo filosófico – no sentido de manter uma atitude de inquietação e questionamento; como método de investigação – no sentido de estabelecer procedimentos sistemáticos de pesquisa acadêmica. Esta mitohermenêutica, na reflexão sobre a educação, se debruça sobre a interpretação das obras da arte e das culturas, mas, principalmente, situa a compreensão de si mesmo como ponto de partida, meio e fim de toda jornada interpretativa. Portanto, não se trata de uma simples técnica de interpretação, mas uma jornada interpretativa em que o hermeneuta se instala na paisagem cultural das obras com que trabalha, viaja ao seu interior e reconstrói os sentidos de tal imersão. (Ferreira-Santos, 2008, p. 4).

Esta abordagem mitohermenêutica relaciona-se, portanto, com as abordagens de Paul Ricoeur (2008, p. 68), para quem:

> Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto.

Isso significa que a participação do hermeneuta é fundamental para o exercício interpretativo, uma vez que é ele, em diálogo com as obras estudadas, que poderá sondar os sentidos possíveis e sua rede de relações. No caso, é a recorrência simbólica presente nas obras estudadas que possibilitará a interpretação, ou seja, permitirá que se compreenda o sentido dessas obras.

Símbolo que pode ser compreendido como

> signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias

míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (Durand, 1988, p. 19).

Portanto, o símbolo possibilita o sentido por meio da recorrência, por aquilo que repete**.** "Não que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos, uns através de outros, acrescenta-lhes um 'poder' simbólico suplementar" (Durand, 1988, p. 17).São essas recorrências que buscaremos nas obras selecionadas para análise, a fim de compreender melhor a cultura dos povos estudados, as quais são de extrema importância para nossa própria compreensão, ou seja, a compreensão da cultura brasileira.

Uma outra abordagem que utilizaremos para atingirmos os objetivos propostos, será a análise da produção escultórica africana via antropologia estética etnológica (Munanga, 2004), que assim a define como “uma abordagem que busca saber o que são os objetos de arte africana e o que eles nos dizem. Ou seja, a determinar o que esses objetos representam, os símbolos que contém e os mitos que evocam”.

Partiremos também das quatro definições campbelianas de mito, quais sejam:

a) alinhar as condições da existência, com as pré-condições da existência do indivíduo, b) apresentar uma imagem consistente da ordem do universo, c) dar validade e respaldo a uma ordem moral específica, a ordem da sociedade da qual surgiu essa mitologia; d) é conduzir o indivíduo através dos vários estágios e crises da vida, isto é, ajudar as pessoas a compreender o desdobramento da vida com integridade. (Campbell, 2002: 17).

Para complementar nossa pesquisa, além das abordagens descritas acima, utilizaremos os conceitos e formas de análise da antropologia estética, que tem como objetivo (Vidal e Silva 1992: 279):

> compreender os modos peculiares de convivência, em sociedades específicas, do estilo coletivo e do exercício da capacidade criadora individual; da articulação entre repetição e variação na produção da cultura, tal como são efetiva e caracteristicamente vivenciadas nas sociedades orais, ou seja, nas que prescindem do registro documental escrito. Consideram como pressupostos os processos envolvidos no exercício e na construção da memória social, definidora de uma identidade particular, em si mesma e em sua relação com processos históricos dos quais são atores os membros das sociedades cuja arte (...) seja captada tanto em seus próprios termos quanto em termos de significados simbólicos culturalmente elaborados, mecanismos cognitivos que, enquanto elementos de teorias cosmo-sociológicas nativas, dão ordem e sentido ao mundo.

Tendo a história como passo inicial do nosso trabalho, estudamos a história do surgimento das etnias que são objeto deste estudo, até os primeiros contatos com os europeus em fins do século XV, e, para compreendermos como as culturas se formaram até aquele momento, e depois deste encontro, tivemos como base o conceito de cultura e hibridismo cultural de Peter Burke (2006:16), que assim os define como “os processos de encontro, contato, interação troca e hibridização cultural” e continua ele definindo cultura como “um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores, e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações.”

Nossa pesquisa buscará ressaltar que a arte, cultura, ancestralidade e mitologias formam um corpo educacional não formal entre estes grupos (e, consequentemente, como exemplo de outros grupos africanos).

Como boa parte das pessoas tem uma noção limitada sobre a arte africana, bem como sua cultura, e quando o tem, geralmente não classificam os artefatos como produções artísticas, estas produções só podem ser visualmente observadas, na sua materialidade real, através dos museus.

Para transformar algo à nossa maneira, é imprescindível conhecer este algo, para transformar a madeira em escultura, por exemplo, (objeto de nosso estudo e exemplo de materialização da cultura), faz-se imprescindível conhecer a madeira, sua resistência, seus sulcos, sua qualidade.

Agir sobre o objeto é interpretá-lo, porém, nós o lemos com a capacidade de nossos conhecimentos, localizados na bidimensionalidade de tempo e espaço, o que projetamos sobre objeto, sem o conhecimento de seu contexto, é apenas o que temos de uma ideia rasa sobre ele, ou, como será analisada nesta pesquisa, quando não dominamos o conteúdo, sobra-nos a percepção da forma, e esta limita-se à analise estética de conceitos como belo ou feio.

Para o brasileiro, cuja cultura tem forte influência da África, o conhecimento do conteúdo colaborará com umacompreensão maior desta origem, entendida como sua herança cultural; cito Bruno (1998, p. 19): “herança significa um passo além do patrimônio, cuja transformação em herança se dá a partir da consciência de sua existência”.

A ação educativo-cultural em museus, bem como sua comunicação, ao expor peças africanas sem aprofundar-se em explicações sobre o universo

cosmológico das etnias que a produziram, limita-se apenas a criar um público formalista, ou seja, que apreenderá e captará as formas dos artefatos, sem refletir ou refletindo de maneira superficial sobre seus significados simbólicos, cabe aqui um apontamento sobre um vácuo nesta ciência, que, ao objetivar expor e educar o público sobre os conhecimentos produzidos pela humanidade, e especificamente o público brasileiro, a respeito da arte africana, contradiz a si mesma, uma vez que há o risco de o público agir exatamente como faziam os colecionadores de artefatos subsaarianos, desconheciam o conteúdo e julgavam a forma.

Portanto, temos como bases metodológicas o conceito de mitohermenêutica (Ferreira-Santos, 2008, e Paul Ricoeur, 2008), o conceito de símbolo (Durand, 1998), o conceito das funções do mito, (e, portanto, da mitologia) de Campbell (2002), a teoria estética etnológica (Munanga, 2004), e a definição de antropologia estética e seus alcances (Vidal e Silva, 1992).

Com estes autores principais, mas não somente eles, outros que utilizamos e ainda vamos solicitar o auxilio nesta dissertação, especialmente os autores africanos (Somé, Ki-Zerbo, Balogun, Hampate-Bá, entre outros), procuraremos atingir os objetivos propostos e contribuir, da maneira mais original possível, para o entendimento das culturas africanas, sua história, seu ethos, e sua arte, e como ela ecoou na formação da sociedade e cultura brasileiras.

A dissertação estará distribuída em dois capítulos: o primeiro versará sobre a história, ou seja, a origem das etnias que são objetos deste estudo, desde seu surgimento na África até seu contato com o europeu. O segundo capítulo estudará os mitos, as cosmologias e as cosmogonias e sua expressão nas artes africanas, o que nos levará a compreender que a produção artística daquele continente não se trata da vontade individual de um escultor, nem está separada de uma tradição oral, mas sim, é a expressão material dos mitos e histórias sobre os povos e sua visão de mundo.

CAPÍTULO I

1.1. Os Fons

Kaká Gbê, Kaká Gbé, Vodun Shapannan é Dahomé

Kaká Gbê, Kaká Gbé, Vodun Shapannan é Dahomé[1][5]

Numa madrugada de verão, em 2009, na cidade de Diadema, na grande São Paulo, enquanto a maior parte da grande metrópole dormia, preparando-se para enfrentar mais um dia de trabalho que começaria horas depois, uma mejitó[6] entoava o canto da epígrafe acima em linguagem africana, sendo seguida por outros membros adeptos desta tradição afro-brasileira proveniente do Benim. Entre estes participantes, ajoelhados defronte a uma grande árvore sagrada[7] que se localiza dentro do espaço sacro, uma das poucas naquele bairro periférico, havia uma criança de pouco mais de sete anos, que, mesmo sem saber o significado das palavras, acompanhava os adultos, cantando num tom baixo e cerimonial. Esta criança, em seu gesto singelo e inocente, mal sabia que estava fazendo uma ligação, através do canto, com seus ancestrais africanos que começaram o culto ao vodun em tempos imemoriais.

Este canto, que saía da periferia de um dos municípios mais pobres desta grande metrópole, fazia uma ponte e dava continuidade a uma história rica e ao mesmo tempo complexa que ignora a bidimensionalidade de tempo e espaço, e que se quer eterna, enquanto houver quem possa repetir esta mesma oração, interligando a história, a cultura, os mortos e os vivos, e convidando-nos a penetrarmos num complexo cultural riquíssimo, porém pouco

[5] Tradução aproximada: "Posso afirmar, posso afirmar, vodun Shapanan é do Dahomé". Vodun é uma palavra de origem Fon e significa "espírito". Shapanan é o nome do vodun (entidade espiritual), associada à cura e proliferação de doenças.

[6] Sacerdotisa de religião afro-brasileira de matriz dahomeana.

[7] As árvores tornam-se sagradas através de uma série de ritos, naturalmente, mesmo sem esta sacralização já são respeitadas, pois consideram-nas como moradas dos ancestrais.

explorado e pouco entendido do que é a África em sua grandeza. A África que nos chega, não somente de forma poética neste canto, mas principalmente pelas vestes maltrapilhas impostas pelos colonizadores, é apenas uma parte da África, ainda que real, mas há outra, aquela não somente a que os olhos podem observar, mas a que seus descendentes trouxeram em sua mente, passando de geração a geração, via oralidade.

A língua é um organismo vivo e, como tal, está sujeita a modificações e a influenciar mudanças em seu meio social, mas uma língua ritual não somente é a base de uma ligação que se pretende sagrada com uma descendência ancestral (ou ancestre), mas a estrutura de uma cultura que se mantém pela preservação da mesma, ainda que em parte fragmentada. Cantar em outra língua é abrir a porta de entrada de um universo inteiramente outro, mas dentro do qual podemos nos encontrar naquilo que temos em comum, nossa humanidade.

Esta criança de pele clara e descendente de africanos, era, naquele momento, o mais novo elo entre o nosso presente e uma história milenar da qual trataremos neste início.

Conhecer um pouco da história africana e de seus habitantes antes da entrada dos europeus naquele continente, e mesmo durante o período colonial, é conhecermos uma das bases da formação da sociedade brasileira.

1.1.1. AS VÁRIAS ENTRADAS NA CASA DOS ANTEPASSADOS

Imaginemos a África como uma casa, nesta casa há não somente uma entrada, a convencional, mas várias outras. Antes desta casa há um enorme jardim, neste jardim há flores e árvores, principalmente árvores, símbolos reais da sacralização de reis e rainhas, que no caso do Golfo do Benim, trata-se de moradias dos antepassados. Esta porta frontal que nos apresenta mais claramente e que nos convida a uma entrada sem maiores problemas, podemos entendê-la, simbolicamente, como a história do europeu sobre a África, com sua imposição de formas de pensar, de agir, de crer, tipicamente eurocêntricas, e que justamente por isso nos parece mais familiar para o

entendimento, dada a nossa colonização também pertencer a uma estrutura aristotélica-cartesiana, além, é claro, de ser judaico-cristã.

Mas não é a única entrada, há outras laterais, estas construídas pelos africanos, há também a porta traseira, que pode ser a frontal, dependendo de seu referencial. As portas laterais nos apresentam, vista de longe, de soslaio, um panorama quase que secreto do interior da casa, uma destas portas laterais podemos chamá-la de cultura. Trago, aqui, o conceito de cultura proposto pelo filósofo africano Azombo-Menda (apud Mance, 1995, p. não identificada][8] que a define como "As atividades técnicas e as relações sociais que refletem a psicologia própria ao negro africano cuja emoção consiste em um 'apoderar-se do ser integral – consciência e corpo – pelo mundo irracional, irrupção do mundo mágico no mundo da determinação'".

Outra entrada convidativa é a arte. Segundo o pensador africano, Ola Balogun, a arte pode ser definida, entre várias maneiras, como uma atividade na qual

> "tal como ela se manifesta no seio de um dado grupo social, através do canto, da dança, da música, da decoração, da escultura, da pintura, dos mitos, etc., permite definir a sua cultura e contribui, ao mesmo tempo, para lhe dar o sentimento da sua identidade e da sua capacidade de agir enquanto grupo." (Balogun, 1977, p.39)

Diferentemente da tradicional definição de arte africana como arte primitiva ou espiritual, a arte produzida pelos povos africanos nos remete a um universo não homogêneo, mas sim a um complexo produtivo que ora revela um presente, ora um tempo passado, por vezes traços de uma espiritualidade sacralizada, em outras ocasiões nos remetem a uma forma de educação histórica sobre reis e monarcas, em outras ocasiões, puros sentimentos de prazer e deleite. Os europeus acreditavam que os africanos subsaarianos não eram capazes de produzir nada que pudesse ser chamado de artístico, dado sua incapacidade para transformar em belo o pensamento primordial, caracterizados, nesta mesma linha eurocêntrica de pensamento, de um pensar não racional, onde formas geométricas que dependeriam de uma noção

[8] Texto digital "As Filosofias Africanas e a Temática da Libertação",Mancel, Euclides A. –Instituto de Filosofia da Libertação. (texto integral presente em: http://www.solidarius.com.br/mance/biblioteca/africa.htm).

matemática era monopólio dos habitantes do velho continente, dado sua herança greco-romana, e que, as cabeças de Nok[9], que são consideradas as esculturas mais antigas no território africano (datam de aproximadamente 5.000 a.C. localizadas em território nigeriano).

Outra entrada possível é a religiosidade. Especificamente na grande área do Golfo do Benim, e que o canto inicial desta dissertação ligou-nos à casa de antepassados, é que nesta região da costa oeste africana cultua-se uma forma de religiosidade chamada de vodun. O vodun, em linguagem fon, (uma das etnias desta região), significa espírito. Este espírito está diretamente ligado à ideia de ancestralidade. O ancestral, ou ancestre, é um ser que teve sua vida terrena, morreu e é cultuado por ser, geralmente, o fundador do clã ou da família, ou alguém que foi de grande importância para a comunidade. O líder, que pode ter se tornado rei, como veremos adiante, geralmente era detentor dos poderes militares, jurídicos e espirituais, e dava o norte por onde toda sua descendência percorreria após sua morte. Este vodun (no caso dos povos ewe-fon, objeto desta primeira parte) pode ser saudado com cantos, orações ou danças e reverenciado em festas públicas ou em cerimônias privadas. Os cantos, que são uma forma de oração ritmada, geralmente aludem a alguma característica desse ancestral, ou aos seus feitos históricos, ou, até mesmo, ao momento de seu desaparecimento vivo da comunidade. Para os africanos, não há separação segmentada entre vivos e mortos, todos fazem parte de um mesmo sistema existencial, assim como tudo o que existe, pedras, plantas, ventos, fenômenos atmosféricos, pensamentos, sonhos, o material e o imaterial estão integrados numa estrutura completa e complexa onde a inter-relação se dá no espaço atemporal, e não cronológico.

[9] Nok, região situada ao norte da Nigéria, onde foram localizadas, por escavações arqueológicas, um complexo de esculturas em terracota, e em bronze, principalmente cabeças, cuja produção deu-se anterior a era cristã.

(Cabeça – Terracota – 36 x 22 cm - Nok – Nigéria – 200 a.C - (Fonte: “Africa, the art of a Continent”, 1999).

Uma das primeiras esculturas localizadas em território nigeriano, as cabeças de Nok tinham como função a representação dos primeiros reis iorubas. Devido a sua estética, os pesquisadores europeus não acreditavam que pudessem ter sido feitas por africanos, e sim, por antigas colônias gregas que, em tempos imemoriais, migraram para a África. Ainda hoje, muitos creem nesta versão.

1.1.2. IMPOSSIBILIDADE DE UMA HOMOGENEIDADE LINGUÍSTICA

A África não pode ser descrita como um continente onde as culturas participam, todas, de uma homogeneidade cultural, visão esta predominante no período da entrada dos europeus naquele continente, e que perdura até hoje em muitas mentalidades. Quando falamos de cultura africana, incorremos num erro totalizador, o mais correto é falarmos de culturas africanas, (no plural).

A identidade de um grupo pode ser feita por mais de um fator que há em comum entre eles; podemos citar como fator determinante para a identificação de uma identidade o idioma, ou dialetos que, combinando ou interagindo entre si, formam uma linguagem, a qual se transforma com o tempo, gerando uma identidade comum.

Seguindo o caminho traçado por Capo (apud Parés,2007, p. 14), usarei a expressão gbé, para tratar da área que engloba o Togo, o sudoeste da Nigéria e a República do Benim. Essa área é de predominância dos povos que têm essa língua em comum, entre eles, os fons, (maioria), os adjas e os ewe, o que, em muitas literaturas, são chamados povos ewe-fon, ou ewe-adja; utilizaremos a primeira para melhor objetivar o estudo. Com a utilização deste critério linguístico, torna-se fundamental ressaltar que essa área não possui uma cultura estanque, as trocas comerciais, as migrações, os conflitos e os casamentos multiétnicos, por exemplo, constituem um fator de dinamização das relações, bem como de alterações culturais, hibridismos e recriações, embora a base tradicional cultural ou religiosa permaneça pouco alterada.

Além da língua, outro fator em comum que nos leva a identificar o grupo é sua devoção por um ou mais voduns em comum. Não há no continente negro, (lembrando a expressão árabe que caracterizou e batizou a região subsaariana de região sudanesa, Sudão significa terra de homens negros), nenhuma outra área em que a ancestralidade seja cultuada com este nome. Há em comum, no continente citado, nas regiões que resistiram culturalmente às outras religiões impostas, o culto aos antepassados, mas em cada parte este culto é conhecido

por vários nomes, (egunguns na região yoruba, vumbi entre os bantus, entre outras designações).

A língua é um dos mais fortes instrumentos de afirmação cultural de uma sociedade, ela reflete e é refletida pelo meio social em que seus membros vivem. O dinamismo, o qual marca as transformações culturais, reflete diretamente na forma como seus membros vivenciam tais mudanças, sendo elas imediatas ou em longo prazo. Conhecer uma língua é, ao mesmo tempo, ter acesso ao complexo da estrutura de sentidos de uma comunidade.

A língua, em consonância com a cultura, constrói uma "arquitetura de sentidos", (Kern, 2000, apud R. Tílio, 2010) erigindo assim uma estrutura onde linguagem, cultura e pensamento fazem parte de um mesmo complexo indissociável, permitindo a construção de significados.

Conhecer o significado e a importância dos voduns na vida dos habitantes da área citada anteriormente abre-nos uma possibilidade de entendimento da história cultural destes povos, "(...) dificilmente língua e cultura podem ser separadas. Consideramos que a língua é um dos sistemas de expressão de uma cultura e que diferentes línguas apresentam preferências que são influenciadas pela cultura" (Grabe & Kaplan apud Oliveira, 2001, p. 50).

1.1.3. HISTÓRIA DOS POVOS DO GOLFO DO BENIM[10]

Há uma tendência historiográfica de que, senão todos, pelo menos a maior parte dos povos abaixo do deserto do Saara teriam sua origem remota no antigo Egito. Tal pensamento atribui a esse antigo reino todos os créditos da arte, religião e cultura produzidas pelos povos africanos. Para boa parte dos historiadores europeus dedicados aos estudos de história do continente negro, considerar a egitocracia como uma teoria é algo natural, uma vez que os outros povos africanos conheceram a escrita (como ela é hoje), após a entrada dos colonizadores, enquanto que o país norte-africano citado já possuía hieróglifos, uma forma de escrita rudimentar.

[10] Ver a sequência de mapas nas páginas a seguir, para melhor ilustrar a compreensão.

Para a arqueologia, por sua vez, o fato de um país, povo, continente ou nação ter ou não uma escrita nos moldes ocidentais não é um fator determinante para considerá-lo de maior ou menor importância; não há, nessa disciplina, um julgamento de valor a respeito de práticas culturais, há sim, fatos de existência que podem ser comprovados pelos vestígios de peças e artefatos produzidos pelas populações da região estudada, artefatos estes que contam a história e nos revelam caminhos de interpretação e compreensão; para a arqueologia, qualquer vestígio, por menor que possa ser, ou um de maior evidência, como um esqueleto humano, é de fundamental relevância para a escrita da história. Desse modo, há evidências da presença humana nessa região em torno de quarenta mil anos (Lepine, 2000).

Atribui-se a origem dos povos ewe-adja-fon à região do Chade. O Chade foi colonizado por povos sedentários há aproximadamente sete mil anos antes da era cristã, assim, há um grande hiato entre as datas afirmadas por Lepine e por Ki-Zerbo, no que diz respeito à época de colonização daquela região. Naquele período, condições climáticas favoráveis intensificaram o sedentarismo de populações autóctones e migratórias, fazendo com que a população crescesse, havendo a necessidade de buscar novas regiões para outros assentamentos.

Ki-Zerbo afirma que o lago atual do Chade é apenas um resquício do que ele chamou de ancestral do lago Chade, que nas pesquisas dele correspondia a um mar dentro da África, de aproximadamente 400.000km² (Ki-Zerbo, 1980), e que este mar sofreu, ao longo do tempo, uma enorme evaporação, sendo reduzido ao lago que é hoje. A imensidão dessa bacia hidrográfica produzia um clima úmido na região, o que facilitou o desenvolvimento da agricultura de diversos alimentos necessários àquela população.

Vários são os motivos pelos quais há migrações populacionais, tais como guerras, seca, fome, epidemias, explosão demográfica. Os habitantes da área estudada, quando falam de sua origem, referem-se à migrações. Antes de chegar à área atual, passaram pelo norte nigeriano, na região ioruba.

Por esse motivo, vários autores relatam que a origem de todos os povos do Benim é uma origem iorubana (Eghvareba, 1973).

Segundo Verger, os povos ewe-adja-fon, cuja origem (ele também afirma) remete-se a ancestrais iorubas, teriam ocupado essa região a partir do século VII, fugindo de uma invasão berbere ao Egito. Sobre a origem e expansão dos iorubas, trataremos no capítulo posterior. O fato é que, tanto para Lepine (2000) como para Verger (2000), estes povos, os quais pertenceriam mais tarde, como veremos, ao reino do Dahomé (também conhecido como Danxomé, ou Daomé), tem uma relação de parentesco com os iorubas[11], proximidade esta tanto de guerras como de distanciamento, mas raramente de convivência pacífica. A história mais aceita de que essas populações vieram do Egito, e de onde Verger se baseou, foi contada e escrita por um oficial da marinha inglesa, o capitão Clapperton, o qual, segundo ele, baseou-se nas conversas que teve com um líder da cidade de Sokoto (localizada no extremo norte da Nigéria), quando da ocupação da região do Níger, passando a ser de influência anglófila. Inclusive o nome Nigéria significa região entre o rio Níger (Niger – area, ou seja, área do rio Níger).

[11] Povo habitante também do Golfo do Benim, que será estudado no próximo capítulo. Uso a palavra ioruba com i e não com y, obedecendo ao critério linguístico do pesquisador nigeriano radicado no Brasil Félix Ayoh'Omidire, ainda que em outras literaturas, esta mesma palavra é encontrada escrita com y, o/com acentuação na letra a.

MAPA CONTEMPORÂNEO DA DIVISÃO POLÍTICA DOS PAÍSES AFRICANOS[12]

(Fonte: google maps – Africa)

[12] Neste mapa, ainda não consta a divisão do Sudão, e a consequente criação do Sudão do Sul.

MAPA DO GOLFO DO BENIM - DIVISÃO POLÍTICA

(Fonte: livro: “Africa, the art of a Continent”)

MAPA ÉTNICO DO GOLFO DO BENIM

(Pequeno recorte do grande mapa étnico de Murdock.Este destaca apenas o Golfo do Benim. É possível observar várias etnias citadas nesta dissertação).

).

Na origem do povo fon, há o povo ajá, (ou adjá). O povo ajá tem sua origem localizada numa expedição promovida por um rei ioruba chamado Oduduá (que para muitos, era o próprio filho de Olodumaré, como é conhecido o deus pelos iorubás), que é tido como o fundador do reino de Oyo (na atual Nigéria). Saindo do sudoeste deste país, atravessado o grande rio e chegando à região de Oko. Lá fundaram o reino de mesmo nome. Pouco depois de estabelecidos, este reino foi invadido por uma outra etnia vindo do norte, conhecida como tapás, os quais expulsaram os oyos. Numa invasão e domínio, nem toda a população é exilada, parte dela pode ou não permanecer no mesmo lugar. No caso do conflito entre os oyos e os tapás, estes últimos tomaram o território e parte da população evadiu-se. Esta população restante, em conjunto com a população invasora, são os ancestrais dos ajás, que são, por sua vez, os antepassados dos fons. Os ajás empreenderam sua longa caminhada em direção ao interior da Nigéria, na cidade de Ketu. Lá, ficaram conhecidos como fons (Lepine, 2000). Os netos de Oduduá saíram pela região do Golfo e fundaram várias cidades, situadas hoje entre a Nigéria e o Benim. Parte dos ajás partiram de ketu e foram em direção à região de Tado, no atual Togo, onde lá já habitava uma tribo de guerreiros conhecidos como hulas, que conheciam a técnica de fundição do ferro.

No século XII, a população de Tado começou a abandonar a região, ao que tudo indica, devido a um período de seca ou esgotamento do solo, ou por causa de constantes invasões e guerras impostas por outras etnias migratórias.

A escolha de outro lugar para moradia de populações se dava por um plano de entrada e conhecimento do lugar. O líder, que geralmente era um caçador, que por sua vez estava no comando de um grupo de caçadores, penetrava na região desejada para conhecer o lugar e os perigos, bem como a possibilidade de sobrevivência na região. Esse caçador-líder poderia, posteriormente, tornar-se o rei e, após sua morte, tornar-se-ia um ancestral divinizado, conhecido como voduns, ou orixás (entre os iorubas), ou egungun (também entre os iorubas). Essa estratégia de penetração em regiões alheias era a mesma utilizada em momentos de guerra, ou tentativa de invasão. Alguns autores falam de uma entrada e estudo de lugar aos moldes modernos, como uma espionagem, porém, tal hipótese pode ser descartada devido às diferenças não

somente étnicas, mas culturais e linguísticas, além do conhecimento da população local sobre seus moradores. Como os reinos africanos eram, em sua maioria, reinos bélicos, motivo pelos quais seus antepassados cultuados geralmente eram antigos caçadores, há de se levar em consideração a possibilidade constante de conflitos por terras, pessoas e armas, conflitos estes locais que, após a entrada dos europeus, tornaram-se globais, pela caça de seres humanos para serem exportados como escravos em longa escala.

Voltando à história das migrações da região do Golfo do Benim, houve ainda uma grande migração de uma etnia conhecida como Houla, que, saindo do centro da região de Mono, próximo ao rio do mesmo nome (no centro do que hoje é o país de nome Togo), dirigiu-se para o sul, fundando o reino de Popo. Já os Ewe, que farão parte do reino do Dahomé, saíram, na primeira década do século XVII, de Tado, dirigindo-se para oeste.

Há lacunas na história africana, as quais, aos poucos, os historiadores, tendo como forte ponto de apoio a arqueologia, tentam completar. Outro grupo, conhecidos como Huisi, numa onda migratória datada provavelmente do século XIII, saiu de Tado e rumaram em direção ao sul, na rota litorânea, e fundaram um reino chamado Allada, ou Arda, (Parés, 2007), como ficou conhecido pelos portugueses. Todas essas informações se fazem importantes para termos em mente que um dos mais poderosos reinos fundados séculos depois e que está ligado à história de parte dos negros do Brasil, descende de todas essas etnias, não podendo dizer que os jejes[13]tem uma única origem no povo fon, ainda que este seja predominante, tanto na linguagem como no culto aos voduns.

1.1.4. O REINO DE DAHOMÉ

Um dos grupos, saindo do reino de Allada, rumou para o norte da região, submetendo outros grupos autóctones que encontrava pela frente, bem como

[13] Jejes, Djedjes, Jejés, é uma palavra de origem ioruba que significa estrangeiro; era a maneira como os iorubas se referiam aos "outros", seus vizinhos, e como ficaram conhecidos no Brasil.

populações migratórias, como os Guedevi, e, no século XVII, fundaram o reino de Dahomé.

Segundo Lepine (2000, p.168), é possível estruturar a história do reino de Danxomé (como também é conhecido Dahomé) em quatro etapas, das quais, neste momento, somente as duas primeiras estão mais diretamente ligadas aos objetivos deste estudo. Data de 1610 a fundação deste reino, com a ascensão ao poder do rei chamado Do Aklin. A fundação deste reino teve, segundo relatos históricos, objetivos bélicos e expansionistas, de conquistas de terra, captura de escravos para uso doméstico, aproveitamento da água e do solo, e conquista de bens materiais. Do período que vai de sua fundação até 1685, três reis sucederam-se no poder, e tais sucessões foram caracterizadas pela violência com a qual o exército danxomeano dominava seus inimigos. Desrespeito aos cultos ancestrais dos povos dominados, submissão de mulheres e crianças, e assassinatos dos chefes locais foram marcas deixadas pelos invasores. Gan Yehessou, filho mais velho de Do Aklin, assumiu o poder após a morte de seu pai, e continuou com o objetivo expansionista, invadiu as terras dos guedevis, pagou uma taxa de 201 búzios[14] (contagem real, apenas os reis possuíam tão alto valor monetário), e construiu sua primeira aldeia. Alegando que as terras compradas eram insuficientes, declarou guerra contra o chefe local e, após uma luta incessante que durou alguns anos, tomou o poder, assassinando o líder desta etnia. Após uma viagem que Gan fez para Allada, seu irmão caçula, de nome Dako, tomou o poder num golpe de estado; afastando definitivamente Gan, Dako passou a chamar-se Dakodonou. O filho de Dakodonou, de nome Aho, com o objetivo de aumentar seu domínio sobre outros povos, marchou com seus caçadores para a região de Huntome, onde havia vários grupos organizados em uma confederação.

Numa confederação africana da região da costa ocidental no período estudado, as lideranças eram divididas entre os chefes mais velhos das diversas tribos, geralmente antigos guerreiros ou lideres espirituais, ou mesmo, acumulando as duas funções, tornando-se anciãos. Numa assembleia, eram discutidas e tomadas todas as decisões necessárias para a aldeia, mediavam-se conflitos e

[14] Búzios ou cauris são conchas largamente encontradas nas costas litorâneas da África, (também no litoral brasileiro), e que, na época citada, eram usadas como dinheiro.

faziam a partilha da produção de subsistência, havendo, portanto, um princípio de igualdade para a vida comunitária. Especificamente nesta região, os grupos lá instalados eram tanto autóctones como grupos migrados em décadas anteriores, de regiões que haviam sofrido um esgotamento do solo, bem como guerras fratricidas. Esses grupos eram governados por vinte e um chefes das diversas etnias (Lepine, 2000, 169). No ano de 1645, Aho, ao assumir o poder e alterar seu nome para Hwegbaja[15] (os reis, ao assumirem o poder, seja por uma sucessão natural, golpe de estado ou decisão de assembleias, tem seu nome mudado com um significado sagrado, cuja tradução nem sempre fora possível ser localizada). Após um ano de poder, e instalando um governo de conquista da população local e dando a aparência de uma paz sutil, promovendo festas à população e distribuindo presentes aos chefes locais, deu início ao domínio pela força e violência, matando, por exemplo, um chefe local chamado Dan, construindo uma residência sobre o túmulo deste, mandando assassinar vários outros chefes de grupos autóctones que exerciam ou poderiam exercer alguma resistência ao seu poder. Neste mesmo período, a varíola avassala, de maneira incontrolável, toda a costa ocidental, chegando às regiões dominadas pelos exércitos danxomeanos.

Guerras, flagelos, fome e epidemias marcam o primeiro período da expansão do reino de Danxomé. As populações locais, mesmo as que ainda não haviam sido dominadas por este reino belicoso, viam os mesmos como bandidos usurpadores, e alimentavam um ódio profundo. Os fons eram a maioria da população do reino de Danxomé, constituindo-se como força notável em seu exército. A expansão deste reino tinha como característica de dominação a destruição dos altares dos deuses e ancestrais cultuados pelos povos, os quais, pela violência, eram submetidos. Tais atitudes despertavam a ira e o ódio da população, fazendo com que os povos que ainda não haviam sofrido tais ações procurassem outras terras para construírem moradias. No caso dos povos autóctones, ou que, há séculos, habitavam a região que era invadida ou que estava na rota de expansão dos fons, a mudança para uma outra região implicava o abandono do culto aos ancestrais da terra naquele local.

[15] Nas páginas seguintes, duas fotos de um rei Fon, em 2009.

Nas duas imagens, o rei Kpozèhouè e suas esposas – Benim. (“O Lado de Lá - Angola, Congo e Benim” de Ricardo Telles – Pinacoteca do Estado – SP, 2011).

A sacralização da terra, do solo onde se vive e onde se originou a família nuclear, é a base da vida e da cultura destes povos. O simples abandono poderia significar a ruptura com a sua origem. Por esse motivo, muitos povos resistiram até o fim contra o invasor que, mais preparado belicamente, e em maior número, geralmente vencia a contenda, com exceção do povo mahi, que era visto, pelos danxomeanos, como uma reserva especial de escravos (Lepine 2000). Alguns povos dominados cultuavam um ancestral ligado a terra, conhecido pelo nome de Sapatá (também chamado de Shapanan). O culto a este antepassado estava ligado à possibilidade de vencer doenças contagiosas, como a varíola. Os fons desconheciam este deus dos povos dominados (entre eles, os iorubas), e ao invadirem o território onde este ancestre era cultuado, seus altares eram completamente destruídos.

Ainda sobre o governo de Hwebadja, a varíola acompanha a expansão incessante deste reino, contudo, em 1685, uma epidemia de varíola assola o Danxomé, que é seguida por um longo período de seca, comprometendo a força de trabalho e a produção agrícola, tornando o abastecimento de alimento e de água cada vez mais escasso.

Neste mesmo período cronológico, o Alàáfin de Oyo[16], rei ioruba, impondo também uma campanha expansionista em seu reino, e aproveitando-se do período de calamidade que estava devastando o poderoso reino de Danxomé, invade o território Fon e ambos os exércitos travam combates incessantes. Oyo, futuro reino Ioruba, objetivou seu plano expansionista com o intuito de dominar terras, obter riquezas e conseguir escravos que eram moedas de troca por mercadorias comercializadas pelos europeus. Parte da população fon foge para dentro do pais Mahi, enquanto os iorubas capturam parte da população que seria enviada como escravos para as Américas. Em 1712, outra invasão iorubana sobre o reino de Danxomé, facilitada pelas populações que sofriam com a violência dos danxomeanos, abriram a passagem da cavalaria iorubana. Nessa invasão, o reino de Danxomé passa a ser tributário do reino ioruba de Oyo até o início do século XIX, quando o rei Glelé libertou seu reino do domínio iorubano. Estes contatos de guerra, comércio, domínio e libertação fizeram

[16] Alàáfin, palavra de origem ioruba que significa rei. Também usa-se a palavra Obá como sinônimo de rei.

com que a cultura nagô (como é conhecida a cultura de origem ioruba), passa-se a ter um contato bastante intenso com a cultura Fon.

1.1.5. Primeiro registro de uma escrava jeje no Brasil

No Brasil, o primeiro registro de uma escrava de origem jeje ocorreu na Bahia, quando o rico comerciante de nome Antônio Sardinha morre, e deixa, em seu testamento, seus bens para seus descendentes; entre estes bens, uma escrava de nome Luiza gege (jeje, djedje) constava como parte da mercadoria restante, cito Parés (2007, 47), " (...) Luiza gege, avaliada em oitenta mil reis, aparece registrada no inventário de Antônio Sardinha, datado de 3 de setembro de 1711, na freguesia de Muritiba, no Recôncavo. Este é o primeiro registro conhecido do etnônimo jeje no Brasil".

1.1.6 – Cinzelando a história dos Fons

Os fons constituíram parte da população brasileira, sendo trazidos no período escravocrata para o norte e nordeste, (na sua maioria), também sul e sudeste, (em menor quantidade)para servirem como escravos. Foram escravizados pelos iorubas e comercializados como escravos enviados para o Brasil. Os fons, tendo sua origem em Odudua – que originou o povo adja, que são os ancestrais dos fons – têm, portanto, a mesma origem do povo ioruba.

A ideia de uma África pacífica e aprazível antes da entrada dos europeus deve ser repensada levando-se em consideração a história de contato e conflitos permanentes entre os povos, que podemos inferir tratar-se de invariantes antropológicas. Ainda que possa ser questionada a grandeza da escala no que diz respeito à escravidão doméstica, em que povos dominados eram usados como escravos ou em pequenas trocas por outros povos (ou mesmo, a escravização de seus semelhantes, como a rainha banta Nzinga, (de Angola), que utilizava suas serviçais como bancos, sentando-se em suas costas após uma longa caminhada), a escravidão já era conhecida pelos africanos antes

das relações com os habitantes do velho mundo, quando ambos entraram em contato pela primeira vez. Podemos dizer que a escravatura foi uma linguagem comum entre eles.

Quando um povo migra ou é forçosamente usado como escravo e exportado, traz em sua alma toda a cultura que, não sendo totalmente destruída, é reinventada em novas terras, como aconteceu nas Américas, e especialmente no caso do Brasil, aumentando, com o tempo, a distância entra a cultura fundadora e sua reinterpretação, mas guardando, por outro lado, os traços de identificação com aquela, seja pela utilização de algumas palavras, ou pela religiosidade que, sendo atemporal, liga-nos diretamente ao seu ponto de partida. Entre os negros, e dentro da cultura negro-brasileira, há a descendência deste povo ancestral que são os fons do Dahomé. Dahomé cujo significado é “filhos da serpente, ou nascidos do ventre da serpente”, pois acredita-se que Dan é a serpente ancestral que produz a vida e o movimento constante no mundo. O mito de Dan será analisado em capítulos posteriores.

Movimento constante que nunca termina, havendo continuidade da cultura, mesmo que com outras vestes, mesmo que em outras terras.

1.2 - OS IORUBAS[17]

O filho perguntou pro pai:
"Onde é que tá o meu avô
O meu avô, onde é que tá?"
O pai perguntou pro avô:
"Onde é que tá meu bisavô
Meu bisavô, onde é que tá?"
Avô perguntou bisavô:
"Onde é que tá tataravô
Tataravô, onde é que tá?"
Tataravô, bisavô, avô
Pai Xangô, Aganju
Viva egum, babá Alapalá!

Esta letra da música “Baba Alapará” do cantor e compositor Gilberto Gil, constante em álbum do ano de dois mil e nove, e tocada em quase todas as apresentações daquele ano, certamente foi compreendida por uma minoria dos ouvintes, devido à complexidade de significados, mas que nos mostra o caminho de retorno na busca pelo conhecimento de uma certa ancestralidade africana, presente, principalmente, na cultura baiana, mas também, de diversas formas, na cultura brasileira, adentrando os campos da gastronomia, da linguística (muito mais os bantos do que os iorubas, mas também estes têm sua parcela de contribuição), na cultura musical e nas artes, e em diversos outros seguimentos em maior ou menor grau. Mas de onde vieram estes nagôs (outro nome como são conhecidos os iorubas no país)? O que os diferencia ou o que os aproxima de outros povos? E por que são eles considerados um dos povos com uma das culturas mais bem elaboradas até o contato com o europeu?

[17] Utilizo aqui a terminologia ioruba com i e não com y, seguindo a linha linguística do pesquisador nigeriano radicado no Brasil de nome Ayoh’Omidire, Félix.

1.2.1 – Teorias sobre a origem dos iorubas

É ainda obscura a origem do povo ioruba. Há varias versões sobre seu nascimento. Como nenhuma é confiável, já que subordinada a interesses circunstanciais, as narrações fundadoras sofrem a influência tanto dos grupos dominantes como da colonização europeia. Ao chegarem à costa ocidental africana no século XV, e ao se depararem com a organização estatal, bem como com a produção das esculturas iorubanas, os europeus tinham como grande referencial sua influência greco-romana, bem como o conhecimento do Egito Antigo como um império poderoso. Por assimilação, entenderam que os povos iorubas tinham semelhanças culturais com os egípcios, crendo (os homens europeus letrados, principalmente a elite letrada eclesiástica) que o norte africano tinha, em algum momento histórico, influenciado o sul, e mais, que o sul africano (o subsaariano) tinha descendido destes.

Quando a história não dá conta de certos quesitos que a mente humana exige, como o conceito de origem ou causa e consequência, faz-se necessário, para preencher o vácuo cognitivo, lançar mão de outras áreas do conhecimento para completar o quebra cabeças que é a história humana. Neste ponto, a cosmogonia pretende ser uma auxiliar para a compreensão de certos pontos cegos na história narrada. Mas antes de entrarmos na cosmogonia, continuemos no campo minado da história, minado, pois explosivo no que diz respeito às varias versões da origem afirmadas e negadas por historiadores iorubas.

1.2.2 – A Origem em Meca

Com a forte penetração do islamismo em solo ioruba, principalmente no século XIX, ganhou força a versão que diz que o povo ioruba originou-se de um antigo rei pertencente a Meca, chamado Lamurudu.

Na cidade de Meca, no período pré-islâmico, havia várias tribos lideradas, cada uma por seu rei, entre estas havia um rei chamado Lamurudu. Segundo Johnson (1973, p. 3), este rei teve vários filhos, entre eles, um se destacou e

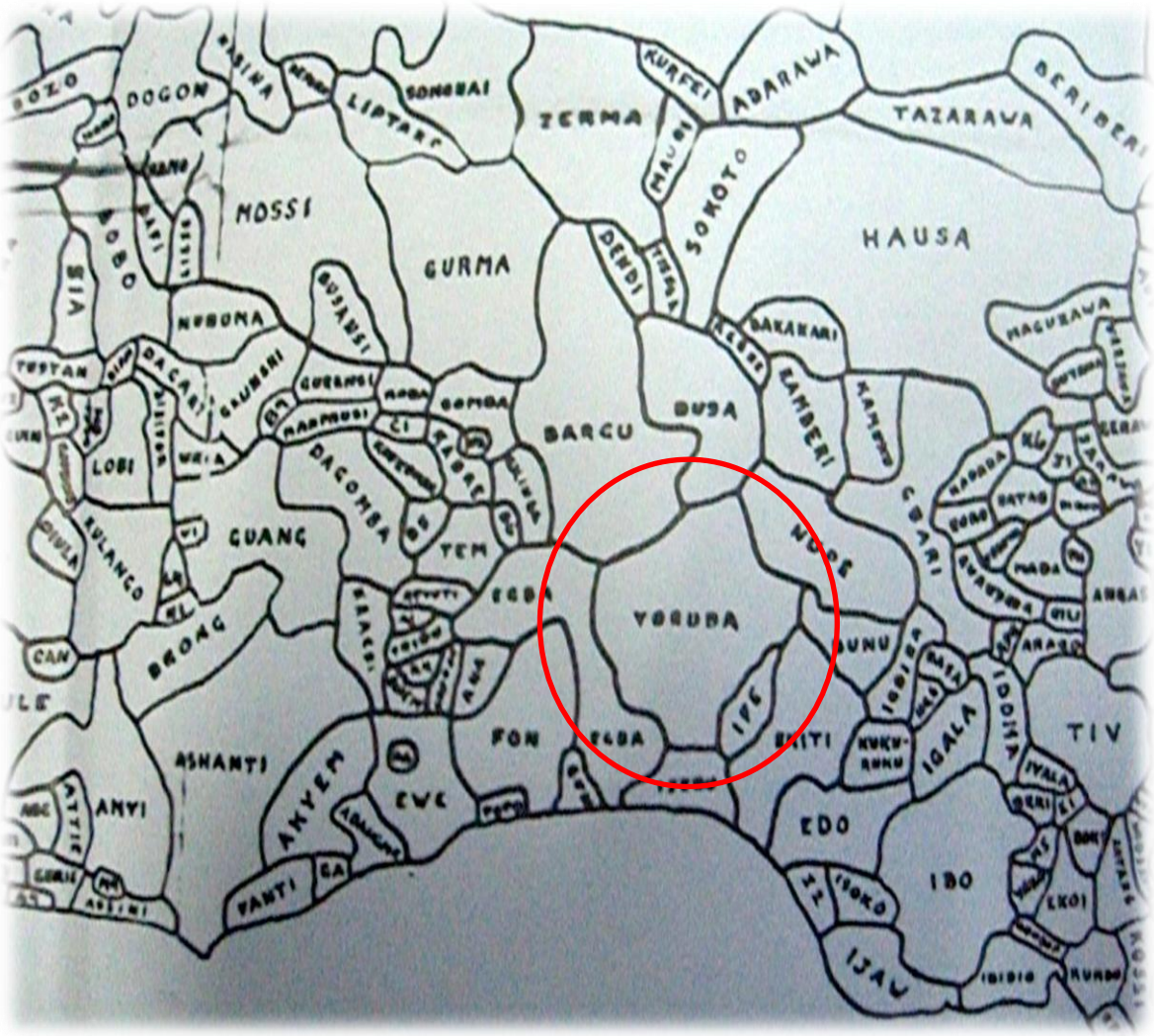
seu nome era Oduduwa. Quando crescido, começou a se diferenciar das ideias de seus pais, tentando mudar a forma de governo e introduzir novas formas de culto religioso. Oduduwa entrou em conflito não somente com seu pai, mas também com outros lideres religiosos de grande influência sobre o povo. Temendo uma revolução em Meca, os sacerdotes, cientes da grande popularidade de Oduduwa, pregaram contra esta nova forma de teísmo proposta por ele, jogando o povo contra suas pregações, aumentando o clima de tensão na cidade. Com a queima de ídolos por parte dos adversários de Oduduwa, e a resistência deste em não retroceder em sua vontade e crédulo de mudar a maneira como os sacerdotes influenciavam o povo, a localidade estava à beira de uma guerra civil, com outras formas de atentado contra os chamados ídolos de culto.

Ainda com grande popularidade, mas temendo um derramamento de sangue de seu povo contra os partidários do poder, Oduduwa abandona Meca e desloca-se, da Península Arábica, para o norte da África, e, posteriormente, para a costa ocidental do continente. Mas ele não foi sozinho, ainda segundo Johnson, levou consigo seus adeptos e grande parte da nobreza de Meca. Por anos e anos, caminhou sobre solo africano tentando encontrar um lugar seguro para propagar sua forma de teísmo. Ao longo dos anos, e no percurso do caminho, parte de seus seguidores morreu, outra parte desligou-se do grupo e foi fundar outros reinos, enquanto que Oduduwa continuava sua caminhada em busca de terra segura.

Num determinado momento, chegou a Ilê-Ifé, e lá fundou o reino ioruba. Deste reino, descendem todas as outras etnias e reinos da região, que ficou conhecida como “yorubaland”[18] (Fagg, 1982, p. 46), conforme explicita a imagem abaixo.

[18] Na página 54, o mapa étnico da região ioruba, em destaque, e servindo de comparação ao mapa de Fagg citado acima, o mapa étnico de Murdock.

MAPA ÉTNICO DESTACANDO A ETNIA IORUBA



(Fonte: Mapa étnico de Murdock. Em destaque, a região onde se localiza a etnia ioruba, no Golfo do Benim, na África Ocidental).

O historiador Samuel Johnson formou toda uma escola de historiadores que tentam dar continuidade à sua teoria, ignorando o fato de que a arqueologia, bem como os historiadores árabes, não confirmam a existência nem de um rei chamado Lamurudu, nem de vestígios de artefatos atribuídos a este período que comprovem a migração de Oduduwá de tão longínqua distância até as terras iorubas. Johnson afirmou esta teoria ainda na primeira metade do século XX.

1.2.3 – A Origem no Egito Antigo

Outro historiador, agora um não africano, chamado P. A. Talo (apud Adékòya,) infere que a origem dos iorubas data de uma migração do Egito no ano de 800 a.C., sendo, portanto, possível explicar toda a estética e estilística das esculturas iorubas como sendo originárias de técnicas egípcias.

Mas outro grande e respeitado historiador, este sim africano, chamado Ki-Zerbo, também é partidário de que os iorubas se originaram dos egípcios, conforme sua palavras: "(...) de fato, os iorubas, como muitos outros povos, vieram, sem dúvida, (grifo meu), do Nordeste, talvez do Alto Nilo, por vagas sucessivas, entre os séculos VI e o século XI..." (Ki-Zerbo, 2010, p. 202).

Johnson (1973) afirma ainda que, ao passarem pelo Egito vindos de Meca, os iorubas praticaram uma forma arcaica e corrompida de cristianismo, eram, portanto, cristãos cópticos[19], e que, ao chegarem às terras onde hoje residem, trouxeram consigo boa parte das tradições e conhecimentos cristãos, vindo daí sua cosmogonia (como analisaremos adiante).

Arqueologicamente, não há evidências da migração dos iorubas do norte africano para o ocidente africano, não há vestígios ou artefatos que possam corroborar com esta teoria. Por uma questão de hierarquia, os historiadores africanos egiptólogos consideram o Egito Antigo como o berço, senão de toda, da maior parte da arte africana, e creem que as diásporas ocorridas daquele país ou região influenciaram todo o resto do continente. Novamente, seguindo

[19]A palavra copta significa egípcio, ou pertencente a este, e esta tradição cristão foi fundada por São Marcos no século I.

um pensamento geopolítico que estabelece a hierarquia ou domínio do norte sobre o sul, como os europeus dominando os africanos, ou os estadunidenses exercendo forte influência sobre os latino-americanos, creem estes historiadores, como os acima citados, que, ao atribuírem um status fundador dos iorubas no norte da África, obedecem ao fato de um povo mais evoluído (como os egípcios) serem os responsáveis pela organização social e produção artística dos povos subsaarianos[20]. Seriam, portanto, os subsaarianos povos intelectualmente inferiores?

1.2.4 - A Grécia Clássica como origem dos iorubas

O respeitado historiador alemão Leo Frobenius, ao fazer pesquisas de campo na primeira metade do século XX, ao ter contato com a produção artística ioruba, afirmou que tal arte não fora produzida por africanos, e sim, por antigos habitantes de colônias gregas que habitavam o continente africano num passado bem remoto. Segundo Frobenius, os gregos fundaram várias colônias na África e, entre estas colônias, existira uma na África Ocidental, e delas é que provém o estilo artístico ioruba. Os gregos, portanto, vieram numa migração histórica do continente europeu, passando pelo Egito até chegar ao centro africano, dali espalhando-se.

1.2.5 - O rio Nilo como origem dos Egípcios, vindos da Yorubaland.

Opondo-se a todas estas teorias do domínio do norte sobre o sul, o historiadorioruba Adekòyá (2010, p. 41-42) propõe uma inversão nestas teorias. Segundo ele, como os povos sempre buscaram a proximidade dos rios para sua sobrevivência, e, na medida em que a escassez de água forçava a migração das populações, os povos do Egito Antigo descendem dos povos

[20] A egiptologia, teoria que atribui uma ascendência dos egípcios sobre os outros povos, surgiu nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX.

subsaarianos, pois, como o Nilo deságua do sul para o Norte, foi nesta mesma direção que os povos “subiram” o continente, numa rota migratória em busca de outras terras, antes da desertificação do Saara, por volta do quinto ou sexto século da era cristã. Esta teoria é baseada no pensamento do intelectual ganense Molefi Kete Asante (apud Adekòyá, 2010) pois, em suas pesquisas, como o Nilo sai do meio do continente e deságua no Mediterrâneo, acompanhando o fluxo do rio, o norte do Egito era considerado o sul, e o sul era considerado o norte. Esta teoria está de acordo com pesquisas evolucionistas que afirmam que uma das origens do homem é o centro sul-africano. Sendo assim, portanto, em tempos imemoriais, os homens surgiram no centro sul-africano, por vagas sucessivas em milhões de anos, foram se espalhando pelo mundo, indo também, é claro, para o Egito. Posteriormente veremos como, na mitologia ioruba, o homem surgiu e foi se “espalhando” pelo mundo com a ajuda de outros seres vivos, que não descendem dele, mas que surgiram para auxiliá-lo.

Pudemos observar que não há conclusão ou um entendimento entre os historiadores, africanos ou não, sobre a origem dos iorubas. No caso do historiador Samuel Johnson (1973), ele abriu caminho tanto para os propagadores do islamismo como para os que difundem o cristianismo em solo africano, pois afirmou que os iorubas surgiram tanto de Meca como passaram e praticaram o cristianismo no Egito, possibilitando assim tanto a afirmação islâmica da reversão como a tentativa cristã da conversão. Para os islâmicos, todos descendemos de Alá, e, ao nos tornarmos islâmicos e crermos que Alá é nosso único deus, estamos, portanto, voltando para o islamismo, revertendo-nos. Já, ao nos tornarmos cristãos, estamos nos convertendo e saindo de religiões não verdadeiras para a única revelação. Johnson, que era reverendo, possibilitou que sua teoria agradasse a todos, menos aos historiadores não religiosos, que tentam uma nova releitura da história de seus povos.

1.2.6 - Os iorubas surgiram na própria Nigéria

Outra versão do historiador iorubano Babaloa nos diz que o povo ioruba surgiu de outro povo localizado no nordeste da atual Nigéria, no seio de etnias como os Bawa Yorubawa e os Gògòbiri, “a explicação mais lógica seria que, durante o largo período da migração, (para outras regiões do país), alguns dos seguidores de Oduduwa teriam decidido ficar no caminho à medida em que iam chegando aos lugares que achavam convenientes se fixar” (Babaloa apud Ayoh’Omidire, 2010, p.39).

A questão da origem obedece menos aos interesses de historiadores revisionistas, e mais às ideologias que vigoram, ou tentam manter-se no poder, em qualquer forma de poder. Ao negar a origem de fora das terras iorubanas, pode-se levantar uma bandeira nacionalista, de completa e total originalidade da cultura; ao afirmar que sua origem é no exterior, busca-se um passado grandioso, evocando uma origem de orgulho e glória, como no caso da descendência egípcia. Ainda está distante uma resolução definitiva para esta questão, em verdade, afirmar a certeza de uma origem torna-se impossível diante de tantas versões e interesses em jogo; a arqueologia poderá colaborar para o encaminhamento desta discussão, mas tal definição não está tão próxima.

1.2.7 - A origem mítica e os reinos iorubanos

Na mitologia iorubana, Oduduwá foi criado por deus[21], conhecido por Olodumare para criar os homens. Oduduwá teve um filho chamado Okanbi, que, morto na suposta guerra contra os muçulmanos, deixou sete filhos entre príncipes e princesas, e estes, por sua vez, geraram os descendentes do povo ioruba. Cada um destes filhos (e, portanto, netos de Oduduwá) caminharam por solo africano e, onde foram parando, fundaram um reino. A primeira filha casou-se com um sacerdote e tornou-se mãe de Olowu, ancestral da etnia Ouw. A segunda princesa tornou-se mãe de Alaketu, fundador do reino de

[21] Há vários nomes pelos quais os iorubanos se referem a deus, Olodumare ou Olorun são os mais frequentes. Olodumare significa: o construtor do céu (de tudo), e Olorun (o que possui ou mora no céu).

Ketu[22]. O terceiro, um príncipe, tornou-se rei do Benim[23] (do criador da etnia bini); o quarto, chamado Orangun, foi rei dos ilás; o quinto, chamado Onisabe, rei dos sabes, o sexto, conhecido historicamente como Olupòpo, rei dos popòs, e finalmente o sétimo, foi o progenitor dos iorubas, e eram conhecidos como oyós.

É fundamental entendermos que Oduduwá tornou-se rei de Ilê-Ifé, considerada a cidade sagrada dos iorubas e, dessa cidade, portanto, descendem todos os reinos iorubanos. Todos os iorubas são omo-Oduduwá, ou seja, filhos de Oduduwá, (omo = filho).

Ilê-Ifé é considerada pelos iorubas e pelos historiadores até aqui estudados como o princípio de toda etnia ioruba. Devido ao fato de Oduduwá ter reinado nesta cidade, ele construiu a estrutura política e monárquica que serviu de modelo para todos os outros reinos fundados pelos seus sucessores. Biobaku (apud Beniste, 1997, p. 37) afirma que Oduduwá foi um grande guerreiro quando jovem, e, devido a sua bravura e inúmeras conquistas, tornou-se rei, resistiu à guerra contra os muçulmanos e foi deificado. Para a mitologia iorubana, Ilê-Ifé é tida como a primeira cidade criada no mundo, sendo o umbigo do universo; uma frase em ioruba nos diz que: "(...) Ifé oòdaye, ibi ojú ti imo wa." (Ifé, a criação do mundo de onde surgiu a luz) (Beniste, p.65).

O expansionismo iorubano deu-se em forma de leque para outras regiões da África Ocidental, para países hoje conhecidos como República Popular do Benim (de predominância Fon), Togo e Gana, regiões estas que, antes da partilha da África pelos europeus, eram conhecidas como Ilê ioruba (terra dos iorubas).

O historiador Adékoya nos informa que Oduduwá não era originário de Ilê-Ifé, e sim, de uma região próxima conhecida por Edo, e que já falava a língua ioruba. Ao chegar a Ifé, tomou posse do poder e de lá estruturou toda a forma de ser dos povos iorubas.

[22] Ketu, um dos reinos iorubanos, também deu nome a uma das ramificações de religião de matriz africana no Brasil, chamado de Candomblé Ketu.
[23] Benim é um dos reinos iorubanos, não confundir com o país chamado Benim, (ex-Dahomé), de colonização francesa, vizinho da atual Nigéria.

Várias foram as razões para o expansionismo iorubano, entre estas razões, citemos a busca por água, fuga de desertificações ou epidemias, necessidades de conquistas de novas terras e agregação de escravos (antes do contato com os europeus, a escravidão já era normalmente praticada pelos africanos, em guerras intertribais e étnicas), crescimento da densidade demográfica, desentendimento por parte dos clãs e saída para fundar os próprios reinos, ou crises políticas, entre tantos outros motivos.

Todos os vinte e seis reinos iorubas (Ogunleyé apud Adekoyá, 1999, p. 28), reivindicam sua origem em Ilê-Ifé, devendo a esta, até a primeira década do século XIX, informações e solicitando desta a resolução em disputas territoriais e judiciais.

Além de toda a polêmica que gira ao redor da origem dos iorubas, também o seu estruturador, Oduduwá[24], não conta com unanimidade ao que diz respeito ao seu gênero, em muitos reinos, como o de Oyó, ele é considerado guerreiro, portanto, homem, já em outro reino, o de Ketu, ele é considerado como do sexo feminino; cito o historiador Dunglas (2008, p.9): "(...) Os ketus fazem remontar sua dinastia real a Ìsà Ìpàsán, príncipe de Ifé; este personagem está associado à Odudua que, considerado de sexo feminino em Ketu, vira a sua esposa e "mãe dos seus filhos; Odudua também é chamado (ou chamada) Toludagbaka, em Ketu".

1.2.8 - Estrutura de um reino ioruba

Sendo Ilê-Ifê a cidade sagrada, a fundadora de todos os outros reinos iorubanos, sua estrutura serviu de modelo para seus reis descendentes. Usemos como exemplo o reino do Benim, que não se refere à República Democrática do Benim, cuja predominância, como já fora citada, é do povo Fon, apesar de ambas estar há apenas poucos quilômetros de separação. Ambas, tanto a república do Benim (ex-reino de Dahomé) como a cidade de Benim (que é nigeriana), tiveram influência dos bini e dos fons, em seu passado longínquo. "Um estado tipicamente ioruba tinha dimensões bem

[24] Odudwá, Odwdwà,Odudua, Oduduá são formas diferentes de escritas para o mesmo personagem mítico-histórico, as formas variam apenas de autor para autor.

modestas, sendo quase sempre formado por uma única cidade e as aldeias próximas" (Ki-Zerbo, 2010, p.361). Segundo o pesquisador alemão Dierk Lange (apudAyoh'Omidire, 2010, p.40), a fundação de Ilê-Ifé remonta a meados do século XI.

Voltando à cidade de Benim, sua estrutura era uma aldeia central rodeada por pequenas outras aldeias que recebiam ordens desta. Segundo Carlos Alberto da Costa e Silva (1992), em sua obra "A Enxada e a Lança", na cidade citada, cuja unidade política era agrícola e cujo rei era chamado de ogiso, ou seja, rei do céu, a divisão social do trabalho masculino era dividida em três grupos, a saber:

> (...) os jovens, ou irogae, os adultos, ou iguele e os velhos, chamados de edion, que eram responsáveis pela transmissão oral das tradições e normas que regiam a sociedade, ao líder deste grupo de anciãos, cabia dividir e orientar as tarefas aos outros dois grupos, os adultos portavam as armas e aos mais jovens os mais diversos trabalhos, como levar os tributos aos reis (Costa e Silva, 1992, p.518).

Normalmente, o rei descendia de uma hereditariedade monárquica, que, por sua vez, ou eram descendentes de guerreiros fundadores, ou assumiam a função de sacerdócio hereditário, o que justificava sua ligação com o sagrado, e estes poderes eram então reunidos em uma só pessoa, ou seja, o poder temporal, jurídico e metafísico.

Normalmente o rei não governava sozinho, ele era auxiliado por um corpo de ministros, também outros anciãos ou chefes de aldeias ocupadas, quando a ocupação permitia a sobrevivência de antigos chefes, com poder inferior ao rei conquistador, é claro. Quando o rei tinha que tomar uma decisão, o conselho era consultado e, dependendo da resposta, tais ações poderiam ou não ser praticadas.

Mas é evidente que eram raras as conquistas de território onde os antigos chefes eram poupados, mesmo numa rendição. A estrutura de poder era baseada em Ilê-Ifé, mas não necessariamente sua manutenção; em alguns casos, quando o chefe da localidade tomada era morto, sobre seu corpo, que era enterrado em seu palácio, erguia-se outro palácio, como uma forma de transposição do poder espiritual de um (o morto, derrotado) para outro (o vivo,

vencedor). Em cada reino ioruba[25], o nome dado ao rei era diferente, neste chamava-se ogiso, em outro, por exemplo, Oyo, era Alaafin[26].

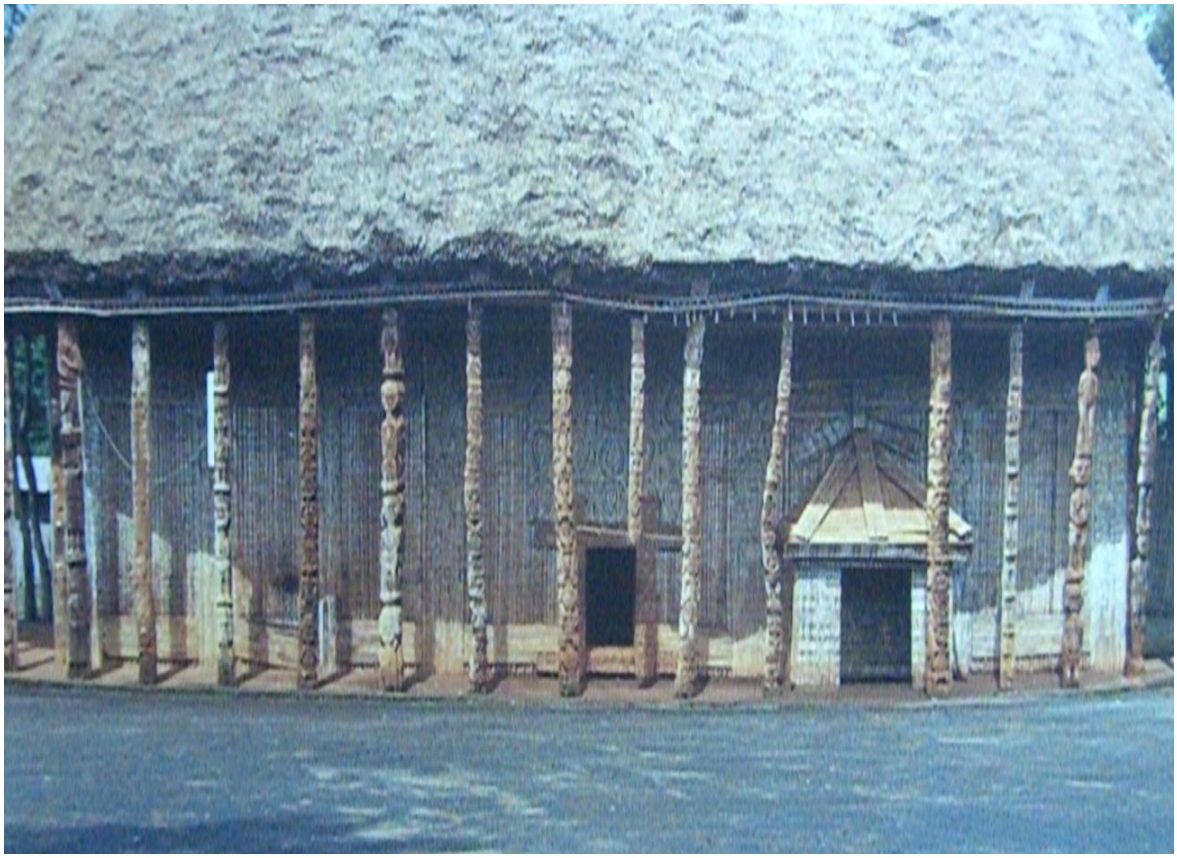


Imagem de um palácio real ioruba, em 1960. (“Africa, the art of a Continent”, 1999)

O rei não era, portanto, um ditador, havia limites para suas ações. Quando uma ação errada era cometida, ou mesmo quando colocava em perigo a existência do reino, o rei era convidado (obrigado) a praticar o zegbele, ou seja, o suicídio por enforcamento. O suicídio do rei era uma punição para que ele reconhecesse, bem como todo o reino, que ele estava lá a serviço de seu povo, e não o contrário. Muitas outras cidades iorubas foram fundadas não somente pela expansão em leque a partir da já citada cidade sagrada, mas

[25] Na página seguinte, a imagem mostra um palácio real ioruba, na década de sessenta.
[26] Uso aqui as mesmas terminologias maiúsculas (Aalafin) e minúscula (ogiso) utilizada por Carlos A. da C. e Silva, não havendo, ao meu parecer, nenhum desmerecimento ou diferenciação entre os dois cargos.

também quando um rei perdia a guerra e, sabendo que o suicídio lhe esperava, ele não retornava (o que era raro) às suas terras, procurava outras paragens para fundar um novo poder, bem distante do seu. O rei Xangô, dignitário da cidade estado de Oyo, segundo a lenda (muito contestada por dezenas de historiadores, entre eles Pierre Verger), teria cometido suicídio depois de um erro administrativo grave e, assim, elevado aos céus como orixá.

Os reinos iorubas, e em especial este de Benim, viviam da pesca e da caça, a moeda para comerciar com outros reinos era o cobre, metal precioso e com o qual se faziam muitas esculturas; cito Silva (1996, p.526): "(...) para facilitar as trocas, criou-se a moeda: barras e arames de cobres, manilhas de cobres e de suas ligas, talvez já então pedaços de ferro em forma de arco, além dos cauris."

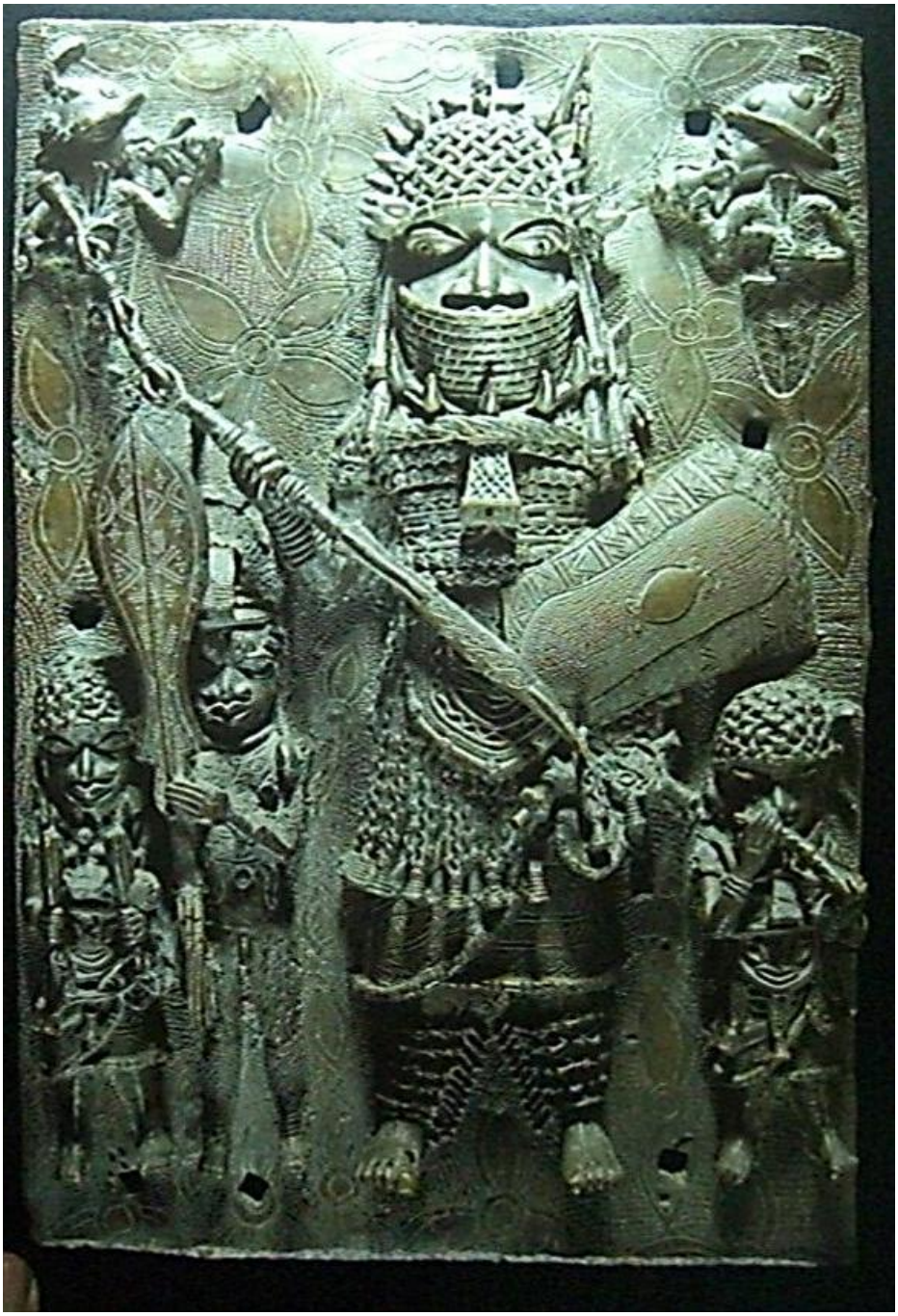
Os iorubas já tinham suas instituições bem estruturadas, com moeda e modelo de comércio, uma economia não somente de subsistência, mas também de negociação com outros povos, um poder hierárquico e semidemocrático (sem a participação popular como hoje conhecemos, mas com ministros que limitavam o poder real), planos e estratégias bélicas de ataques e defesa estruturadas em planos expansionistas de território, a fim, entre outras coisas, de garantir a existência e a continuidade de seu reino. Técnicas agrícolas e formas de manejo da terra a ponto de aproveitar o que a natureza oferece, sem esgotar os recursos[27].

Quando os europeus entraram em terras iorubanas, no século XV, lá encontraram uma estrutura bastante sólida de poder e de economia. Entre esta estrutura, parte dela se baseava na conquista de terras e na captura de escravos.

[27] As imagens seguintes nos mostram cenas de um cotidiano e de um acontecimento da história ioruba. A primeira, (na direita), fora feita em madeira, e a segunda, à esquerda, em bronze.

("Yoruba: sculptures of West Africa" – 1982)

Esta obra feita em madeira, que adornava a porta de um palácio real ioruba, nos revela cenas de um cotidiano, bem como, de tradições históricas iorubanas. Podemos observar um homem em uma moto ou bicicleta, já, portanto, uma terra colonizada por europeus.



("Yoruba: sculptures of West Africa" – 1982)

Esta peça, que também adornava a porta de um palácio real, é feita em bronze, através da técnica de cera perdida. Ela nos mostra, em destaque, um general ioruba, com sua armadura de guerra, ladeado por seus soldados. Tanto a peça de madeira exposta na página anterior, como esta de bronze, encontram-se no Museu Etnológico de Berlim. A primeira do século XIX, e esta, acima, datada do século XVIII.

Os africanos já sabiam muito bem o que era a escravidão antes do contato com os habitantes do Velho Mundo, contrariamente à alegação de alguns movimentos que veem no europeu o grande maquinador da escravidão, quando eles (os europeus) pisaram em solo africano e tiveram contato com os habitantes daquela região, e os primeiros foram os portugueses.

Com enorme e perfeita capacidade de negociação, e enxergando valor em quase tudo, os portugueses tomaram conhecimento do que interessava aos reinos iorubanos e de suas desavenças com outros reinos. Sabedores da caça de escravos e da utilização destes entre os iorubas e as rivalidades com seus vizinhos, como os fons, por exemplo, majoritários no grande reino de Abomé, os portugueses, ao longo dos séculos, influenciaram a mudança da estrutura econômica de práticas agrícolas para uma economia cada vez mais baseada na caça e comercialização de homens, mulheres e crianças aprisionados de outros reinos vizinhos. Em troca, forneciam logística e poder bélico[28] aos caçadores, além, é claro, de mercadorias de outras necessidades.

O reino de Oyo, por exemplo, um dos reinos iorubanos, tornou-se, com o poderio bélico fornecido pelos europeus (primeiro os portugueses, depois os ingleses, tornando protetorado deste, séculos depois), um poderoso reino militar. A estrutura real e as constantes guerras de conquistas empreendidas pelo rei de Oyo, conhecido como Alaafin obrigaram outros pequenos estados ou províncias iorubanas a serem tributárias de Oyo, contando com a proteção militar deste contra os ataques inimigos, principalmente do poderoso reino dos fons, conhecido como Reino de Abomei (Dahomé), reino este que, anos mais tarde, seria o algoz dos iorubas, contribuindo fundamentalmente para a vinda desta etnia para o Brasil.

O expansionismo iorubano não via fronteiras. Seu poderio devia-se, sobretudo, a três grandes fatores: uma eficaz estratégia de guerra, o domínio das armas e de uma eficiente cavalaria (Maestri, 1988, 57). Necessitando de uma saída para o mar para escoar o transporte e a venda de cativos, Oyo atingiu estados

[28] Entre as mercadorias bélicas, as armas, como arcabouços e cavalos, além de correntes de ferro e munição feita de pólvora.

sob a influência dos fons, aumentando ainda mais a animosidade histórica entre esses reinos. O rei não era um déspota absoluto, seu poder era limitado por um conjunto de anciãos conhecidos como ogboni (ou associação Ogboni, a qual, na passagem dos cativos iorubanos da África para o Brasil, foi recriada e remodelada em novas terras, mas ainda com o poder moral sobre os iorubas que aqui passaram a viver, existindo ainda por alguns anos no período escravocrata).

Sua economia, que era de base agrícola, passou a ter no comércio de seres humanos sua principal atividade, e seu poderoso exército orientado para este fim, adentrando cada vez mais em terras do interior do país, na busca desenfreada por pessoas para serem escravizadas e enviadas para as Américas[29]. Com isso, criou-se uma elite militar que procurava, pouco a pouco, afastar o rei dos ogbonis (os membros desta associação eram exclusivamente masculina), aproximando-o muito mais dos negociantes europeus ou brasileiros, principalmente baianos.

Com a expansão do reino de Oyo e a propagação sem controle de vendas de armas de fogo e cavalos para outras cidades iorubas, começou a haver uma descentralização do poder contra a vontade do Alaafin, que, devido à extensão de seu reino e a independência de outros comerciantes em negociarem com outras cidades iorubas, o império começou a ruir, contribuindo para isso a pressão frequente da aristocracia militar e de certa burguesia de origem europeia que se instalara em terras iorubas, e que era intermediária, na maioria dos casos, na negociação de compra e venda de escravos para outros países do Novo Mundo.

1.2.9 – Entalhando a madeira nagô

Como vimos, a origem dos iorubas não é um consenso, muito menos um ponto final a respeito da procedência deste povo de cultura milenar, o que é positivo, uma vez mais que a questão suscitará debates e pesquisas, e obrigará a quem

[29] As Américas eram o principal mercado visado na comercialização de escravos, mas alguns foram mandados também para a Europa.

estiver interessado a buscar fontes multidisciplinares para atingir este passado, evitando assim uma monovisão sobre a questão, diminuindo o risco de um posicionamento ideológico, seja ele científico, político ou religioso.

A chamada iorubalândia era constituída por um grande número de pequenos reinos iorubas, e que, segundo Ademoye (2010, 55), quatro são as principais características que definem um ioruba: a) todos se consideram descendentes do herói fundador, chamado Oduduwá, b) o uso da língua ioruba, c) o culto aos orixás, e d) o reconhecimento de Ilê-Ifé como cidade sagrada e berço da origem étnica.

No século XVIII, registra-se a entrada dos primeiros iorubas ao Brasil, onde ficaram conhecidos também como nagôs, termo cunhado por seus adversários fons (jejes ou djedjes), e que se trata de um termo pejorativo. Trouxeram na alma e na memória toda a sua cultura e aqui a recriaram e contribuíram para criar, juntamente com outras descendências, a cultura brasileira. Concentraram-se, a princípio e em maior quantidade, na região nordeste do país, mas também no sudeste, já em menor quantidade. Quando se fala de religiosidade brasileira de matriz africana, é sobre a influência desta cultura que estamos nos referindo, sendo ela predominante na citada religião e na culinária, principalmente a nordestina (em especial, a baiana).

1.3.OS BANTOS[30]

No meu altar de pedra

arde um fogo antigo

Estão dispostas por ordem

as oferendas

Neste altar sagrado

a que disponho

não é vinho nem pão

nem flores raras do deserto

Neste altar o que está exposto

é o meu corpo de rapariga, tatuado

Neste altar de paus e pedras

que aqui vês

vale como oferenda

Meu corpo de tacula

Meu melhor penteado de miçangas.

(Ana Paula Tavares, in "África: escritas literárias- 1999, pg.12).

[30] Utilizo aqui a terminologia banto com a letra o no final, seguindo o caminho lingüístico da linguista Yeda Pessoa de Castro (1980), e do pesquisador de cultura banto Nei Lopes (1999). No entanto, em várias publicações sobre esta cultura, encontramos também a terminação com u no final. (bantu).

Neste poema, a angolana Ana Paula Tavares nos apresenta uma série de elementos africanos, como a árvore tacula, utilizada para pinturas em tecidos e corpos, as tatuagens usadas como símbolos ou marcas de pertencimento a uma determinada etnia, ou mesmo as miçangas, mas nos apresenta vários outros elementos simbólicos, como o fogo, a pedra, o altar, vinho, pão e deserto. O fogo, que para Bachelard (1972), representa o traço de união dos símbolos.

Um poema repleto de possibilidades de interpretação, porém, não nos alongaremos no mesmo, visto não ser o objetivo deste trabalho, mas há também, entre outros elementos africanos, um que nos remeterá a uma época remota, arcaica, e que nos abrirá uma porta para o passado dos povos bantos. A miçanga, utilizada largamente pelas "raparigas" angolanas, com o objetivo de enfeitar o cabelo, e quando solteiras chamarem a atenção para um futuro matrimônio, tivera outro fim em tempos imemoriais. Também chamados de adornos de contas, eram enterrados juntos com os reis e rainhas mortas, como símbolo de status e poder, miçangas de cerâmica, "todos os túmulos descobertos evidenciam elaboradas práticas funerárias. Os mortos usavam numerosos ornamentos corporais, como braceletes, anéis, brincos, adornos de contas e conchas." (Van Noten, D. Cohen, P. de Market, A Idade do Ferro na África Central, in História Geral da África – África Antiga II- 2010 p.760). A chamada Idade do Ferro caracteriza-se por um período situado entre 1.200 a.C até 450 a.C.

Arqueologicamente, pode-se comprovar a existência humana no território angolano referente à Era Paleolítica, caracterizada pela utilização de instrumentos de pedra, na região da Lunda (Lunda-tchokwe)[31]; no nordeste de Angola, foram encontrados diversos instrumentos de pedra (Delgado, 1975, p.35).

Considerando-se que os povos que hoje habitam o território angolano lá se instalaram provenientes de migrações, podemos dizer que, antes destes povos, o território em questão era já habitado pelos Bochimanes, povos de raça não negra, e de origem desconhecida.

[31] Ver mapa das etnias da região de Angola, na página seguinte.
Na página 72, o mapa dos Reinos Históricos de Angola mostra-nos a localização dos antigos reinos e suas etnias, é possível comprara e observar que muitas delas permaneceramna mesma região por séculos.

(Fonte: http://lusotopia.no.sapo.pt/indexAngEtnias.html)

A etnia Tchikwe-Lunda que será citada neste estudo, localiza-se desdeo nordeste do país africano até sul do mesmo. É uma das maiores etnias em extensão territorial de Angola, encontrando-se também na atual República Democrática do Congo.

MAPA DOS REINOS HISTÓRICOS DE ANGOLA

(Fonte: http://www.diamang.com/A-Lunda/Documentos/Mapas

1 – Reino do Kongo

2 – Reino de Matamba e Ndongo

3 – Reino de Kissama

4 – Reino do Planalto

5 – Reino de Kassange

6 – Reino de Lunda-Tchokwe (Fonte: site oficial da província Tchokwe)

7 – Reinos do Sudoeste

8 – Comunidades pouco fixadas

Os atuais povos que habitam o citado território hoje, iniciaram sua migração, provenientes do Chade (Delgado, 1965), e tais migrações iniciaram-se no século V d.C.

"À época da descoberta de Angola por Diogo Cão, toda a África Equatorial e Austral era dominada por três grandes reinos (ou impérios), o Reino do Congo, o Império Lunda e Império de Monomotapa. Parte de Angola pertencia ao Reino do Kongo, mas o Nordeste de Angola pertencia ao Império Lunda."[32]

A maior parte da atual Angola pertencia ao Reino do Congo.[33]

Para não nos determos na pré-história dos povos bantos, especialmente de Angola, optamos por falar do período da fundação do reino do Congo, no século XIII, e algumas de suas características. Delgado (1965) chama este de Idade Pré-Colonial, que vai do século citado até 1575, data da fundação de Luanda, atual capital de Angola. O mapa abaixo, de origem portuguesa, mostra do reino do Congo com suas principais bacias hidrográficas, tal conhecimento era fundamental para a comunicação entre as populações, mas principalmente para a comercialização e troca de mercadorias, incluindo pessoas.

Grande em extensão e em poderio bélico, o reino do Congo tinha sua principal economia baseada na agricultura, e utilizava-se de instrumentos de ferro, como enxada e machado para o cultivo da terra. A sociedade congolesa se dividia em três instituições: a poligamia (as mulheres do dono da casa), a família extensa (primos, sobrinhos, entre outros parentes agregados), e os escravos (geralmente, prisioneiros de guerra). A caça e a pesca também eram fontes de sobrevivência entre os membros do reino, e comercializava-se com reinos vizinhos, os quais se mantinham em contato através da navegação dos rios. Tais quais os iorubas, a moeda consistia-se em conhas do mar, chamadas de ndjimbo, e cada uma tinha o seu valor de acordo com o seu tamanho.

[32] Fonte: site oficial da província de Lunda-Tchokwe,
[33] Ver abaixo, mapa dos antigos reinos à época da entrada dos portugueses nos citados territórios.

MAPA DO REINO DO CONGO

(Fonte: wikipedia mapa: reino do Congo – século XV)

O reino do Congo era caracterizado por uma sociedade patrilinear, ou seja, quando o dono dos bens falecia, quem herdava era seu irmão ou seu sobrinho mais velho. O que pertencia ao rei eram os peixes e as minas, sejam elas de ferro ou outro material. Cada clã, chamado de Kanda, era proprietário das terras para utilização, não havendo pertencimento individual, pois se acreditava que as terras pertenciam aos ancestrais.

Naturalmente, toda sociedade complexa tem suas falhas do ponto de vista da nossa democracia contemporânea. Diferentemente de alguns historiadores ou críticos da sociedade atual que pregam uma África pré-colonial como o berço da paz e igualdade, toda sociedade que mantém escravos como base de sua produção não pode ser chamada de sociedade perfeita, a não ser dentro do conceito de uma utopia inventada, onde se apagam os fatos e desloca-se o desejo para o campo da imaginação.

A sanzala[34] ou mbanza era a comunidade da aldeia, onde todos trabalhavam, e o poder era concentrado nas mãos do rei, que era tido como o representante celeste, ou escolhido entre os mais destacados guerreiros, no caso das sociedades bantos, o primeiro tipo de escolha era o mais usual.

Abaixo do rei vinha uma classe de nobres chamados Manis. Os Manis pertenciam a alguma elite, como, por exemplo, a elite militar, administrativa ou religiosa e eram responsáveis pelas cobranças de impostos e pela ordenação das leis promulgadas pelo rei[35]. Naturalmente, onde há poder em jogo, há também disputas, e como a herança do trono era passada ao irmão mais velho do rei, por várias vezes, o filho primogênito, revoltando-se contra esta forma de transmissão de autoridade, declarava guerra ao herdeiro e unia-se ao povo, gerando golpes de estado. Este foi o caso da província de Mpanzu, que, revoltada com a cobrança de altos impostos, volta-se contra o rei e funda um governo independente no século XV. O último rei, dos quatro conhecidos do reino do Congo, falecera no século XVI, quando já havia a penetração dos europeus no território congolês. (Del Priori e Venâncio, p.142).

[34] Também senzala.

[35] Na página seguinte, uma foto do século XX nos mostra um rei congo e parte de sua corte, em destaque, suas mulheres e filhos. Há a prática de poligamia, exatamente como era praticada pelos seus antepassados.

Reicongolês com esposas e filhos

A imagem acima nos revela um momento raro em que um rei da região da Lunda deixa-se fotografar. Diferentemente de seus ancestrais, hoje, seu reino resume-se a sua comunidade, porém, igualmente aos seus antepassados, sua entronação segue critérios hereditários e espirituais, e sua comunidade obedece a suas recomendações. A poligamia é uma prática comum em várias etnias africanas, porém, o homem, ao desposar uma mulher, precisa sustenta-la até o dia de sua morte, caso não o possa, ele a perde, perde seus bens e o respeito de seus semelhantes. Em algumas etnias, os homens casam-se com uma grande quantidade de mulheres para coloca-las sob sua proteção. Há também o casamento entre mulheres, não com o sentido de lesbianismo ocidental, mas de proteção onde uma mais velha protege outras mais novas, como entre os Ibôs, da Nigéria.

(Rei congolês e suas esposas, século XX - Fonte: “Africa, the art of a Continent”, 1999).

1.3.1 - REINO DE NGOLA[36] (século XIV)

O reino de Ngola, também conhecido por Ndongo, fora fundado no século XIV, sua organização social era parecida com a do reino do Congo, tendo a propriedade comunitária mais força entre os outros reinos menores da região.

A formação deste reino remonta ao período das grandes migrações para este território central banto. Estes povos vieram do centro da África, avançaram pelo norte do território e se instalaram no centro do país.

Com estratégia expansionista, o chefe do reino, chamado de Ngola a Nzinga, avançou do meio do que hoje é Angola até próximo do litoral, deixando seu reino para seu filho, Ngola a Inene, que fortaleceu a estrutura de poder no reino de Ndongo.

Em ambos os reinos (o do Congo e de Ndongo), a economia baseava-se no plantio e na colheita, e plantava-se o máximo na época das chuvas, preparando-se para o período de seca; com isso, os grupos tendiam a colonizar as áreas próximas aos rios, aproveitando-se também, como alimento, os peixes. Outra forma de alimento muito praticada era a caça, que contava com a ajuda de mulheres. Esta proximidade com os rios, posteriormente, tornou-se um fator negativo para estas populações, já que os escravocratas (tanto africanos como europeus) usavam o rio para adentrar o país mais facilmente, capturando estas populações ribeirinhas.

Segundo Del Priore e Venâncio (2004, p.138), a partir do século II, a cultura do gado foi introduzida, melhorando assim, a gastronomia destes grupos,"do século II ao século V, este povoamento teria sido reforçado por grupos vindos do leste (...) tinham o hábito de cultivar e armazenar cereais e introduziram, onde fosse possível, o gado".

Estes grupos utilizavam, para o comércio, tudo o que produziam, mas também sal, peixe e óleo de palma. Este conhecimento de técnicas de agricultura e pecuária fizeram, séculos mais tarde, com que fossem os preteridos pelos

[36] Este nome (ngola) deu origem ao nome do país, Angola.

comerciantes de escravos nas primeiras décadas do século XVI. Jan Vansina (apud Priore e Venâncio, 2004, p.141) usa o termo ntotila para se referir ao rei.

Opondo-se a Delgado, Priore e Venâncio (2004) dizem que não havia regras para a sucessão, o que parece estranho, uma vez que, sem regras, não poderia se consolidar um reino bastante estruturado, com planejamento de agricultura e rotas comerciais, só para citar dois fatores. Afirmar que no reino não havia regras sucessórias é repetir a visão dos colonizadores, justificando o modelo eurocêntrico; apesar disto, estes mesmos historiadores (Priore e Venâncio) informam que o reino contemplava cem mil habitantes no século XV, sob uma liderança hierarquicamente estruturada.

Uma das características dos reis é de permanecer no poder o maior tempo possível e, para isto, utilizava-se de vários artifícios, desde alianças políticas, golpes de estado, união com antigos inimigos, ou mesmo ter ao seu lado o poder espiritual. Os Ngolas não eram diferentes. Para que fossem obedecidos e temidos, não bastava apenas o uso da força bélica ou da tradição, mas lançavam mão também do poder celeste. Os Ngolas, ou ntitilas[37], traziam para perto de si os gangas. Os gangas eram sacerdotes (mais tarde chamados de feiticeiros pelos missionários, caçados em pleno território africano, fugindo para dentro das florestas fechadas, ou mata-escura)[38]. Os gangas eram conhecedores de técnicas de manipulação das forças da natureza, tão temidas e respeitadas pela população dos citados reinos. Esta aliança do poder político com o poder religioso foi aproveitada pelos missionários cristãos para aumentar o poder dos reis via conversão, facilitando assim a colonização com menos resistência, eis o uso da religião como arma, que não foi um monopólio europeu, já que os reis africanos também a usavam.

Naturalmente, com tanto poder ao seu dispor, o Ngola não vivia uma vida de plena calma e harmonia; apesar da hierarquia, seus descendentes almejavam ao poder e, para isso, faziam alianças, mesmo matrimoniais, com as filhas do ganga, por exemplo, formando uma outra kanda (ou comunidade), a fim de

[37] Ntitila assemelha-se, linguisticamente, a palavra antitola, que significa "o que tem muita gente ao seu redor", tal palavra deriva de antino, que significa rei. (Costa e Silva, 1992, p. 493).

[38] Coincidentemente ou não, Mata-Escura era o nome de um bairro de Salvador, (atual Bairro da Federação), na Bahia, onde se formaram os primeiros quilombos, e para onde fugiram os negros escravizados, posteriormente, foi o local onde foram fundados os primeiros candomblés da cidade.

aumentar seu poder. Havia vários gangas, e cada região estava submetida ao poder de um pequeno administrador, que se aliava ou era oponente ao ganga. Temendo este, cada kanda tinha seu próprio ganga.

Cada aldeia tinha também seu líder ancião, chamado de lemba. Os lembas detinham também um poder espiritual, ligado aos mortos. Quando havia uma contenda na aldeia, chamava-se um lemba para resolver, e este lemba usava de matéria orgânica para se comunicar com a terra, onde vivem os ancestrais (tanto na cultura banto, como entre os fons e iorubas, podemos observar que a morada dos ancestrais fixava-se na terra ou nas árvores). Quando um lemba vinha a falecer, seus sobrinhos, não concordando com a sucessão, rompiam com a comunidade, iam para outro território e fundavam uma comunidade, agora sendo líderes e conhecedores dos poderes de manipulação das forças da natureza. Outra categoria da qual os Ngolas utilizavam o serviço eram os quimbandas, ou adivinhos. Os reis usava deste poder para potencializar a possibilidade de vitória sobre o inimigo.

Na região dos lundas (lunda-tchokwes), os caçadores formavam uma sociedade secreta, não somente pela capacidade técnica do manuseio do arco e da flecha, mas também pela manipulação espiritual. Toda religião é uma forma de poder, e os africanos sabiam muito bem disso. “Como entre os lubas[39] e os lundas, um grande caçador não o era somente porque hábil no manejo do arco e da flecha, mas, sobretudo pelos seus poderes mágicos.” (Costa e Silva, 1996, p. 503).

Mas uma grande revolução aconteceria com a entrada, no centro do território, de um povo vindo do norte chamado sambas,“gente vinda do norte, conquistadores equipados com armas de ferro de qualidade superior (...) entre os objetos de ferro, havia um que se destacava chamado angola[40], “alguma coisa de ferro: sino, faca, lâmina de lança, martelo (...) mas transformado em traço-de-união entre os vivos e os mortos, nele residia a força do mundo. ((Costa e Silva, 1996, p. 505).

[39] Lubas e lundas compartilham da mesma região da África, são próximos na cultura e na territorialidade.
[40] Esta versão do nome angola para um instrumento de ferro e do qual se originou o nome do país, só encontrei em Costa e Silva, pois em Bertaux, historiador francês, Angola provém de Ngola, Delgado também assim o assinala. Costa e Silva não explica etmologicamente, porque o instrumento de ferro chamava-se angola. (Africa : desde la prehistoria hasta los estados actuales. , Pierre Bertaux, 1973).

1.3.2. Retocando os detalhes da história banto

A versão ensinada nas escolas de que os negros eram escravizados aleatoriamente e sem nenhum critério, apenas o quantitativo, pode ser questionada se analisarmos a estrutura dos estados bantos. Todos eles dispunham, quando do contato com os portugueses, de uma estrutura organizacional capaz de fazer movimentar uma vida social complexa, desde o conhecimento do período das chuvas e das secas, portanto, de como aproveitar melhor os períodos sazonais, desenvolvendo, para isso, técnicas de plantio e cultivo da terra, como a extração e fabricação do ferro, do bronze, e por extensão, do ouro. Tanto o plantio e manejo da terra (agricultura) como a metalurgia seriam fundamentalmente importantes no desenvolvimento de Terra de Santa Cruz, posteriormente batizada de Brasil e, por séculos, tendo o café e o ouro como base da economia de exportação de riqueza para as colônias e, mesmo após a independência, estas técnicas continuaram e ser importantes na economia brasileira, especialmente a cafeeira.

Seria uma ingenuidade crer que os portugueses fariam um enorme investimento e de alto risco (construção de caravelas, arregimentação de homens, fabricação de armas, transporte de escravos), se não tivessem, ao menos, a menor perspectiva de lucro na captura de escravos e comercialização dos mesmos. É também importante lembrar que, no trato com os reis do Congo, bem como de Angola, eram estes (os soldados dos reis) os responsáveis por adentrar o país nos lugares mais difíceis para capturarem pessoas, trazendo até o litoral e vendendo-os ou trocando com os europeus as mercadorias de que necessitavam[41]. Esta entrada se dava por terra, mas também pelos rios, pegando de surpresa as populações ribeirinhas.

Como os grandes reinos comercializavam com os estados ou aldeias vizinhas, eles sabiam muito bem quais os produtos que seus parceiros comerciais produziam, e, portanto, qual ou quais tipos de conhecimentos eles tinham e que seriam úteis no pais nascente do sul da América.

[41]Na página seguinte, uma foto do século mostra a captura de escravas pelos próprios africanos para o trabalho forçado na extração de borracha, no antigo Congo Belga, atual República Democrática do Congo.

Captura de africanas por um africano

(Fonte: Arts d'Afrique – Gallimard – Paris – 2000).

Observe a vestimenta do africano. Este uniforme era do exército real belga, no Congo Belga, atual República Democrática do Congo.

Não há, nem por parte dos africanos, nem por parte dos colonizadores, nenhum tipo de ingenuidade referente ao que um queria, e o que o outro poderia fornecer. Trocando pessoas por armas e cavalos, por exemplo, potencializava-se a caça de seres humanos fazendo com que a escravidão se tornasse uma das bases do sistema de capital mais eficientes nos séculos XV e XVI.

Muito antes da entrada dos europeus, os africanos produziam arte com os materiais e técnicas que tinham disponíveis e desenvolviam a produção artística africana, que desde tempos remotos (localizados, escavados e comprovados pela arqueologia através de técnicas de radio carbono) nos mostra uma região bastante rica e intensa, não somente de vida social e de trocas comerciais, mas também de uma grandeza artística e cosmológica pouco estudada por seus descendentes ou não, no continente brasileiro.

O período da escravidão no Novo Continente não é objeto de estudo desta dissertação, o inicio do contato destes povos bantos com os europeus é nosso ponto de parada e, ao mesmo tempo, de partida para adentramos o universo cultural via cosmologia e arte destas etnias, num círculo que demonstra a união de vários elementos entrecruzados, círculo que integra e não que exclui, que é principiado por um ancião e continuado pelas gerações vindouras, como bem escreveu a poetisa angolana Ana Paula Tavares, com a qual abrimos este capítulo e o findamos.

A rapariga provou o sangue
o sangue deu fruto
A mulher semeou o campo
o campo amadureceu o vinho
O homem bebeu o vinho
o vinho cresceu o canto
O velho começou o círculo
o círculo fechou o princípio.

(Ana Paula Tavares: “Cerimônia de Passagem”, in Ritos de Passagem, 1985).

CAPÍTULO II

2.1 ARTE AFRICANA

Ao pensarmos em arte africana podemos incorrer num erro, o de generalizar um imenso continente com um único tipo de arte; o mais correto seria nos referirmos às artes africanas, dada a multiplicidade e complexidade de cada sociedade ou etnia. No mundo contemporâneo, devido à influência de três grandes áreas do conhecimento, a antropologia, a etnologia e a linguística, procurou-se uma abertura maior para a compreensão dos outros povos não euro-norte-americanos, e, referindo-se ao continente africano, tal “abertura para o outro” deveu-se principalmente a Marcel Griaule, e seus estudos sobre o povo Dogon (do Mali), na década de trinta do século passado.

Mas a abertura para a compreensão do outro não significa apenas uma tolerância no sentido de uma obrigatoriedade da aceitação por questões iluministas, e sim, uma compreensão de que, no fundo, há algo muito semelhante entre eles e nós, não no sentido de uma descendência étnica comum, como querem os pan-africanistas, mas no sentido de que, independente do tempo histórico e da localização geográfica, há algo de humano que compartilhamos mesmo sem o saber: o conceito de liberdade, a ideia de deus, a relação entre homem e natureza, o significado de uma obra artística, o amor entre pais e filhos, entre tantas outras características em comum.

Quando falamos de arte, adentramos um dos campos mais complexos e difíceis de definir. Este conceito carrega consigo toda uma carga de história cultural, normas e formas (inclusive formas de olhar), que faz com que hajam discordâncias perenes, que podem avizinhar-se, caso cuidados não sejam tomados, a pré-conceitos a respeito do modo de ser e estar de outros indivíduos, e quando se trata de produção artística de outras sociedades, distantes no tempo e espaço, tais conceitos antecipados de compreensão

correm o risco de desembocar em rios caudalosos de rejeição e hierarquização de valores.

Imaginemos nossa educação estética como um barco. Este barco foi fabricado por normas e ideias bem definidos, como as normas europeias de arte. Nele carregamos nossa forma de ver o mundo artístico navegando por rios ou mares que nos mostram paisagens que acostumamos a chamar de belas, porque assim nos foi ensinado. Muito distante está um farol que nos guiará nas noites em que a razão perde momentaneamente seu rumo e faz com que o barco (nossa sensibilidade estética) corra o risco de abalroarmos pedras ou bancos de areia que não estavam em nosso mapa, então nos desviamos dizendo "isto é belo", ou "isto não é bonito, não é arte".As medidas nas quais o barco foi planejado e construído habilmente foi-nos passada pelos cânones de arte e instituições sociais (entre elas, a escola). Mas e se num determinado momento desta viagem (poderíamos fazer uma alusão à vida?) nosso barco desvia-se do rumo, por vontade dos ventos (forças da natureza), ou por volição de seu comandante (nós mesmos), e adentra "mares nunca dantes navegados" [42], e começamos a ver paisagens diferentes das que nos acostumamos a observar, e se, ao invés de usarmos a fácil dicotomia do belo/feio, simplesmente suspendêssemos nossas noções de navegação estética (desligássemos os aparelhos de posicionamento), diminuíssemos a velocidade da navegação e permitíssemos olhar o que a nova paisagem nos mostra? "Se te fores à Ítaca, procura demorar-te ao máximo" diria Kavafis[43] em seu poema. O demorar traz consigo a capacidade de uma maior observação, mas há outra coisa que o vagar também nos sugere: a apreciação. Permitir que os sentidos tomem os rumos do caminho, que os detalhes nos penetrem pela afetividade, pode proporcionar uma mudança de norte, talvez até então ainda não pensada. Mas este maravilhamento não é fácil: se estamos acostumados a achar belo o desenho, a forma e o equilíbrio de uma obra renascentista, como poderíamos usar o mesmo conceito para compreender uma obra da África Central?

[42] Terceira linha da primeira estrofe do épico "Os Lusíadas" do escritor português Luiz Vaz de Camões, provavelmente finalizada em 1556, e publicada em 1572, no período literário conhecido como Classicismo.
[43] Konstantínos Kaváfis, poeta grego, (1863-1933), trecho do poema, "Se te fores à Ítaca".

Achar belo ou não, não se trata de uma obrigação, a arte não pode ser imposta como uma norma ou lei que precisa ser cumprida, mas é o espírito e a razão sensível que nos permitirá uma compreensão da arte como expressão de um artista ou de uma sociedade. Ao ancorarmos nosso barco de referenciais euro-ocidentais, podemos descer, sentir a leveza que a água do mar nos proporciona, e adentrarmos a paisagem estranha a nós e, para isto, podem ter como norte alguns caminhos. De maneira mais objetiva, para penetrarmos nos domínios da produção artística africana, primeiro deveremos entender por que o que se produziu e se produz na África é arte. Esta arte a qual faremos referência não se trata de arte moderna ou contemporânea, mas sim, a uma produção ligada à cultura de algumas etnias que tendem a uma produção tradicional, portanto, baseada em valores como o mito, a cosmogonia e a história.

Desde que o homem europeu adentrou a África subsaariana, onde se situa nosso objeto de estudo, o olhar para com os africanos desta região era de superioridade. Esta região era tida como a terra dos idólatras, e que deveria ser convertida à religião cristã. Religiosidade e ideologia andam lado a lado, e em alguns momentos, confundem-se, e ambas podem servir como instrumentos de dominação e controle. Os primeiros objetos encontrados em território congolês foram considerados como “ídolos”, cuja utilidade, segundo o pensamento cristão, era servir para práticas maléficas. Até hoje, parte das obras que se produz na África, quando foge a determinados cânones artísticos ocidentais, ainda é considerada com função exclusivamente de adoração espiritual.

Em cinco séculos de contato dos europeus com os subsaarianos, a arte africana passou por várias etapas de desprezo e inferiorização. Para o pensamento eurocêntrico, a inferioridade de uma sociedade implica, necessariamente, a inferioridade de toda a sua produção artística, cientifica, filosófica e espiritual; naturalmente, o que se produzia no território negro não escapava a estes critérios. A avaliação da arte africana passou por diversas etapas, desde ser considerada como produtora de ídolos, de objetos de

malgosto, até ser alvo de sátiras, ou vendida como produto exótico, tal qual os homens e as culturas que a produziram[44].

De objetos de curiosidade, os comerciantes passaram a valorizá-la por sua singularidade, entre os séculos XVII e XVIII, como algo único; uma vez que não eram feitas para comercialização, as peças tinham características bem particulares, entrando na categoria de produção especial. Quem detivesse uma peça de arte africana poderia se considerar um privilegiado frente a outros colecionadores. Chamando a atenção das ciências sociais e de artistas europeus, a arte africana passa, no século XVIII, a ter importância, tais quais as sociedades que a produziram e que, para serem entendidas, era necessário vivenciá-las. Essa experiência sensorial não penetrável para muitos devido à impossibilidade de conviver com as etnias, fez com que sua compreensão se deslocasse do campo artístico para o campo científico, ganhando status de objeto de estudo. Por fim, passa a ser valorizada por compradores do mundo todo, sendo transformada em mercadoria, como regra do mundo do capital, até chegar para nós como a chamada arte para turistas, a chamada "arte de aeroporto" (Balogun, 1977). Neste ponto, entramos num outro debate, cujo solo de lutas também se mostra bastante ruidoso: a diferença entre arte e artesanato.

Para que pudesse ser considerada arte, foi necessário, no campo dos estudos, que esta produção passasse pelas noções necessárias a todas as obras. Como há um subjetivismo tenso e permanente ao considerar tal ou qual produção como arte, fiquemos, a princípio, com a definição de arte de Preston:

a) tensão entre eixo virtual e real; b) tensão entre simetria virtual e real; c) estancamento rítmico, empilhamento de uma forma geométrica primária ou confirmação de um volume, plano, área espacial em negativo, em formas fechadas ou abertas; d) regularidade de um ritmo genérico em um padrão interrompido por motivos aderentes, arranjados aleatoriamente, surpresas formais ou inversões semelhantes à fuga de unidades básicas de padrão; e) desconformidades entre áreas pintadas e superfícies de planos; f) jogos visuais nos quais formas reduzidas se tornam ambivalentes e podem ser lidos como representação alternativa

[44] Entre 1808 e 1815, a jovem sul-africana Saartjie Baartman foi levada para a Inglaterra, convencida pelo seu patrão, de que ela faria muito sucesso naquele país devido a uma hipertrofia dos glúteos, porém, ao chegar em território inglês, e ao ser apresentada ao público, logo a compararam a um animal exótico. Sofrendo humilhações e maus tratos, veio a falecer. Seu corpo foi embalsamado e exposto em museu até 1980, quando o governo de sua terra natal exigiu a devolução do cadáver. Este pedido foi aceito somente em 2002. O filme "Venus Negra" de Abdel Kechiche, lançado e exibido no Brasil em 2010, retrata este acontecimento.

de uma coisa, seu sinônimo ou antítese; g) motivo pars pro toto que se utiliza de um aspecto evidente de uma coisa para representá-la em sua totalidade; f) combinações em técnica mista do que ao ocidental aparece como texturas, modelagens, cores, objetos ou ideias correlacionadas de uma forma irracional (Preston apud Araujo, 2006, p.240).

Ao formular esses conceitos, Preston pensou dar um norte a todas as formas de produção material feita pelos africanos, antes e depois do século XV, possibilitando assim uma maneira de analisar essas produções, alçando-as à categoria de arte, tais como as outras artes (europeias, americanas, asiáticas), que também possuem seus conceitos para serem compreendidas. Esse mesmo pensamento, porém, não é defendido por um dos maiores historiadores de arte. Gombrich (1999) nos diz que a forma de pensar do primitivo está mais próxima do início do surgimento da humanidade; assim, nas sociedades ditas primitivas, não há algo que possa ser chamado de arte, já que toda a produção como "pinturas e esculturas são usadas para realizar trabalhos de magia"; continua ele dizendo que, para compreendermos esta produção

é impossível entendermos esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para contemplar (Gombrich, 1999, p.20).

Gombrich nos diz que, para compreendermos a arte dos nativos, é necessário nos imaginarmos nos primórdios da humanidade. Daí, já vemos que há uma classificação sobre a arte, da arte primitiva (portanto, de povos atrasados), para a arte desenvolvida, a greco-romana.

Nesse sentido, se levarmos em consideração a arte como é narrada nos livros, em especial nos livros didáticos, ou seja, num sentido linear e histórico, a África subsaariana, por ter sido durante séculos apócrifa (e a história começa com a escrita), a arte africana começa no período moderno (a língua iorubana, como há hoje, só passou a ser escrita no século XVIII, por influencia cristã, com o objetivo de que os habitantes daquela terra lessem a Bíblia), enquanto a arte europeia já estava inscrita na historia universal há séculos. A África, bem como tudo o que se produziu lá como extensão de sua cultura, estaria então um tanto quanto atrasada com relação à sociedade do Velho Continente. Como citamos acima, ela estaria num estágio infantil, muito longe da arte adulta. Mas não apenas ela, as artes de outros povos colonizados também estariam neste mesmo estágio subalterno.

Neste exercício de olhar a arte de povos tão antigos cujas sociedades apresentavam traços complexos de alta organização social, como vimos no capítulo antecedente, se faz necessário definir alguns caminhos e, para isso, elegemos três vias possíveis que nos ajudarão a refletir sobre a arte dos povos ditos “primitivos” ou de “arte primitiva” (Boas,1996).

2.2 - TEORIAS PARA A COMPREENSÃO DAS ARTES AFRICANAS

2.2.1.A TEORIA ESTÉTICA

Para adentrarmos a complexidade das artes africanas, escolhemos duas teorias que nos ajudarão a penetrar neste universo múltiplo. A teoria estética e a teoria etnológica.

A teoria estética diz respeito à nossa sensibilidade, ou seja, como a obra afeta os sentidos do observador, “a significação de uma obra não é importante para sua apreciação, a única coisa que conta é a forma como ela nos afeta.” (Einstein, Carl apud Munanga 2004, p.35). Esta teoria procura fugir da necessidade de uma interpretação etnológica, abrindo espaço para uma capacidade mais democrática de leitura artística, onde qualquer pessoa, independente de seu nível cultural ou da diferença cultura em relação a outras culturas, pode ter um prazer estético, se assim a obra proporcionar ao observador. Crê que a obra, por si só, pode produzir prazer.

Esta teoria leva-nos a outra reflexão, que é a existência de conceitos artísticos entre os africanos, ou seja, a arte pela arte. Rompe-se, desta forma, interpretações que prendem a arte negro-africana numa estrutura dupla de religiosidade e representação, negando um funcionalismo para a mesma. Como toda teoria, chama-nos para uma outra reflexão. Se os povos africanos produzem arte pela arte, como saber qual é ou quais são os conceitos

estéticos de belo e feio entre estes povos, sem penetrar na cultura deles? Há, portanto, um impasse: se por um lado, tenta-se retirar a analise etnológica ou antropológica do campo da ciência, fazendo com que a interpretação artística esteja livre do cientificismo, por outro, ao atribuir a existência de conceitos estéticos entre as etnias africanas, dificulta nossa entrada nesta complexidade sem o auxilio das ciências citadas. A tentativa para a superação deste dilema deu-se com outra ciência, a linguística.

Na linguística buscou-se a existência de palavras como belo, feio, maravilhoso, ruim, entre outros adjetivos que pudessem classificar uma arte, porém, quanto mais se tenta evitar o fechamento de uma interpretação, mais complexo torna-se, pois, mesmo sabendo ou concluindo a existência de adjetivos voltados para as obras, nada garante que o que significa belo para a sociedade ocidental é o mesmo conceito de belo entre os africanos. Nesse embate entre interpretação e conhecimento, a teoria estética nos auxiliará (e não é pouco) para utilizarmos nossa noção de beleza sensível, ao depararmos com produções artísticas de outros povos. Será necessário, mais uma vez, suspender nossa noção estética (não abandoná-la, pois é parte de nosso ser neste mundo) e dar espaço para outras noções diferentes, somando-se a que temos. Isto é uma reeducação artística. A forma é o que importa nesta teoria, cito Munanga, "pouco importa que o objeto fosse feito para um determinado culto. Para a teoria estética, o objeto deve ser olhado por si mesmo, sendo o essencial apenas o aperfeiçoamento de sua forma." (2004 p. 36). Chamamos este pensamento de formalismo.

Outro problema que esta teoria suscita é: havendo a noção de belo nas sociedades africanas, como se acredita que há, até que ponto devemos comparar tais noções com os conceitos ocidentais? Se, para os bantos, da república Democrática do Congo (ex-Zaire), a figura 1 cumpre perfeitamente os aspectos de beleza, é provável que a noção de belo no Ocidente veja a figura 2 mais próxima dos ideais estéticos de nossa cultura. Com isso, há o risco de pensarmos como Gombrich, hierarquizando as culturas e seus membros.[45]

[45] Para melhor observar os detalhes, reproduziremos estas figuras em página inteira, logo a seguir.

1. (Nkisi- Rep. Democrática do Congo – sec. XIX) 2. (Saleiro – Marfim –S. Leoa – sec. XV)

Ambas, porém, apresentam equilíbrio entre os eixos, simetria, significado ou representação. A figura 2, que é um saleiro de marfim, é um trabalho feito por artista africano, mas com traços de escultura europeia, pois fora influenciado por ela. Estes traços portugueses (e, por sua vez, com influências greco-romanas) talvez façam com que nossa percepção sinta uma leveza na forma e um prazer no olhar. Já a figura 1 é um nkisi[46]. Seu queixo protuberante e a grande quantidade de tecidos pendurados em seu pescoço denotam uma atitude de desafio e confiança. É importante também observar a grossura de suas pernas, e seu pênis destacado, sinais de força e vitalidade. A boca entreaberta deixando os dentes à mostra significa vivacidade, como se o mesmo fosse pronunciar palavras. As orelhas trazem detalhes realistas, fazendo com que crie a ideia de que há vida neste nkisi, onde ele ouve, vê e fala com o observador. Missionários cristãos viam estas estátuas como representações malévolas, confiscavam e queimavam, bem como aos seus artistas produtores, e algumas eram enviadas para a Europa, como prova da necessidade de maior investimento da Igreja em missões, como prova da

[46] Forças da natureza, intermediário entre deus e o homem. Veremos a noção de nkisi posteriormente, e sua lenda fundadora entre a etnia Kassange, de Angola. Tanto para as etnias do atual Congo como de Angola, o significado de nkisi é o mesmo, havendo pouca variação em sua representação.

grande quantidade de adoradores de ídolos presentes naquele território. Séculos depois, quando o que se produz na África subsaariana passou a servir como prova de aventura de colonizadores, estas imagens tornaram-se exóticas, e com este adjetivo permaneceram por muito tempo, mas sem nunca perder o status de malevolência, porém, agora fora de seu contexto, incapaz de causar mal algum. A colonização não se deu apenas pela força, seja ela bélica, física ou moral, mas também psicológica. Ao carregarem este nkisi (o qual, segundo a visão europeia, concentrava forças demoníacas) para os gabinetes de curiosidade europeus, é como se o mal fosse vencido, e agora se apresentasse sem perigo algum, prova de submissão aos valores colonizadores.

Ainda sobre esta estátua de nkisi, os olhos parecem estar bem abertos e atentos ao olhar do observador. Nas estátuas de nkisi, os olhos destacados significam o poder de penetrar (olhar) através de outros mundos. Os bantos acreditam em outra dimensão além da física, a que nós vivemos, captada pelos sentidos. Na estátua em questão, a quantidade de tecidos que leva ao pescoço significa a capacidade de carregar pedidos para onde quer que vá. Observe também a barriga saliente em forma de bola, significação de concentração de forças no ventre, local gerador de energias.

(Nkisi – República D. do Congo –séc. XIX - madeira, tecidos, ferro, tinta,- 66 cm–"Arte da África", 2004).

(Saleiro – Serra Leoa, século XIX - 27 cm – material: marfim – “Arte da África”, 2004)

Serra Leoa foi descoberta no século XV, mais precisamente em 1460 pelo português Pedro de Sintra. Portugal, ao perceber a grande quantidade de elefantes que havia naquelas terras, negociou com o rei dos temnes, a etnia que dominava a região, a troca de armas e outras mercadorias por escravos e

marfins, estabelecendo assim, o primeiro comércio euro-africano com este país. Desde então, a escravidão tomou proporções continentais, diminuindo apenas no século XVII, com o domínio britânico, mas jamais o país conheceu a paz, tendo sua história marcada muito mais por guerras étnicas do que por democracia.

Devido a este comércio de armas e marfins, muitas peças foram produzidas com esse material. O saleiro acima trata de um exemplo desta natureza. Feito especialmente para ser comercializado no mercado europeu, dado o marfim ser muito valorizado pelos habitantes daquele continente, a peça traz figuras humanas e de animais, como os crocodilos ascendentes e as serpentes no centro e na parte de cima. Os homens, com roupas europeias, representam os soldados lusitanos da época. Crocodilos e serpentes atendem ao desejo imaginativo europeu de uma terra selvagem, ignorando o significado que estes animais podem ter na cosmogonia serra-leonina.

Uma obra como este nkisi, que é encontrado em templos, muitas vezes abandonados no meio da floresta, ou mesmo entre as árvores, possibilitaria sua exposição para que fosse julgada como um bem estético? Quem teria acesso a ele, se estivesse reservado em templos religiosos, onde somente os iniciados têm acesso? Mais uma vez, colocamos critérios ocidentais como exposição, o que pressupõe observação e crítica para crermos numa estética africana. Percebe-se que é um terreno bastante árido para se plantar alguma certeza, o que mais se crê é que, se a peça existe, é porque ela obedeceu ou cumpriu determinados critérios que possibilitaram sua existência naquela sociedade, então, se faz necessário compreender cada sociedade com seus critérios em particular.

Observemos a etnia ioruba, que é um dos temas deste estudo. Mesmo pertencendo a uma mesma etnia, a arte dos iorubas do norte, diferem dos iorubas do sul, o que nos leva a entender que, mesmo sendo “irmãos”, suas concepções estéticas estão localizadas geograficamente, e, se há uma mínima diferença de interpretação sobre qualquer que seja o conceito (sobre deus, sobre a natureza, as relações humanas ou outro tema qualquer), já é o suficiente para entendermos uma diferença no conceito estético.

Se a exposição torna-se dificultada por fatores naturais, então não poderíamos encaixar as artes africanas mais uma vez nos conceitos ocidentais, nem prendê-la na classificação reducionista de uma arte sacra, embora muitos objetos, como este nkisi, possa pertencer a esta categoria, mas ao mesmo tempo libertarmos tal peça desta classificação quando a observamos sobre o ponto de vista da forma, com os critérios anteriormente descritos.

Sendo assim, entre afirmações e negações, a discussão está longe de acabar. Mesmo os que, por ventura, na nossa contemporaneidade tenham a coragem de negar a produção africana como arte, e serem taxados por eurocêntricos ou racistas (há em nosso momento presente uma inversão da classificação, nega-se do sujeito o direito dele declarar-se contrário a uma estética diferente da sua, classificando-o nos termos acima, e, ao invés de proclamarmos uma democracia, onde, mesmo não compreendendo o significado de um objeto, o sujeito ache-o feio, por exemplo, obrigamos que toda a crítica se qualifique como politicamente correta, quando pode haver apenas uma negação sensível do objeto), dificilmente o farão, não somente pelo policiamento ideológico, mas principalmente porque há uma dificuldade de afirmar ou de negar qualquer estética africana, simplesmente porque, pela teoria estética, a arte é o que nos afeta, mas não consegue definir, de forma perene, seus critérios do ponto de vista do africano. Podemos entender que, de uma forma geral, o que se produz no interior de uma sociedade, e que a representa (ou seja, representa seus valores), pode ser chamado de arte, mas saber quais são os critérios que cada sociedade ou etnia africana determina para isto é uma tarefa hercúlea e de indefinição perene. Mesmo a arte ocidental, ao ser atrelada ao mercado, sofre várias vezes a afirmação de que havia morrido, não havendo mais a arte pela arte, apenas a arte pelo dinheiro.

Mas, para que, parte da arte africana chamada de sagrada, a que poucos têm acesso, pudesse ser conhecida por todos, criou-se outra categoria, que é a reprodução do sagrado, chamada de “arte de aeroporto” (Balogun, 1977). Uma arte que copia as artes sacras (assim chamadas quando têm a função de personificar o invisível), e trazidas ao grande público, com as mesmas apurações técnicas e o mesmo material, expondo assim ao público geral o que era para poucos e possibilitando o acesso ao universo artístico africano. Ao

expor obras não tradicionais, gera-se outra questão: qual é a importância de uma cópia, se a arte se pauta pelas peças tradicionais? Pode ser também considerada como arte ou é artesanato?

Mas, para não ficarmos na indefinição, podemos acrescentar aos conceitos de equilíbrio e simetria, entre outros, que define uma obra de arte (neste caso, estamos tratando da escultura), a exposição ao público, mesmo sendo esta através da chamada arte de aeroporto, pois ela, como já fora citado, foi feita obedecendo a critérios técnicos, o que faz com que a produção artística subsaariana se liberte do rótulo de arte exclusivamente sacra, e liberte-se também da exclusividade reservada a poucos (os iniciados), bem como apenas aos arqueólogos, que muitas vezes, ao retirarem o artefato de seu local de origem, deslocando-o de seu nascimento, coloca-o em laboratório, e nem sempre é exposto ao público, e quando o é, classifica-o como peças arqueológicas (portanto, pertencentes a um ramo da ciência), e não ao mundo da arte, que é, por tradição, mais libertador.

Longe de terminar uma discussão tão complexa, a teoria estética nos oferece um caminho para que, se ao menos não conseguirmos penetrar nos domínios antropológicos das sociedades produtoras desta arte, ao menos possamos "sentir" prazer na forma dos objetos contemplando-os.

2.2.2. - A TEORIA ETNOLÓGICA

A teoria etnológica sugere a compreensão a partir do lugar e momentos em que o objeto ou artefato surgiu. Dessa forma, faz-se necessário um mergulho mais profundo na cultura a qual ele pertence. Neste ponto de vista, todo objeto africano (referindo-se a objetos artísticos) tem uma função social de significação simbólica para o grupo. Cito o pesquisador burquinense de arte africana Roger Somé: "(...) a própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar, é de levar a forma que aparece na matéria a uma mensagem, ela é uma arte comunicativa." (apud Munanga, 2004, p.32). Esta afirmação contrapõe-se à ideia do antropólogo Levi-Strauss de que a arte africana apenas tenta

representar uma imagem natural, porém o artista fracassa porque não dispõe nem de técnica nem de instrumentos para finalizar tal intento.

Nem limitação material e técnica nem apenas uma arte sacra. É limitado pensar a arte africana apenas como uma arte religiosa. A religião é apenas um dos aspectos das sociedades negras, compreender tal arte ultrapassa seu significado místico, ainda que boa parte da produção estatuária da África, numa leitura rápida e superficial, possa nos levar a esta interpretação,"sem dúvida, a arte negro-africana, como todas as artes, não é constituída no vazio, pois mergulha sempre suas raízes, na vida profunda de suas sociedades. Através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência. Tentar enxergá-la apenas através do mecanismo religioso e querer afirmar que o aspecto religioso é, a todo momento, presente e predominante me parece exagerado". (Munanga, 2004, p. 33).

Para exemplificar essa forma de leitura da teoria etnológica, utilizaremos, como exemplo, uma estatuária ioruba.

Há muitos mitos de criação do universo entre os iorubas. Em alguns deles, o criado é um personagem masculino; em outra região, é feminino; e em outras ainda, ele simplesmente não existe.

Já citamos no primeiro capítulo que Oduduá é o grande fundador da etnia ioruba. Ele é retratado como um grande guerreiro que teve sete filhos; é, portanto, um personagem masculino. Já em outras regiões, Oduduá não é nem guerreiro nem homem, é uma mulher, sendo responsável pelo poder personificado por todas as mulheres, não somente o poder ou a capacidade de gestação, mas outras formas de atuação na sociedade, principalmente como mães, e a influência que exercem sobre os filhos.

Num determinado mito ioruba (Elbein dos Santos, 2001), "Olorun (deus) era uma massa infinita de ar; quando começou a mover-se lentamente, a respirar, uma parte do ar transformou-se em massa de água, originando Orinsalá[47], o grande orixá da cor branca". Desta criação, Oduduá também foi criada, e da junção entre os dois (a parte feminina e a parte masculina) é que o mundo foi criado. Oduduá, também conhecida

[47] Também conhecido como Obatalá, ou Oxalá, como é chamado no Brasil. Os orixás representantes da cor branca, entre os iorubas, são orixás da criação, ou do primórdio do mundo.

como Odúa, e a representação do poder feminino ancestral, e todas as mulheres idosas são respeitadas como representação (ou centelha) de Odúa. ~

Especialmente a Rainha-Mãe, que é mãe do rei e, portanto, responsável pela descendência. Além do poder jurídico, é também responsável pelo poder espiritual, já que alguns conhecimentos só são adquiridos atingindo-se a maturidade.

Nas sociedades africanas há aspectos não visíveis da escolha de sucessão e de apoderamento da ancestralidade. Não é todo o morto que é um ancestral, a maioria é apenas parente ou parte da comunidade. A passagem da vida para a morte é vista como uma mudança de estado de comunidade, deixa-se a vida da comunidade física e volta-se para a comunidade dos mortos. Como, nas sociedades tradicionais, os mortos eram enterrados próximos aos vivos, no mesmo quintal ou dentro da comunidade e, em algumas etnias, ao lado da casa, os conceitos de vida e morte fazem parte de um mesmo princípio, sem a noção de rompimento ou mudança de estado. Quando o morto, por vezes, deseja passar alguma mensagem, um aviso, ou mesmo comunicar-se com os seus parentes vivos, entra em cena um responsável por este intermédio, e este pode ser um sacerdote ou mesmo alguém que detenha o poder de comunicação entre os dois mundos. Ainda em sociedades iorubas, chama-se orun o céu, e aye a terra. O orun é representado pelo princípio masculino, enquanto a terra pertence ao domínio do feminino. Assim, quando uma anciã é chamada, é para servir de intermediária entre estes dois mundos, em outras sociedades da iorubalândia[48], somente os homens é que podem fazer esta comunicação. Observemos a estátua de uma Rainha-Mãe e suas moças.

[48] Yorubaland, (Fagg), como já fora citado.

(Cortejo da Rainha-Mãe, ou Conjunto de estátuas com Rainha-Mãe – século XVIII – material: Latão fundido – h.35cm – Museu Etnológico de Berlim – “Arte da África”, 2004).

Ao olharmos esta figura, o que vemos? Naturalmente, o olhar capta primeiro a imagem e depois, num esforço intelectual, a mente tenta interpretar, ou apenas deixa-se levar pelo deleite estético, sendo o julgamento de belo ou feio uma possibilidade na interpretação.

Observando a escultura, vemos primeiramente oito figuras, depois, com o olhar mais apurado, percebemos que são nove (a Rainha-Mãe e oito moças). O título da obra nos ajuda, mas não fecha a questão da interpretação. Agindo como arqueólogos, o artefato, quando localizado, não traz senão ele próprio, sem nenhuma outra informação adicional. Podemos observar que as figuras da esquerda tem semelhanças com as figuras da direita, mas não são as mesmas, uma não é cópia da outra. Uma criança tentaria achar suas diferenças em detalhes, como se fosse o jogo dos sete erros. As duas figuras frontais carregam um instrumento, assinalando que são musicistas, anunciando a chegada ou a aproximação de alguém celebre. Não é possível ver com detalhes as figuras da segunda fileira, mas geralmente, pela ordem, carregam armas para proteger a rainha, as figuras da terceira fileira dão, cada uma, seus braços de apoio para a rainha, a fim de que esta não se desequilibre, as figuras da quarta e última fila levam o que parecem abanos, porém, tratam-se de escudos que servem para proteger a rainha.

A rainha, como figura central, tem o corpo totalmente vestido, diferenciando-se de suas escudeiras, que tem os seios à mostra. Ela usa, em seu pescoço, um colares de contas de coral, representação de alta dignitária, suas escudeiras também têm estes corales, porém, são mais modestos. O chapéu sobre a cabeça da rainha é em formato de cone, o que simboliza suas ligações com a ancestralidade (do uno, gerou-se todos, o uno é a ponto de cima do cone, e suas gerações são as laterais). Ela usa também um colar que pende do pescoço e alcança a região do ventre; este colar é também um símbolo da realeza, e é autorizado seu uso também às suas cortesãs. Os penteados em forma de pente, usados pelas moças na escultura, indicam sua ligação com a nobreza. Todas as figuras estão sobre uma base com motivos decorativoscruzados, imitando um cruzamento de esteira de sisal, estes

motivos são típicos da arte do Reino do Benim[49] (Benim City). Mas a análise do objeto ainda não acabou, é importante observar o centro da escultura. No centro há uma abertura em formato retangular. Nas esculturas africanas, geralmente uma abertura, sejam elas em esculturas de ação (como é este o caso), ou em esculturas antropomórficas, dedica-se a colocação de oferendas. Se esta escultura possui um espaço para oferendas, então estamos diante de uma obra sacralizada. Se parássemos nossa observação neste ponto, teríamos apreendido a forma, e deduzido algo (se assim o quiséssemos) sobre sua função, porém, forma e efeito sensível no observador ainda estão no campo da teoria estética; para avançarmos no caminho de um maior entendimento, necessitamos de outros elementos não presentificados na obra em questão (que nos serve de exemplo, e os quais utilizaremos para outras obras que veremos), buscando na interdisciplinaridade outros conhecimentos. Portanto, algumas perguntas se fazem necessárias.

O que o artista quis dizer ou demonstrar com esta escultura? Possui uma função? E esta função é somente espiritual? Porque a abertura retangular não está embaixo e sim no centro, como se estivesse protegida pelas escudeiras? E porque aos pés da Rainha-Mãe? É preciso, pois, o auxílio da etnologia para uma reta compreensão da obra. “A abordagem etnológica busca saber o que são os objetos de arte africana e o que eles nos dizem. Ou seja, a determinar o que esses objetos representam, os símbolos que contêm e os mitos que evocam” (Munanga,2004, p.33). Presentificação (tornar presente), ou crê-se que se faz presente uma realidade, ou representar esta realidade, ou cosmogonia ou mitos são aspectos considerados por este tipo de abordagem e que, não só nos permitirá compreender (ou tentar compreender, já que algumas obras são tão herméticas que só a convivência com o grupo nos permitirá uma total compreensão, se é que compreender totalmente seja possível), mas também nos abrirá uma outra porta, ou nos indicará um outro caminho (como um faroleiro), para o estudo das mitologias africanas. Com a abordagem etnológica, será possível captar o conteúdo, enquanto que, com a teoria estética, conseguiremos captar a forma. Podemos crer que a junção de

[49] É importante informar que não se trata do país Benim, (ex-Dahomé), e sim, do Reino do Benim, que fica na Nigéria, conhecido atualmente como Benim City. Sempre que aparecer alguma referência ao antigo Reino do Benim, colocarei entre parênteses a atual nome de Benim City, na Nigéria.

ambas, forma e conteúdo, nos possibilitará navegar (novamente a alusão à água) por mares menos turvos do que sem absolutamente nenhum conhecimento, ou somente nossos conceitos educacionais.

Voltemos à escultura da Rainha-Mãe e sua corte. O material utilizado é latão. Para que o artista pudesse tê-lo, foi necessário buscá-lo na terra (o latão é composto de cobre e zinco, e sua exploração vem desde tempos antigos, anteriores à era cristã), o que exige um contato direto com a natureza. Na cultura ioruba, os ancestrais moram na terra, para onde todos os corpos são levados após a morte[50]. Da mesma maneira que não é de bom tom entrar na casa de outra pessoa sem pedir permissão, também não se penetra na casa dos ancestrais[51] sem uma autorização. Para que a terra possa ser mexida, é preciso que apenas duas categorias de pessoas possam fazê-la: um ferreiro, detentor do poder de transformar minerais em ferro, cobre ou latão, ou o artista, que é sacralizado pelos sacerdotes, ou pelo rei, e aceito pela comunidade como tal. Qualquer outra pessoa que viola a terra sem esta necessidade, estará provocando forças com as quais ele pode não saber controlar (segundo a crença ioruba). Além desta finalidade, outras pessoas, para finalidades diferentes, podem fazer uso da terra, em outro sentido, como os agricultores, por exemplo. O ferro (ou latão) precisa ser trabalhado e, para isto, o ferreiro utiliza o fogo, bem como a água para esfriar no momento certo, e a força para forjar a forma que se deseja alcançar.[52] Ainda sobre a forma da escultura da rainha, é possível observar, além do grande quadrado sobre o qual as figuras

[50] Veremos mais adiante o mito do orixá Nanã sobre ser a dona da lama, (soma de terra mais água). Também veremos a definição de orixá, para os nagôs.

[51] Uso aqui o termo ancestral no seu significado mais simples, que é aquele que viveu e morreu, e que, por uma série de motivos que veremos adiante, tornou-se importante e objeto de culto para uma comunidade.

[52] Ferro, fogo, água, terra, vento, são princípios que analisaremos mais adiante sob a ótica de Gilbert Durand, C. G. Jung, entre outros, somados a visão de força vital dos iorubas, (axé), e bantos (nomo e muntu).

se apoiam, o triângulo formado pelo topo do chapéu-cone, com as extremidades laterais da escultura. Escultura que obedece aos perfeitos padrões de equilíbrio do Ocidente, se assim quisermos analisá-la. Os mitos iorubas não são traduzidos ou representados mimeticamente nas obras de arte, nem as obras servem ou são produzidas exclusivamente para representar exatamente os mitos. Um pode não depender do outro para existir, mas, harmoniosamente, ambos se complementam para um melhor entendimento da cultura deste povo, e o mesmo vale para as outras duas etnias que são objeto deste estudo (fons e tchokwes). A escultura da Rainha-Mãe nos revela questões sociais as quais, mesmo não convivendo com os iorubás, convidam-nos a uma reflexão a respeito, por exemplo, da condição da mulher em sociedades africanas subsaarianas, a questão da iniciação, da escolha da sucessão, da política e economia, o papel do homem ou a figura do masculino e feminino entre a realeza e os súditos, e principalmente, as semelhanças e diferenças do cotidiano e da história dos povos. Um artefato é como uma chave, abre-nos a porta da casa do conhecimento, é também um convite ao abandono de certas noções e pré-conceitos para uma outra forma de ver o mundo e estar no mundo.

Como já temos dois enfoques que nos ajudarão na tentativa de compreensão da arte africana, que é a teoria estética, que aprecia a forma, e a teoria etnológica, que aprecia o conteúdo, lançando mão, para tal fim, das cosmologias e mitologias, faremos agora uma análise de alguns mitos, tanto os mitos fundadores, como os mitos correntes, não obedecendo necessariamente uma ordem cronológica onde um surgiu antes do outro. Nossa análise será livre de sequências, assim os mitos correntes podem aparecer antes dos mitos fundadores.

2.3. - DO MITO À ARTE

Historicamente, não há nenhum povo que não tenha os seus mitos, ou sua forma de encantamento e explicação do mundo. Também não há quem não produza arte, “de um modo ou de outro, o prazer estético é sentido por toda a humanidade. Por muito diferentes que sejam os ideais de beleza, o caráter

geral da sua apreciação é o mesmo em toda a parte" (Boas, 1996, p. 1). A citação de Boas refere-se a uma das atividades, ou auspícios humanos que é o prazer estético. Dentro da estruturação de uma sociedade, há várias formas de organização, tanto do indivíduo (na sua compreensão de mundo), como do meio vivente (normas e interdições). Para que a vida humana dê continuidade, se faz necessário um mínimo de organização, e esta organização, na maioria das vezes (falamos aqui das organizações ditas primitivas, onde a separação entre o físico e o espiritual não é tão acentuada como nas sociedades modernas, ainda que o mito seja atemporal), busca sua explicação numa origem além do momento presente, num passado não tão cronológico. Naturalmente, toda mitologia pode também obedecer a critérios ideológicos, como fora anteriormente citados, isto ultrapassa tempo e espaço, e eclode nos dias atuais, no cotidiano do sujeito, bem como nos seus momentos mais íntimos e pessoais. Os que acreditam piamente que a mulher originou-se do homem e, portanto, se ele não existisse, ela também não existiria, podem supor uma dependência e domínios eternos de um sobre o outro (do gerador para com a criatura gerada), e, caso esta forma de organização se rompa, criará o caos.

Harmonização é uma das funções do mito, segundo Campbell (2002, p. 17):

"A primeira função é de harmonizar a consciência com as pré-condições de sua própria existência, ou seja, a função de alinhar a consciência despertadora com o mysterium tremendum deste universo, como ele é".

Esta harmonização inclui, também, harmonizar a psique com as grandes dúvidas humanas. Como isto nos ajudaria a penetrar na compreensão da escultura que nos serve de modelo (a escultura da Rainha-Mãe). Nas sociedades tradicionais, a velhice é uma etapa, ou estágio, se levarmos em consideração o pensamento circular onde vida e morte (eportanto, renascimento) se alternam invariavelmente. Quanto mais idoso o sujeito, mais respeitado ele é nas sociedades tradicionais, pois é tido como um arcabouço do conhecimento. Quando morre um ancião, é como se perdêssemos toda uma biblioteca, afirmou Ki-Zerbo, certa vez.

Acredita-se que as mulheres mais idosas tenham estreita ligação com a ancestralidade, especialmente a feminina. Há cultos específicos para as anciãs ancestrais em sociedades iorubás; a sociedade Gelede, por exemplo. Trata-se de uma sociedade secreta (ou, cujos membros são secretos), feminina, religiosa, criada para cultuar as grandes anciãs. Os homens, em festivais anuais, usam uma máscara e dançam com o objetivo de acalmar a fúria feminina, é visto também como uma forma de pedido de desculpas dos homens para com as mulheres. O fato é que, tradicionalmente, as sociedades africanas consideram a boa relação entre ambos os poderes ancestres como forma de harmonização social.A diferença de tratamento dos homens para com as mulheres nas sociedades africanas contemporâneas ocorre sob a influencia dos padrões ocidentais de vida, somados à intepretações de dogmas religiosos para obedeceram aos interesses da estrutura de poder.

Como o princípio feminino é representado por Odúa, todas as anciãs, bem como todas as Rainhas-Mães, são representantes deste princípio, deste poder que precisa ser cultuado para o equilíbrio da comunidade.

Ao crer que as mulheres têm um poder, que não é a gestação, pois isto é uma capacidade inerente, mas algo que pode transformar física ou espiritualmente uma situação, ensina-se que todos os seres precisam ser respeitados, não somente pelo temor da cólera de um determinado poder, mas pela necessidade de uma vida harmoniosa que possa afastar os perigos.

As sociedades africanas não buscam o ideal de perfeição, buscam a necessidade de equilíbrio das diversas forças que compõem o universo, seja ele visível ou invisível.

2.4 - **MITO E ARTE ENTRE OS FONS**

A cosmogonia Fon possui muitas variações. Em algumas, o universo fora criado por um deus, chamado Avievodun, (acima, ou anterior aos voduns), e, a partir dele, todos os seres se originaram por gerações sucessivas, outras narrativas, apresentam este mesmo deus único criando todos os seres e dando, ele mesmo, movimento ao universo, que encontrava-se parado, passando o mundo a movimentar-se perpetuamente, não havendo a ideia de paralisação.

Para o povo Fon, deus, o criador do universo, está muito distante dos homens, há muitos problemas para que ele se preocupe, não tendo possibilidade de tratar todos os problemas humanos de forma especial.

Na cosmogonia narrada por Balandier, (1976, 24), há um casal primordial que foi o responsável pela criação de todos os outros seres, porém, antes deste casal o qual falaremos em seguida, havia uma divindade de sexualidade ignorada, talvez andrógina, que se chama Nana Baluku[53]. Nana criou a dualidade Mawu-Lisa, através dos quais, todos os outros seres foram se formando.

Diferentemente de algumas narrativas iorubás, onde deus, (Olorun)[54], criou os homens pois sentiu necessidade de movimentar o mundo e povoar o universo, a narrativa Fon não nos apresenta uma necessidade moral para a criação dos

[53] No Brasil, através da tradição dos candomblés, é conhecida como Nanã Buruku, e está associada ao culto dos mortos, responsável pela lama que moldou as criações dos homens. É uma divindade feminina, muito velha, e que afasta-se dos homens, aproximando-se mais das mulheres também velhas, como ela.

[54] Olorun é um dos nomes de deus entre os iorubás, e significa, o possuidor do céu, (Ol=possuir, orun=céu), ou seja, o que mora no céu, acima dos homens. Há vários outros nomes para designar deus, entre a etnia citada.

homens, eles simplesmente foram criados, pois assim deveriam ter sido. Ontologicamente, temos ai uma ruptura com a tradição ocidental que procura justificar racionalmente as ações de deus, e, ao não encontra-las, contenta-se em afirmar que não nos é possível conhecer os desígnios divinos.

Mas, sendo Nanã absoluta e andrógina, (nesta narração), porque ela mesma não gerou todos os seres? A primeira resposta que podemos inferir é que Nanã não era deus, e sim, uma divindade que teve como função transferir o poder de criação para outros seres. Esta transferência de força já nos leva a refletir na forma como o conceito de vida, para esta etnia, tem sua fundamentação na reprodução continua de poder de geração.

2.5 - O CONCEITO DE GBÈ ENTRE OS FONS

A palavra Gbè significa vida, em fongbé. Antes de entendermos o significado fundamental desta palavra, precisamos refletir sobre o conceito de vida e morte (kù).

Vida e morte fazem parte de um complexo dinâmico esférico, circular, onde uma coexiste em alternância com a outra. Não há morte permanente, há sempre a passagem de um estado para o outro. Uma planta, quando utilizada para alimentação ou para sacralização, tem sua vida transformada em energia (hlònhlòn) para dar continuidade na vida de outro ser. Um animal, quando sacrificado, tem a energia de sua vida utilizada para o bem da comunidade, fortalecendo o complexo energético-divino da coletividade, enquanto que suas partes, a carne principalmente, é usada para a alimentação. Neste sentido, nada é desperdiçado, tudo tem uma utilização, pois tudo possui a Gbè primordial, vem dela e para ela retornará, no tempo devido.

O hwenu (tempo), tem um começo indefinido, mas não tem um fim, a não ser por vontade do criador, mas, uma vez criado, se fosse para ser terminado, não teria sido criado. As atividades humanas são uma reprodução da ação divina, nada é feito por capricho ou por uma vontade sem fundamento, o que podemos inferir é que, diferentemente do pensamento religioso ocidental, onde há um

projeto de existência humana na terra, entre os fons, a vida se passa em constante contato com os voduns[55], e estes servem de modelo para as realizações humanas. Há um provérbio Fon que diz: "nós fazemos exatamente como fizeram nossos ancestrais".Desta forma, se na cosmogonia Fon, a criação do universo não fora feita por um capricho divino, se os ancestrais realizam as tarefas baseados numa tradição que vem de tempos imemoriais, e aí insere-se o mito, os homens, a comunidade em geral, chamada de hennúdaxó, (literalmente, a grande família), realiza suas atividades baseada numa maneira passada de geração à geração, e que teve início em tempos cuja memória escapa a todos. Portanto, nenhuma vida é desperdiçada ao acaso, nenhuma planta é arrancada ao acaso, tudo o que fora feito assim o é devido à criação divina que, mesmo não sendo alcançável pelos homens, tem nos voduns ou outras divindades, sua representação.

A vida, portanto, (Gbé), não desaparece com a morte de outras vidas, ela se transforma ou aguarda para retornar a comunidade dos vivos, quando do nascimento de uma criança. O que nos interessa saber é que a força, a energia e o conceito de vida estão interligados e, na maior parte do tempo, representam uma relação de dois modos não antagônicos: circular, e dinâmico, ou seja, a vida permite, ao mesmo tempo, a transformação de um complexo de manifestações de energia em outras energias, e ao mesmo tempo, estas são fundamentais para a continuidade da vida dos homens e de tudo o que o cerca. Se fosse apenas circular, não haveria criação de outras manifestações vivas, apenas a mesma em outro formato. Um exemplo para explicitar este conceito é que, o ferro, ao ser retirado da natureza, tem uma grande quantidade de energia[56], (refiro-me ao sentido sagrado, e não químico), este ferro transformar-se-á em varias outras formas que por si só representarão outras manifestações de energia, uma espada, uma faca, uma armadura, um trono, e que, ao ser descartado, se assim os homens o quiserem, poderá ser derretido

[55] Uso aqui o termo vodun, (espírito), como ancestral, na sua acepção mais simples, que é aquele que veio antes e que morreu, um parente ou fundador do clã.

[56] Pensemos, aqui, como os africanos tradicionais, para quem tudo é uma manifestação do sagrado, de maneira que todas as coisas, animadas ou inanimadas, (o ferro, por exemplo), contem uma parcela da energia criadora, o que costumamos chamar de deus.

e transformado em outra coisa, e assim incessantemente. A vida cria-se e recria-se num circulo incessante, tendo o passado como base.

2.6 - **COSMOGONIA**

Retomando a cosmogonia da criação, o casal Mawu-Lisa tem em si os princípios masculinos e femininos, sendo Mawu, o lado feminino, e Lisa, o masculino.

Balandier optou por fazer uma análise sob o ponto de vista do conflito para gerar um equilíbrio,"a lei fundamental regente de todas essas obras é a da conjugação das diferenças, da oposição complementar", (pg 25). Esta leitura da dualidade baseia-se numa forma de pensamento ocidentalizante onde há sempre a necessidade de comparação antagônica, e, geralmente, uma hierarquização de forças. Optamos por fazer uma outra leitura não-dicotômica, mas sim, onde as forças misturam-se umas as outras, realizando uma complementação na diferença.

Para o etnólogo francês, a oposição entre macho, ou entidade masculina (Lisa), e entidade feminina (Mawu) estaria caracterizada como sendo o primeiro uma força bruta e a segunda, a generosidade. Sabemos que a força sempre operou de forma dominante sobre a generosidade e que, portanto, a sociedade Fon estaria caracterizada como uma sociedade masculizada, lembrando muito as sociedades cristãs, onde a mulher fora gerada pelo homem, sendo eternamente devedora desta gratidão geradora ao sexo masculino.

Propondo uma outra leitura, podemos refletir que se a chamada força masculina teria uma predominância sobre a feminina, a criação do universo teria ocorrido somente com entidades masculinas, e, por desejo destas, seu oposto, a mulher, seria apenas um ser mortal, não sendo divinizada. Nas

sociedades africanas que são objetos deste estudo, tanto as entidades[57] masculinas como femininas são cultuadas e lembradas no mesmo patamar de importância. Não excluindo o conflito, mas entendendo que ele é fundamental para explicar o universo mítico, tanto o atrito como a harmonização fazem parte do universo simbólico da cosmogonia Fon.

Esta cosmogonia compreende que os seres são onipotentes, e que deus não é onipresente, desta maneira, a relação entre os homens e os voduns, (criações de deus), dar-se-á em todos os momentos da vida cotidiana. Os voduns não são forças que estão distantes, num determinado lugar do universo, inalcançável aos homens, os voduns vivem a vida dos homens e com os homens, tal qual os ancestrais. Um ancestral pode ser elevado a categoria de vodun através de critérios que a etnia elegeu para assim fazê-lo, e portanto, pode também passar a ser objeto de culto, mas nem todo ancestral é um vodun, há ancestrais que são apenas lembrados, e outros, que são evocados por uma necessidade emergencial ou mesmo, em cerimônias tradicionais. Naturalmente, todos os seres foram criados pela vontade divina, mas não de maneira direta, esta força, a Gbè fora delegada às diversas criaturas que povoam o universo, e, a sua maneira e por necessidade, foram sendo geradas outras formas de vida sobre a terra.

Porque então que o casal primordial criou as outras criaturas? A ideia de conflito que é inerente à vida humana, assim também o é no pensamento cosmogônico Fon, porém, se tal conflito muitas vezes deve ser resolvido por uma terceira entidade, e portanto, finalizado, trazendo o equilíbrio, entre os fons não há importância se esta diferença terá ou não uma resolução, mas sim, qual o resultado que esta diferença pode trazer para a vida humana e o que ela pode representar.

Se a vida humana espelha-se na cosmogonia, ou se os homens fazem assim como fizeram seus ancestrais, é porque entendem que a passividade não é inerente a vida, mas sim, a busca de equilíbrio dentro das diversidades. Se a

[57] Chamo aqui de entidades, tanto os seres mitológicos que explicam a organização do mundo, como aqueles que, por serem eleitos pelos povos africanos estudados, tornaram-se motivo de culto, passando da mitologia para a religião, como voduns para os fons, os orixás para os nagôs e os nkisses para os povos bantos de Angola e Congo.

paz e a tranquilidade fossem a imagem e a semelhança da vida divina, extra terrena, a cosmogonia assim a deixaria clara, como, por exemplo, com a ideia de um único deus onipotente no qual os homens deveriam mirar-se para dali tirarem exemplos, e que as diferenças, os atritos e os conflitos seriam causas da limitação humana de seguir o que fora determinado pela cosmogonia. Na medida em que tal ou tais cosmogonias, ou as várias versões dela nos explicitam diversas entidades, e entre estas forças, cada qual com suas funções, é porque a onipresença de deus é inexistente em pessoa e fato, mas sim, está representado por suas criações limitadas, e, devido a estas limitações, outras criações foram geradas, e a elas os homens se ligam, ou por vontade própria, ou por força da tradição, numa relação constante onde os homens vivem por estarem seguindo as normas estabelecidas pelos voduns, e, por outro lado, os voduns só vivem por serem lembrados e cultuados pelos homens, a gbè, portanto, não é gerada por uma única força, (deus), mas só sobrevive e é renovada nesta relação energética entre homens e deuses.

Na cosmogonia Fon, há forças antagônicas e conflituosas, logo, imperfeitas, e que o são e serão assim perenemente, e que estas forças estão cada qual em igualdade de importância e servem, se assim a força da tradição aceitar, de modelo a vida humana, que entende que as diferenças e os atritos são inerentes a vida, e que, a gbè, (energia geradora e constante), renova-se sempre na ação, e nunca na passividade, é preciso que o homem aja, movimentando as forças visíveis e materiais, tanto quanto as invisíveis e imateriais para a continuidade da vida. Entendendo desta forma a cosmogonia como espelho, se as forças divinas estão em igualdade, os homens também estarão entre si, daí a comunidade viver para si e não para o indivíduo, que só se reconhece na vida em comunidade, e toda a produção material de alimentos, ou toda a produção imaterial de energia é gerada por vontade da comunidade, (hennudaxó).

Para que a vida pudesse prosseguir, a cosmogonia teria que indicar um caminho pelo qual os homens poderiam aprender a lidar com os diversos recursos naturais que o solo oferece. A adò, ou fome, seria uma ameaça constante, e para evita-la, seria preciso trabalhar a terra para dela, tirar o sustento. Tanto Mawu como Lissa não deixaram exemplos do trabalho com a

terra, seus ensinamentos, por mais necessários e explícitos que sejam, não chegaram a atingir este grau de tecnologia, para isso, precisaram criar uma outra entidade que marcaria para sempre a forma de ser e estar da etnia Fon, um vodun chamado Gu.

2.7 - **ARTE E GUERRA ENTRE OS FONS**

Gu é um vodun por excelência. Foi criado pelo casal inicial para dar continuidade para a evolução dos homens. Como evolução, não entendemos que os homens, ou mais especificamente a etnia saiu de um estado infantil para um estado adulto, numa leitura positivista e evolucionista, mas sim, de desenvolver técnicas e refina-las de maneira tal que elas sejam capazes de prover o alimento aos homens.

Gu é um vodun masculino, uma de suas atribuições é ensinar aos homens o manejo da terra. Interpretar sua existência apenas como um pedagogo rural seria limita-lo e diminuir sua importância, Gu é o arador, o que vai a frente, aquele que abre os caminhos, ele é o aligbó, ou seja, o que corta os obstáculos e abre a mata para que os homens avancem. Do duplo movimento citado anteriormente, o circular, (da vida e morte), e o do avançar, é este último que pertence o domínio de Gu, ou com ele é identificado. Algumas histórias o identificam como um vodun tão antigo que seu corpo é coberto por pelos, como se fosse um animal, em nada se assemelhando a um ser humano.

Para que a terra seja arada, para que um animal de maior porte seja caçado, ou mesmo, para que uma autoridade tenha seu poder simbolizado materialmente, faz-se necessário a fabricação de instrumentos, preferencialmente, de material resistente para que o trabalho a ser realizado, seja ele qual for, não seja interrompido sem a devida conclusão. Dois são os

requisitos básicos para a produção de um instrumento desta natureza, o material e a técnica, um é dado pela natureza, e o outro, pela capacidade do homem de chegar a construir o que lhe seja fundamental.

Entendendo que, tanto um arador como um guerreiro necessitam, ambos, de instrumentos que lhe propiciem êxito na peleja, é preciso a busca por um material que seja ao mesmo tempo resistente e de relativamente fácil extração, neste sentido, o material ideal é o ferro.

Extraído da terra, e depois, derretido em fornos rústicos, o ferro proporcionou um avanço nas técnicas de arado e caça de animais de médio e grande porte, consequentemente, sua utilização na guerra foi de extrema valia para os povos antigos da África.

Acredita-se que a arte da utilização do latão, (e, consequentemente), do ferro data de antes do século XIII, mas não há, até o momento, nenhuma pesquisa que afirme categoricamente, a chegada desta técnica entre o povo Fon, o que sabemos é que, entre seus vizinhos, em Ifé, (hoje, uma cidade nigeriana), esta técnica já era há muito conhecida, e que, por hibridismo, podemos, a princípio, com cuidado, crer que esta técnica irradiou para as terras dos fons, mas, como dissemos, ainda sem uma conclusão absoluta,"...os objetos em latão eram ou foram forjados, ou feitos pela técnica da cera perdida, conhecida em Ifé, provavelmente, desde antes do século XIII."(Frederick, A e Ryder, C, "Do Rio Volta aos Camarões", in História Geral da África cap. IV).

Da mesma maneira como o ferro é maleável em seu manejo, permitindo fazer dele, um mineral plástico para diversos fins, o mito pode ser utilizado para vários objetivos, desde a ordenação de atividades humanas, até seu sentido pedagógico de ensinar como devem ser as relações do homem com as outras criações. O mito é a estrutura do pensamento, ele é atemporal e está presente desde os primórdios, neste sentido o mito é a criação imaterial de deus, segundo Gusdorf:"...o mito está ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo e de seu contorno, mais ainda, ele é a estrutura deste conhecimento"(pg.23).

Desta forma, o mito é tão onipresente como deus, sendo ele, imortal, haja vista que sua criação deu-se com a aparição do homem sobre a terra, e sua necessidade de explicar ou entender o mundo, da mesma maneira como, para o pensamento teológico, (que crê na existência de deus), deus é a onipresença divina, o mito é a onipresença do pensamento. É ele que ordena e organiza o caos da existência; maleável, explica o que deve e o que não deve ser feito para que se atinja tal ou qual fim, é o farol por onde o navegante humano deve se guiar pelos infindáveis mares da existência humana, tanto durante as tempestades da incerteza, como pelo aprazível ancorar da certeza, "...no seio desta primeira existência ameaçada pelo mundo, o mito se afirma como uma conduta de retorno à ordem." (pg. 24).

Ordenador das ações em vários campos, (arado, guerra, busca por novos territórios), o mito de Gu chegou ao povo Fon através da influencia de seus vizinhos iorubás. Gu deriva de Ogun, que em ioruba significa Guerra. Iniciando nossa análise deste mito pela etimologia da palavra, não é de se espantar que ele é um dos voduns mais cultuados em território Fon.

Gu ensina que o homem deve arar a terra para tirar dela o seu sustento, e que, tanto para obter êxito neste labor como em outros, é preciso desenvolver técnicas que propiciem ao homem uma maior eficiência. Nenhuma técnica é desenvolvida sem levar em consideração os aspectos materiais e imateriais de seu entorno, a vida não pode se realizar isoladamente. Entendemos por aspectos materiais o local o os instrumentos a serem usados pelo artesão, ou pelo arador, e como aspectos imaterias, a mitologia. "A mitologia é, com efeito, o repertório dos mitos de todas as idades e de todas as origens..." (pg.23).

Porque Gu foi criado? Porque o próprio Lisa não tomou para si a função de instrumentalizar o homem para explorar o ferro na terra, a ponto de, ele mesmo, (Lisa) ensinar como dominar este bem? Não é da tradição africana dos povos estudados, a característica centralizadora de todas as funções, os mitos dialogam entre si, concordando ou discordando uns com os outros, os personagens mitológicos exercem a função de explicitar ao homem, meios e formas de compreensão do que podemos chamar de realidade. Os mitos rompem com qualquer estrutura opressora do homem, eles nos indicam o

caminho para explorar as potencialidades humanas. Quanto maior a quantidade de mitos, em maior quantidade serão os caminhos de encontro do homem consigo mesmo, cito Campbell: "os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida, animam a vida do mundo" (O Poder do Mito, pg 32).

Podemos entender o pensamento primeiro destes povos tratados neste estudo, como portadores de dois movimentos: de expansão ou multiplicidade, e de junção, ou de união em relação aos mitos.

O movimento de expansão do pensamento responde a pergunta que fizemos acima, se o demiurgo criador criou outras criaturas com poderes que ele possuía, por que ele mesmo não realizou o trabalho delegadoaos demais? Considerando a vida humana plena de potencialidades, a criação mitológica de outros personagens nos ensinam que: a) a vida não pode ser vivida de forma unitária, unilateral e individualizada, b) que todas as criaturas tem suas potencialidade e limitações, c) que é preciso avançar, mesmo no antagonismo,(Lisa e Gu tem papeis antagônicos, enquanto o primeiro é associado a uma mobilidade lenta, ainda que agressiva, o segundo tem no deslocamento veloz uma de suas características, que é também uma característica necessária ao avanço nos campos de batalha), para alcançar objetivos maiores para todos, d) nenhuma atividade grupal é realizada somente para o indivíduo, toda e qualquer atividade é realizada em grupo e para o grupo, sendo cada um responsável por sua parte. Assim, da mesma maneira que o conceito de vida transita, como no cruzamento de teias, entre uma criatura a outra, e entre seres mitológicos para o homem, as relações e suas funções sociais também se cruzam e se permitem encontrar-se com objetivos comuns para a sociedade. O mito nos mostra caminhos que podemos percorrer para compreendermos a complexidade humana, mas nem todas as ações são compreendidas pelo mito, ele é um caminho ordenador do caos, nem sempre um esclarecedor de tudo, sempre coabitarão num mesmo espaço a explicação e o mistério. O próprio mito de Gu assim nos mostra, ele não responde a pergunta que fizemos, (porque o criador não fez, ele mesmo, todas as ações necessárias ao homem?), mas nos indicou caminhos de compreensão, é preciso ouvir a música dos mitos; das quatro funções do mito, segundo o

pensamento campbelliano, esta é a primeira:"Os mitos abrem o mundo para dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz todas as formas" (pg. 32).O mistério é irmão da duvida. Sempre que se questiona o mito, o mistério estará presente. Porque organizar o caos? Porque expulsar o caos da vida, se ele é força e energia em forma pura? Seria os caos um diamante a ser lapidado, para que, ao percebermos seu valor, podermos dar uma forma que nossos sentidos compreendam?"a segunda função do mito, é a dimensão cosmológica (...) mostrando qual é a forma do universo, mas fazendo-o de uma tal maneira que o universo, outra vez, se manifeste" (pg. 32).Não seria o mistério uma força propulsora que faz com que o homem mobilize suas energias para tentar entende-lo? Entre estas potencialidades não estaria o desejo? Enquanto as religiões pretendem responder indagações, anulando a dúvida da existência e colocando o indivíduo no caminho da certeza, o mito deixa uma fresta por onde escapa o mistério, ele organiza a incerteza, mas não esclarece o mistério de todas as coisas. O sentido do universo é seu antagônico, ou seja, pode ser que não haja sentido, o homem é que dá sentido a ele. Na tentativa duradoura de dar sentido às coisas, inclusive ao universo, o homem esbarra em sua racionalidade, a razão não consegue explicar o mito, ele é endógeno, isto quer dizer que só o mito pode explicar a si mesmo. Ele expõe a limitação do pensamento humano em enquadra-lo e classifica-lo com explicações da nossa racionalidade, segundo Cassirer:"Ele desafia e enfrenta as nossas categorias fundamentais de pensamento. Sua lógica – se é que ele tem alguma lógica – não pode ser medida por nenhuma de nossas concepções de verdade empírica ou científica". (Ensaio sobre o homem, uma introdução a uma filosofia da cultura. pg. 123).

Como a totalidade do mundo não pode ser captada pela razão, o mito reordena o real e transforma-o numa linguagem compreensível. Ao contrário do que prega o racionalismo que caracteriza o mito como uma decrepitude da linguagem, (Lévy-Brühl, apud Gusdorf, 1980), o mito cria sua forma original de expressão, desloca a primazia da razão para um nível de equidade com a sensibilidade e horizontaliza o entendimento, não há, na explicação mítica, uma hierarquia onde a cognição clássica predomine, há também uma sensibilização com outras formas de percepção do mundo, em conjugação com uma sensualidade não limitada por conceitos morais. O mito também é

sensual, quando os sentidos múltiplos do homem permitem perceber a realidade que o cerca. Por exemplo, para entendermos como o vento sopra, e os motivos pelos quais ele altera suavidade com agressividade, não basta apenas conhecer a narrativa, é preciso sentir o vento, ou a água, se o mito referir-se à água. A compreensão se torna mais profunda, se todas as potencialidades humanas, tanto as cognitivas como as sensíveis, incluindo as sensuais corporais, estiverem voltadas para este fim, ele é um convite à vida, o mito é a vida.

O nome é Gu, que, como já citamos anteriormente, deriva do nome Ogun, que do idioma ioruba significa guerra, é um nome dado devido à sua função, os nomes dos mitos ou dos personagens mitológicos africanos, das etnias estudadas, geralmente mantem uma relação com a sua realidade, segundo Cassirer: "Tudo aquilo que no próprio mito é intuição imediata e convicção vívida, ela converte num postulado do pensar reflexivo para a ciência da mitologia: ela eleva, em sua própria esfera, ao nível da exigência metodológica, a íntima relação entre o nome e a coisa, e sua latente identidade". (Linguagem e Mito, pg. 17).

O mito abre a realidade ao homem. No pensamento original destes povos, toda a realidade é mítica, não há um mundo paralelo onde podemos pensar fora do mito, o mito é a própria realidade. O mundo se apresenta ao homem como povoado, em toda a sua completude, por forças visíveis e não visíveis, e elas interagem a todo o instante com a vida, pois elas são parte da vida. Todo o universo mítico está mergulhado dentro de uma única realidade, onde homens e deuses se inter-relacionam a todo o instante. E o tempo onde a cognição não fora dividida ou compartimentada, é uma vida oceânica, (dentro do oceano mitológico), onde tudo e todos, além de compartilharem o mesmo mundo, são o próprio mundo. Além de não estar dividida, a vida mitológica é de colaboração entre todos os elementos, há uma dependência entre todas as manifestações; como o mito é o modelo:"O mito formulou, de uma vez para sempre, o modelo perfeito de qualquer ser no mundo." (Gusdorf, pg. 40).

Como o mito é o modelo, ele permite a sociedade formular os papeis em que cada individuo pode atuar em comunidade para a continuidade da vida. Gu é o guerreiro, mas também é o forjador que faz as suas próprias ferramentas. Ele

mostra ao homem a maneira correta de fazer e utilizar o que lhe for necessário, enquanto um mito feminino pode ensinar à menina, a maneira correta de cuidar de seu filho, quando estiver, ela, em idade de reprodução:"A terceira função do mito é a sociológica, suporte e validação de determinada ordem social". (Campbell, O Poder do Mito, pg. 32).

Organizar a sociedade e expulsar a desordem é uma das formas encontradas pelo mito para o prosseguimento da vida. Mas uma pergunta se faz necessária: se Gu é o personagem mitológico da guerra, como pode um mito organizar o caos, se a guerra é o caos? O mito não pode se contrapor a si mesmo, ele não é autodestrutivo. Não há contradição no fato de um personagem guerreiro estabelecer uma ordem numa atividade bélica. Já dissemos anteriormente, que toda a realidade está mergulhada num único universo mítico, assim, se o mito organiza o caos, podemos dizer que a guerra é a organizadora do caos. Mas para isto, é preciso entender por que ocorrem os conflitos. Fora dito no primeiro capítulo, que, à medida que as etnias cresciam, elas necessitavam cada vez mais de formas de subsistência, e três são essenciais à vida: água, alimentos e território. Naturalmente, avançando para outros territórios na busca destes elementos, encontrariam outras etnias que lá estavam; se houvesse possibilidade de acordo, as etnias poderiam conviver pacificamente, até ao ponto de fundirem-se em uma só, caso contrário, o atrito tornar-se-ia inevitável. O conflito já faz parte da realidade do mito, especialmente, no mito estudado, o caos é a aniquilação da etnia, seja peste, seca ou inanição. A guerra, portanto, elimina o caos e proporciona a continuidade da vida como um todo, ainda que ocorram mortes individuais, a etnia continuará existindo, daí o nome do personagem ser Gu, e não outro nome. O nome está em conformidade com a sua função, ele é a própria vida. Assim, a realidade do mito não é contraditória, pois tudo está em conformidade com a vida, até a própria morte, dialogando com Gusdorf:"O simbolismo do mito providencia de fato uma espécie de carapuça protetora da existência do grupo, de tal modo que chega mesmo a triunfar sobre as angustias da morte." (pg.50).

Um mito africano pode explicar a morte, mas não recomendar o suicídio, pode explicar a vida, mas não recomendar sua destruição total, um mito falará das dificuldades de vencer esta ou aquela adversidade, mas em momento algum,

de como deixar-se vencer por esta dificuldade, ele nos impulsiona a enfrentar e viver a vida em toda a sua plenitude, desde seus momentos de dor, até a sua explosão de êxtase. Um mito africano, nas etnias estudadas, (e podemos inferir, até onde a literatura nos mostra, também estendendo para outras etnias), possui sempre um força propulsora de vida, uma pulsão dionisíaca que ilumina a sombra da fraqueza:" mas existe uma quarta função do mito, segundo penso, com que as pessoas deviam tentar se relacionar, que é a função pedagógica, como viver uma vida humana sob qualquer circunstância." (Campbell, idem, pg. 32).

Mesmo onipresente, o mito é potência, caminha solto pela infinitude do espaço e tempo, é atemporal, é força mística e intelectual que emana vida e conhecimento. Assim, tudo o que o homem original toca ou faz, esta englobado no mundo mítico, mas há uma necessidade de individualizar a potência para que ela possa ser manipulada, já que, ao manipular o que é por ela representado, (as existências materiais que rodeiam o homem), também está forjando estas mesmas existências a compartilharem o desejo do homem. Individualizar o mito pressupõe dois passos: sacralizar um local, e dentro deste local, encarnar o mito.

Para o homem original, o espaço era infinito, por isso, andar pela terra era uma grande viajem sagrada, pois acreditava-se que não haveria um fim, era sempre uma jornada de descoberta, inclusive, a descoberta da própria vida. Mas, da mesma maneira que uma etnia necessita de um espaço vital, o mito também necessita de um espaço específico onde ele possa se manifestar. Sua potência está espalhada pelo universo, e as experiências do homem, desde sua origem, nos mostra que tudo o que esta espalhado, torna-se mais difícil de pegar, o que esta junto é mais forte. Este mesmo conhecimento é transferido para o mito, então, procede-se em escolher um espaço onde ela (a força universal), possa se manifestar. Este espaço que era comum entre os demais, transforma-se assim no espaço sagrado, este lugar passa a ser o centro de onde tudo se originou, eis a hierofania:"...todo lugar sagrado, todo lugar que manifestava uma inserção do sagrado no espaço profano, era também considerado um centro."(Eliade, Imagens e Símbolos, pg. 48), em diálogo com Gusdorf: "o sagrado não seria portanto, nem um conteúdo puro, nem uma forma pura, mas, antes, um conteúdo de significação." (pg. 58).

Criar significados para tornar inteligível o que a mente não consegue compreender em sua plenitude, nos é favorável na contemporaneidade, para o homem do tempo original, em que o mundo está, como dissemos, embebido numa eterna festa do sagrado, todo ato tinha uma significação. Fundado o“centro do mundo” (Eliade), é nele que as forças simbólicas do sagrado passam a se manifestar de modo mais poderoso. Mas, se tudo esta embebido no sagrado, outras etnias também são sagradas? Da mesma maneiraem que se funda um espaço original, pertencendo àquela etnia, também as etnias são etnocêntricas em sua origem. Para justificar o domínio deuma sobre a outra, cria-se a ideia de mais ou menos sagrada. O mito fala diretamente àquela etnia especifica, e não a todas. O mito em questão, tomado de empréstimo não devolutivo dos iorubas, passou a ser dahomeano na medida em que ele justificava as atitudes de quem nele acreditava. O mito inclui e exclui ao mesmo tempo, e nenhum pensamento esta fora dele, podemos entende-lo por uma *coincidentia oppositorum*, que manifesta-se:“em toda ocorrência em que os opostos aparecem em relação de complementaridade, sem que haja síntese, sem que um termo destrua, subjugue ou preceda o outro. É a permanência da tensão.” (Ferreira-Santos, Almeida, pg.90).

A fundação de um espaço sagrado pode tanto ser um acontecimento grandioso, como um simples gesto. Tanto a comunidade pode instituir um espaço sagrado para o grupo, como, em momentos de necessidade, o individuo, consciente da possibilidade de manipulação das forças nas quais ele crê, pode fundar um espaço sagrado, o espaço sagrado é todo aquele que rompe com o profano, através, principalmente, do princípio do crédulo. Crer faz com que tudo o que se deseja torne-se sagado, dialogando com Somé:“o ritual começa quando se define um espaço de ritual, pode-se delinear um espaço de ritual com cinzas, folhas ou pedras...pode ser um círculo pequeno para apenas duas pessoas sentarem, ou grande, para incluir muitas pessoas. A cinza pode ser de madeira queimada. Como a cinza é ligada ao fogo, confere proteção...” (pg. 58).

Há, portanto, um duplo movimento incessante em relação ao mito: do universal, (o surgimento do mito), para a comunidade, (a sacralização de um espaço), da comunidade para o indivíduo, (a fé e a sagralização de um espaço dentro do espaço), e novamente, do indivíduo para a comunidade, e desta, para o

universo. Neste movimento incessante como as próprias forças da natureza, o mito torna-se sempre mais forte. O ritual é necessário para sedimentar as bases onde o espírito humano se conecta com o sagrado. Com o rito, o homem da origem causa uma ruptura no tecido sagrado, abre-o e embriaga-se de deuses. Este embriagar-se, entre os africanos, não é, de modo algum, esquecer-se de quem se é, mas ao contrário, afirmar-se em vida e em alegria, embriaga-se de êxtase e força, expressa-se em dança e música, eis ai uma das características dos povos do continente africano, das múltiplas "Áfricas", (no plural, com licença poética), a dança e o canto, o jubilar-se em rituais de festa e fé, em gestos generosos de receptividade e alegria, receptividade com a vida e com o mundo," A festa é, com efeito, o momento e os processos pelos quais o Grande Tempo, e o tempo comum se comunicam, o primeiro como que versando no segundo no segundo uma parte do seu conteúdo, dando aos homens a favor desta osmose, o poder de agir sobre os seres, forças, acontecimentos que repletam o primeiro" (Dumézil, apud Gusdorf, pg. 88).

Tanto o canto, como a dança, como o silêncio, como a voluntária estagnação do corpo no momento exato compõem as manifestações características dos povos da África Negra. Estas expressões atravessaram o tempo, atravessaram o oceano, incorporaram-se no Novo Mundo e se manifestam em nosso cotidiano, é vida sagrada que teve origem num momento imemorável, e que segue seu fluxo, como se estivesse presente numa espécie de mitocôndria espiritual. O nosso riso tem de muito o riso de lá, mas também uma certa gargalhada antropofágica que se diferencia e se assemelha a do meu ancestral, e faz com que ele viva dentro de mim, e toda a carga mitológica em que ele viveu, mesmo que eu não a conheça, está viva dentro de mim, e permanecerá atemporal. A alegria não escolhe corpo, o corpo é o espaço sagrado, é o território da alegria do africano, e também da nossa alegria. Os rituais africanos de celebração da vida são comensais, ubertosos, convidativos. Convida-se não só os indivíduos a dele participarem, mas também, convidam-se os deuses, os mitos e seus personagens. Mas há um outro movimento que ocorre nos fecundos rituais de celebração do mito, a encarnação do Ser. O movimento torna-se, portanto, cada vez mais ritualizado, mais intimo e ao mesmo tempo, mais comunitário. Os deuses comem juntos com os homens para mostrar não que estão vivos, pois isto, os crentes, (os que neles creem),

já os sabem muito bem, mas para provarem que a vida vale a pena ser vivida, e que a morte é apenas um estagio intermediário entre os que vivem e os que já viveram. Estamos falando aqui de um outro tipo de conhecimento que as ciências ocidentais, por não conseguirem encaixar em explicações racionais, classifica-os como crédulos de pessoas inferiores, portanto, sabotagem da razão. Já vimos que a *coincidentia oppositorum* atua não na exclusão, mas na inclusão das possibilidades. Desta maneira, como o pensamento ocidental, apesar de sua grandeza, não consegue penetrar o mito, é no mito que conseguimos enxergar certos fenômenos que nos escapam. O fenômeno da encarnação do deus, ou do vodu, (espírito, em fongbé), dá-se no momento em que o deus é chamado para a celebração. Então, temos ai um outro movimento, típico do mundo africano, (mas não exclusivo deste): do universal, para o espaço sagrado, do espaço sagrado para o corpo sacralizado. Tomando de empréstimo um documentário feito por uma televisão alemã sobre a prática e o culto do vodu no Benim e no Togo[58], podemos observar pelas filmagens, (estas, feitas no Togo, país vizinhos aos fons), que encontram-se, na rua, em plena luz do dia, um grande grupo de mulheres, vestidas com roupas rituais, cuja cor predominante é o branco, estão em três filas indianas, carregando em seus pescoços, seus colares, e nos seus corpos, suas pinturas rituais. Mas porque carregam espadas? Dançam em silêncio, mas há um coro de palmas que dão o ritmo à música, fazem gestos de dança,(conforme aprenderam com seus ancestrais). Estão em transe ou estão conscientes? Sem entrar no mérito da discussão da psicologia ocidental sobre o transe, o vídeo é um convite que permite que nossas almas e corações façam uma viajem por entre este grupo, (etnia Ge/Mina), e tentemos compreender, com os "corações" deles, o que é fazer viver, em pleno corpo, o mito. Trata-se, certamente, de um vodum que representa a guerra, por isso, a dança ritual com as espadas.

[58] Ver vídeo no youtube com o enderço em inglês: Voodoo Ceremony Agbodrafo/Togo, ou http://www.youtube.com/watch?v=6wNOgB0EF0U
Vale lembrar que parte dos negros que desembarcaram no Brasil para serem usados como mão-de-obra escrava, também pertenciam à esta mesma etnia, chamada Mina, e fundaram uma religião no Maranhão chamada Tambor de Mina, também conhecidos como geges. Há uma canção deste rito negro brasileiro que diz: "Negra Mina quando anda, deixa rastros nos caminhos", numa clara referência a influência Mina em terras brasileiras.

O transe de incorporação, onde os voduns, (deuses ou semi-deuses), encarnam, por um tempo, no corpo dos seus crentes, é uma das marcas fundamentais da África Negra. Não basta apenascrer no mito, é preciso senti-lo, busca-lo e encarna-lo com o próprio corpo e conversar com ele, abraça-lo, ter a absoluta certeza de que ele vive com os homens e nos homens. O transe de incorporação desloca o entendimento para o campo da fé, já que não é um fenômeno possível de ser compreendido pela razão. Mais uma vez, a endogenia do mito está presente. O corpo sacralizado é o centro do mundo, é o umbigo de toda a existência. Não há como ignorar tal fato, caso contrário, o entendimento das formas de ser do africano ficarão pela metade. A incorporação dos deuses, sob o ponto de vista africano, é o pragmatismo do qual tiram-se o entendimento sobre a vida.

O movimento do tipo cicloide na relação entre o mito e o homem original funda-se não numa fé dogmática, mas pragmática. Assim os homens agem pois lhes foi ensinado, (função pedagógica do mito), e lhes foi ensinado pois, na prática, os ritos geram resultados, dialogando com Gusdorf:"Por isso mesmo, devemos crer que as procissões rogativas não deixam de ter o seu resultado 'objetivo' para os campos flagelados pelas secas, pois isso ainda se faz em nossos dias." (pg. 47).

O pensamento mitológico africano original, e, em especial das etnias estudadas nesta pesquisa, funda-se sobre a ideia de que o mito é vivo, de que esta vivência é onipresente em todo o universo, que o universo abarca e não exclui, portanto, ele contém multiplicidades em si, que há uma relação não somente cicloide, como citamos, mas também, de diálogo fecundo constante em que o mito fornece a explicação do mundo, organiza o caos e prolonga a vida, o homem abre uma fenda no universo através da fundação do espaço sagrado, neste espaço sagrado que é comunitário, o homem também sacraliza um outro espaço "íntimo" de relação de crédulo no mito, que este mito, para provar sua existência objetiva, encarna nos rituais em sua homenagem e dança com os homens, (os africanos também acreditam em deuses que saibam dançar)[59], embriagam-se de vida e explodem em múltiplas expressões vividas, que a dança, o canto, a comida, a festa, mas também o silêncio e o

[59] "Eu só acredito em um deus que saiba dançar" citação de Friedrich Nietzsche em "Assim Falou Zaratustra", livro escrito entre 1883 e 1885.

mistério convivem em harmonia dentro do viver do homem original, que seu corpo, que é finito e limitado, dá espaço a deuses atemporais, e que só morrerão se os homens deixarem de acreditar neles. A fé, e diria poeticamente, o afeto, (o que afeta, o que causa um efeito), é um dos alimentos da mitologia. A passagem do mito para a sacralização deu-se pela necessidade de uma junção das forças humanas com as forças cósmicas. Realidade e mito são uma única coisa. Não há realidade fora do mito, assim como não há eficácia que o rito despreze. Tudo é um conjunto, não chamaremos de estrutura, para não bebermos na fonte do estruturalismo, mas, optaremos pela forma circular, que é uma forma sagrada, um círculo tudo contempla, nele não há começo nem fim, há movimento. O mito, para ser preservado, além de utilizar de formas imateriais, (a fé), também utiliza de formas materiais, para que não possa ser corrompido. A arte é uma das expressões materiais do mito.

Uma das formas de acesso ao entendimento da arte africana é pelo mito. Entendendo que ele é uma expressão da tradição da etnia, torna-se mais rica a sua compreensão. De saída, vale dizer que a arte será interpretada pelo espectador primeiramente da maneira como ela afeta os sentidos, e depois, complementa-se pelo conhecimento cosmogônico. Toda interpretação, em última instancia, será afetada pela olhar que depositamos sobre ela:“a beleza habita a relação. A relação que um sujeito (com uma determinada percepção) mantém com um objeto.” (Duarte Junior, pg. 45).

Observemos o objeto parado num museu, imóvel, destituído de sua potência original, para o espectador, aquele objeto toca sua percepção, sendo belo ou não, mas, ao sair, o mundo contemporâneo do visitante continua igual, talvez levando alguns poucos conhecimentos sobre o que viu e achou interessante, talvez crendo que tais objetos possuem uma técnica apurada ou tosca, mas não houve uma relação sensacional com o que viu. A visão mais tradicional de quem olha, normalmente, é a estética: “o que uma obra nos exprime, o que ela nos permite é contemplar os sentimentos por meio de formas que guardam uma relação de analogia com eles.” (Duarte Junior, pg. 48).

Mas, se ao invés de mantermo-nos numa distância cartesiana de relação eu-outro, passássemos a ter uma relação eu-eu? Se o objeto que vejo fosse parte

de mim, porque estou inserido num mundo, no oceano de símbolos? A passagem de objetos da arte africana para locais os quais não lhe dizem respeito, faz também com que o espectador se sinta estranho perante o que vê, da mesma maneira que o objeto estranha-se com o local. Será preciso penetrar no objeto, não fisicamente, já que tal experiência de adentrar objetos de arte é típica da modernidade. Refiro-me ao "perder-se" no objeto na medida em que podemos perder nossa identidade e vagar simbolicamente pelas formas do objeto, sendo mais preciso, tornar-se uma única forma do homem com o objeto, e isto só é possível estilhaçando os paradigmas das várias noções que separam o nosso mundo do mundo mítico. Se o mito, como já reiteramos diversas vezes, (e entre outras definições), é aquilo que organiza o caos, tornando possível a experiência de vida, então, marulhar no oceano mítico já é uma experiência que temos em nosso tempo; basta-nos, apenas, rompermos com a temporalidade, tendo conosco dois princípios desta viagem do hermeneuta: a) deixarmos sublimar pelo prazer estético e, b) acessar, em nosso mais profundo ser, o encantamento que nossos ancestrais sentiram na experiência do Tempo Original (Eliade, Mito e Realidade, 1972). Fundir-se com o objeto de arte é penetrar no mundo mítico do qual ele é filho e representante, é colocarmos as vestes simbólicas da compreensão de que há uma onipresença do mito, é vivenciar, olhando a arte africana, cada detalhe da escultura, e refletir sobre as mãos que a esculpiram, sobre o momento da decisão do artista, sobre as sensações que os outros membros da etnia sentiram ao verem a obra já finalizada, ou mesmo, que acompanharam, passo-a-passo, cada momento do nascimento da obra. Marcel Griaule dizia que "a obra de arte, na África, tem que agradar aos deuses e aos homens." (As Artes da África Negra, 1947).

Na África tradicional, a produção de obras de arte não é um meio para se ganhar a vida, e sim, um caminho para fortalecer a tradição. Geralmente, as técnicas são transmitidas de pai para filho, e continuam assim, perenemente, até que, por motivos diversos, (guerras, morte, mudança de poder e status de culto, por exemplo), a tradição se perca, então, será necessária a substituição de um artesão, ou da família de artesão por outros. Técnica, conhecimento da

tradição, habilidade buscando a perfeição são características fundamentais no processo artístico tradicional.

2.8 - **A ESCULTURA DE GU**

(Estátua de Gu – Benim – século XX – cobre – 105 cm – Benim - “L’art Royal Africain”, 1997).

Após discorrermos sobre o mito de Gu, observemos a estátua que o representa. Lembremos que nem sempre a arte africana tem em suas imagens, principalmente na estatuária, a representação ou a expressão fiel do mito. O mito é uma das portas de acesso à compreensão da arte, mas não é a única. A arte estatuária não está, única e exclusivamente, a serviço da representação mitológica.

Ao observarmos a estátua de Gu, o que vemos? Primeiro sua posição, frontal ao espectador. Não está de lado, nem de costas, nem agachado ou saltando, esta sim em posição de prontidão. Está pronto para o combate, como se espera de um herói civilizador. Não nos parece que está disposto a fugir. Ele encara quem o encara, não nos parece que está se defendendo, mas, numa posição de iniciar a labuta. Não tem o corpo musculoso, como em algumas estátuas da tradição greco-romana, isto porque, força física não é a capacidade mais importante, e sim, a agilidade, e o conhecimento das técnicas de combate. Também não tem o pênis ereto ou viril, já que sua representação não é a potência sexual, (como em Legba para os fons, ou Exu para os nagôs), mas sim, centra-se nas espadas que carrega. Vale aqui, mesmo em ioruba, uma parte da cantiga de louvor a este vodun:

“Ogun, dono de dois facões, (ou espadas),

Usou um deles para preparar a horta,

E o outro para abrir caminho...

No dia em que veio da montanha

Ao invés de usar roupa, usou fogo para se cobrir

E vestiu-se de sangue (...)

Que eu jamais me depare com sua força

Eu o saúdo

Que o sangue caia sobre o chão, para que haja paz e tranquilidade!

Este canto de saudação deixa clara algumas atitudes de Gu. A de ensinar aos homens as técnicas de manejo de instrumentos para a agricultura, o que é fundamental para a manutenção da vida através da alimentação, bem como, a capacidade de “abrir caminho”, na busca por novos espaços que possibilite da expansão da vida em comunidade. Esta expansão fatalmente trará o contato com outros povos, e a consequente guerra, e que “o sangue caia sobre o chão, para que haja paz e tranquilidade”, refere-se tanto ao domínio sobre outros povos, como aos sacrifícios de animais, que servem tanto para, segundo o pensamento africano, reforçar o culto ao vodun, como para a comensalidade sacrificial.

Ainda sobre a estátua, ele não traja nenhum tipo de armadura, nem capacete ou elmo, por que será que Gu apresenta-se nu? Não é ele o maior dos ferreiros? Então, por que não usou de suas técnicas para fabricar, para si mesmo, uma armadura? Podemos inferir três motivos, primeiro porque Gu é tão antigo que o conceito de pudor e, consequentemente, a invenção de roupas com o objetivo de cobrir-lhe as partes íntimas ainda não havia chegado ao continente, o que só aconteceu com a entrada dos europeus e da religião cristã, (ao sul da África, mas, bem antes, com a entrada dos muçulmanos, ao norte do continente africano), segundo, sua capacidade de guerra é tão apurada e exemplar, que usar algo que o proteja, além de suas próprias espadas, daria a impressão de que ele estaria usando de subterfúgios para vencer a luta, (outras de suas histórias nos dizem que ele luta sem usar nenhuma mágica, apenas as técnicas bélicas), e, terceiro, no plano simbólico, usar armaduras é esconder-se. Gu, sendo o vodun da guerra, e portanto, das situações extremas que precisam ser definidas, mostra-se nu perante seus crentes, como deve ser a vida com suas verdades. Enfrentar a realidade nu é mostrar que tem a coragem como virtude, virtude esta fundamental no mitode qualquer guerreiro. Também não usa escudos, tem a confiança em suas habilidades e na capacidade do material das espadas que foram por ele mesmo, forjadas, à ferro e fogo. Ele abre os caminhos e sua etnia o acompanha por terras desconhecidas. Ele é o símbolo também do desconhecido, do que se tem para conquistar, nunca do estatismo. A mobilidade é uma de suas características. Esta estátua é forjada em metal, em

ferro, o mesmo material que em que também são feitas as espadas de Gu, chamadas, em fongbe, de gubassa. Gu representa o dinamismo da própria vida, e o desenvolvimento da capacidade de lutar pela sobrevivência. Este imprescindível luta pela sobrevivência é atemporal e não se localiza em um único povo ou lugar, ela faz parte da história humana. Por isso, Gu, sendo um personagem mítico para os fons, herdado dos nagôs, é a representação da batalha pela existência de toda a humanidade, daí seu caráter universalista.

2.9 - **FINALIZANDO A FORJA DE GUBASSA**

O mito nos remete a própria vida, sendo ubíquo, não se limita ao espaço-tempo de uma África pré-histórica, expande-se, como todo mito, para todos os cantos do mundo.

Ao apresentar-se nu, está não somente despido de roupas, mas também, de mentiras ou traquinices que são desprezíveis para vencer os obstáculos da vida. Ainda que determinadas artimanhas deem ao sujeito pequenas vantagens numa disputa, em algum momento, ele, (o indivíduo), encontrar-se-á consigo mesmo, e está será a maior guerra que poderá enfrentar. O mito de Gu é um mito encorajador, que potencializa o homem na busca de seus objetivos, mas o prepara para labutas imprescindíveis. Não é um mito que promete uma vida plena de paz e tranquilidade, mas que, assim como diz um de seus cantos citados acima, o sangue cairá sobre a terra para que haja paz. Ele não ilude, Gu é alguém que veio antes e que abriu o caminho, este caminho não é apenas o caminho físico de matas e terras antes adentráveis, mas abriu o caminho simbólico da experiência de vida, (eis aí, novamente, a função pedagógica do mito), alertando para os que vierem depois, dos perigos que há para se manter salvo, a si e aos demais. A nudez de Gu é a própria verdade.

A arte estatuária dahomeana utiliza como material o ferro e o bronze, suas estátuas tem como características retratar tanto figuras mitológicas, como figuras históricas. Outra arte praticada no Benim são as representações em baixo relevo. Por se tratarem de um tipo de arte que tem como objetivo relembrar feitos históricos, especialmente das inúmeras guerras contra os

nagôs, tal arte não foi retratada nesta pesquisa, pois não é objetivo deste trabalho, podendo constituir-se, em tempos futuros, numa pesquisa à parte, dada a importância, também pedagógica, para os beninenses. Estes baixo relevos "...são de natureza muito diversas: relatam acontecimentos históricos, (batalhas), reproduzem escudos de armas ou representam alegorias (...) parecem girar em torno dos valores da realeza e da unidade do reino." (Laude, pg. 231).Há também um outro tipo de arte tradicional praticada no antigo Dahomé que são os trabalhos bordados em tecidos, e que tem como objetivo também retratar os feitos históricos dos antigos reis dahomeanos. Alguns destes trabalhos retratam, cronologicamente, os nomes dos reis e seus feitos.

Parte da cultura do Benim sobrevive no Brasil, em festas populares, nos estados nordestinos, mas também no sudeste, e em pequena parte, no sul. O chamado candomblé, religião negro-brasileira (ou afro-brasileira, como preferem alguns), tem influências geges.

Ao analisarmos tanto o mito de Gu, como a estátua deste guerreiro, já começamos a derrubar parte do que sempre foi ensinado, nos anos iniciais, às crianças brasileiras, de que o africano aceitou passivamente a escravidão, e, de certa forma, ainda o é, e que cada povo, no mundo, tem o seu lugar, conforme a vontade divina. Diferentemente de muitos que optam por verem a África como uma terra de paz e eterna tranquilidade, incorporado ao espírito africano a capacidade da alegria e musicalidade, também, inclui-se aí, a capacidade de lutar, tanto pela sobrevivência como pela expansão de sua etnia. A arte e os mitos falam conosco, mas é preciso ouvi-los, despindo-se, como Gu, de qualquer imagem pré-concebida que nos fora passada.

Gu abriu os caminhos para compreendermos uma parte, (ainda que pequena), do modo de ser do africano e sua influência no modo de ser brasileiro, desta "alegria que atravessou o mar, e ancorou na passarela[60]",ele nos convida e trilhar este caminho por ele aberto e a abrirmos outros, tantos quanto forem necessários, para termos uma vida plena de êxtase de conhecimento e alegria. O caminho está aberto, avancemos por ele com alegria e vontade.

[60] Parte da letra do samba-enredo "É hoje" de autoria de Didi e Mestrinho, de 1981, porémtornou-se mais conhecida quando foi interpretada por Caetano Veloso.

3.0 - OS TCHOKWES

Há amigos a quem tenho prazer em oferecer um copo. Não pelo fato de só beberem água, mas também porque entre um gole e outro, contam estórias que me cativam. (Salústio[61], “Uma Viagem de Saudades” em Mornas eram as noites, 1994, p. 15).

Imaginemos uma mesa num bar e, sentados ao redor desta mesa, alguns amigos discutem um assunto, e este assunto parece muito interessante, pela maneira como eles colocam as palavras, não de qualquer forma, só para não permitir que o silêncio angustiante impere entre uma opinião e outra. Mas procuram colocar estas palavras como quem sabe o que está falando, sem arrogância ou tomadas de posições que possam desmerecer os outros, mas falam com vontade daquilo que sabem, e ouvem com a vontade de adolescentes que estão descobrindo a vida. Não são jovens, também não são tão idosos que possamos chamá-los de anciãos, mas têm a idade da experiência, cujo assunto nos comprova que viveram o bastante para dele falarem com respeito.

O cuidado com as palavras não é apenas respeito pela semântica, mas, antes de tudo, um cuidado para não esgarçar a teia fina da amizade, para não rasgar a seda das relações, tão fortes e, ao mesmo tempo, tão frágeis, mediante o uso inadequado das atitudes.

Nesta mesa, o assunto é sobre a África e sobre a arte negra, especialmente sobre a estatuária. Mas a estatuária é apenas uma das produções materiais dos povos daquele continente. Há produções imateriais que são embasadas em formas de vida que não são tão claras aos visitantes.

O que eles bebem não é cerveja, ou vodca, ou qualquer outra bebida produzida em grandes fábricas; o que os acompanha nesta conversa é a mesma bebida degustada por seus ancestrais. O vinho de palma está presente em muitos mitos africanos, presente em comemorações de coroamento de reis

[61] Escritora cabo-verdiana.

e rainhas, em festas que comemoram a morte e a vida, ambas faces de uma mesma moeda.

Nesta mesa encontram-se, na sua maioria, africanos, mas há também africanistas, e eles discorrem sobre a vida, sobre a arte, sobre a realeza, sobre o tempo que passou e ainda o que virá, mas também sobre o tempo presente, e sobre a atemporalidade, a eternidade como uma companheira dos deuses. Alguns desses amigos, há tempos, já estão em outro tempo, aquele em que não se contam mais os dias e nem as noites, em que tudo é um tempo só, mas, mesmo assim, suas vozes ecoam entre os presentes.

Nesta roda de amigos estão presentes os africanos Ola Balogun, Abdou Sylla, Amadou Hampâté Bâ, Joseph Ki-Zerbo, Boubou Hama e Kabenguele Munanga (este, radicado no Brasil), mas também os não africanos, como Jean Laude, Carlos Serrano e outros, que ao passarem, são convidados a tomarem um gole de vinho, entram na conversa, discorrem sobre mito e história, não se sentam, pois têm pressa, deixam sua opinião, despedem-se e vão-se embora, viver suas vidas. Nesta mesa há também uma convidada ilustre, uma mulher, a angolana Paula Tavares[62]. Paula não participa desta conversa como uma pesquisadora, cuja argumentação científica ou histórica se faz perceber. Ela é poetisa, e sua poesia tem a força de uma explosão que mistura erotismo e misticismo, que rompe, em alguns momentos, com a linearidade do diálogo, introduzindo um novo assunto, ou uma nova conversa, em outras, sua poesia complementa e dá um brilho especial ao que é dito, em outros momentos, ela finaliza ou introduz um diálogo, em algumas ocasiões, sua poesia faz referência a um ponto específico da estátua, mas em determinados momentos pode não fazer referência direta, mas indiretamente toca nossa percepção para que possamos observar, de um ângulo diferente, o significado do mito ou da imagem. Há momentos em que a poesia apenas aparece, não para chamar a atenção para este ou aquele corte específico na estátua, ou no mito, apenas aparece, autônoma, altiva, como é a poesia. A presença feminina entre os membros masculinos não é por acaso, ela personifica uma África ancestre,

[62] Seu nome completo é Ana Paula Ribeiro Tavares, mas em algumas publicações, aparece apenas como Paula Tavares, em outras, como Ana Paula Tavares; desconhecemos o motivo destas diferenças.

anterior às influências europeias ou islâmicas, num momento em que a mulher comportava em seu corpo toda a força da linhagem, das mulheres rainhas-mãe como nas esculturas iorubas, nas estatuária luba, onde as mulheres esculpidas seguram os seios, demonstrando que há ali a fonte da vida e da continuidade, nas deusas d'água do fang, do Gabão. A poesia de Paula Tavares é como uma pedra jogada na água, e que faz ressoar as ondas por todo o seu redor.

Seguindo o exemplo das estátuas africanas que são esculpidas em um único tronco para manter sua unidade, este capítulo não será fragmentado em vários subcapítulos, será inteiriço, em que os assuntos vão dando lugar a outro, sem divisão clara com títulos, pois, ao modo das boas conversas, ninguém, diz: "– Pronto, acabou este assunto, vamos agora falar de outro"; as boas conversas vão fluindo, sem tropeços, com os assuntos sucedendo-se naturalmente.

Como Proust, cujo olfato fazia-o mergulhar nas memórias de sua infância, a poesia de Paula Tavares nos faz mergulhar em momentos em que a intuição fala mais alto que a nossa capacidade racional. Em algum ponto da conversa, a qual também participaremos, alguma palavra, alguma imagem, ou algum silêncio faz com que a poesia apareça, como uma luz, iluminando nosso caminho. Como nas boas conversas, em que uma palavra abre a caixa de lembranças de nossa mente, e nos transporta para outro momento, em que por alguns instantes ligamos passado e presente, numa vertigem momentânea.

Uma palavra em sua poesia leva nosso olhar para uma parte da estátua ou do mito a que ela se refere, mesmo de forma muito sutil."A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética, revolucionária por natureza; exercício espiritual, um método de libertação interior." (Paz, 1982, p. 15).

Poderíamos chamar outras poetisas africanas de língua portuguesa, já que vamos nos referir, em determinado momento, aos tchokwes, habitantes de Angola e República Democrática do Congo, mas Paula Tavares nos basta.

Nesta mesa também estamos nós; encontramo-nos nos diálogos, opinamos, aprendemos com eles e nos maravilhamos com o que iremos ver. Olhar atento, olhando a boca e as falas dos amigos, quando a conversa é boa, ouvimos com o corpo todo, todo o corpo é pura sensação de interesse. Que tipo de moradia

é essa em que os gogons, do Mali, ainda habitam como no tempo de seus antepassados, sobre as montanhas, dentro de rochas esculpidas, para se protegerem de animais selvagens? Para se protegerem de caçadores de escravos? Como é possível construir uma mesquita de barro, com mais de 5 metros de altura e ela ainda resistir ao tempo? Porque a rainha Nenzima possui unhas tão grandes e bonitas?

Como nas boas conversas, há também a presença do silêncio, silêncio de alegria para tentar lembrar fatos passados que foram muito bons, e que nos sustentam nos momentos em que a própria alegria saiu de nosso corpo para passear, naqueles momentos em que os sentimentos são autônomos, como vontades próprias, há outros momentos de silêncio na espera que te sirvam mais uma garrafa de vinho de palma, enquanto outros assuntos se agrupam, para serem libertados pela boca, a mesma que ri e que chora. Mas há outros silêncios em que os amigos não se olham, os olhares ficam em algum lugar distante, no tempo. Há um espaço de tempo em que todos estes amigos se silenciam, quando, como num momento fúnebre, há a memória da fala preconceituosa e devastadora do capuchinho Cavazzi de Montecuccolo, em sua expedição missionária de 1654 a 1676. Lembranças de uma história que deixou suas cicatrizes na tez escura da África.

A fala destes convíveres é também uma referência à importância da palavra entre os africanos. Esta palavra que não é apenas de comunicação entre os homens, mas entre estes e os deuses. É a palavra força, que excita as energias cósmicas e faz nascer outras existências. É ela que, ao ser deflagrada sobre as estátuas, as traz à vida, libertando-as da inatividade da madeira. A palavra que na boca do sacerdote é carregada de males e curas, de verdade e esperança, e por onde desfilam os ecos da origem. Esta mesma palavra que rompe e interrompe as memórias de dor que quebraram a inocência sobre o outro de tom de pele diferente, pois a inocência sobre o meu semelhante de pele escura já, há muito, havia se espedaçado. A palavra que muito fora entendida por estes que na mesa estão, e que por muitos outros depois apenas foi repetida e ecoada, alterando substantivos e adjetivos no que originalmente fora dito. Não vamos repetir o que estes africanos já discorriam, vamos deixar que eles mesmos falem por si.

Nossa conversa percorrerá um caminho longo, e nossas falas não se cansarão de exaltar a beleza que só estes olhos podem ver, porque a beleza só existe se nós a enxergamos, somos nós que damos sentido ao que vemos.

Depois do silêncio sobre a memória rude do capuchinho, a fala e o sorriso novamente retornam, pois é necessário afirmar a vida acima da dor, acima do sofrimento, e afirmar a vida e fazer do próprio corpo também um instrumento de luta e de alegria. O africano afirma seu mito em seu corpo, permitindo que o mito encarne e viva nele por alguns momentos, mas aos olhos de outros é apenas uma encenação, para os olhares de quem ali presencia, é a vida em sua plenitude, e viver a vida é viver o mito, é tentar explicar além dos limites da fala e da percepção. É uma intuição de que há algo mais, em cima e embaixo de nós que vive conosco e que nos acompanha, por que ele é parte nossa, seja o compreensível, o dizível ou o mistério. A conversa entre eles não tenta esclarecer a complexidade, quando muito, deixa mais difícil o que já não era fácil. O que há na ponta do arco-íris? Se passarmos por dentro dele, não o percebemos mais, mas nem ele nem nós deixamos de existir.

Há momentos em que fala a nossa razão, em outros, nossa intuição e, aos poucos, estilhaçamos esta dicotomia, aliás, todas elas, e passamos a nos embriagar com a beleza. Ao gosto do leitor, Charles Baudelaire pergunta-se[63] do que se embriagar, de vinho, de poesia ou de virtude, acrescentemos a este que nos parece um convite, o desejo de embriagar-nos de mitologia, de arte e de beleza.

Discorreremos sobre o conceito de arte africana, sobre a arte da realeza, sobre os reis, silenciaremos no momento em que, em nossa memória, a opressão e o eurocentrismo se apresentarem, num silêncio que permitirá uma reflexão sobre os desastres da história, retomaremos nossa boa conversa, com alegria, sobre os quiocos e sobre Tchibinda Ilunga, adentraremos o mito para chegarmos, mais uma vez, à arte, agora por outra via, e apontaremos o caminho ao viajante que desejar percorrê-lo.

[63] Poema “Embriagai-vos” de 1869.

Ao gosto do vinho de palma, aceitando a sugestão irresistível de Baudelaire, e com os ancestrais ao nosso redor, vinho de palma, poesia, virtude, arte e mitologia comporão o quadro e o caminho pelo qual andaremos, as vezes, como bois[64], com seu lento e taciturno caminhar, em outras, explodindo em êxtase como os próprios voduns e nkisses, revisitando seus descendentes, em meio ao som dos tambores, comemorando os dias e as noites, comemorando a eternidade, comemorando a vida!

[64] Referência a um poema de Paula Tavares, que diz: “Boi/Boi/Boi verdadeiro, guia a minha voz entre o som e o silêncio.” (poema sem título presente no livro Poesia, p. 41, 2004)

3.1 - A ARTE AFRICANA E O ARTISTA AFRICANO

Segura para mim o tempo
Dizias
Enquanto movias a mão
Como a folha se vira para a luz
A sombra desenha-se na parede
Avanças.
Ah, tanta estrada
Nessa mão parada.
(poema sem título em “Amargos como os frutos”, 2011, p.225)

(Região dos Lubas – 1927 - República Democrática do Congo (R.D.C)- fonte: “Luba”, 2007).

As características estilísticas da escultura sagrada e as respostas técnicas que tais características trazem a problemas e a preocupações meramente artísticas, não passam dos elementos de um vasto conjunto que engloba um sistema de crenças que ultrapassam o artista enquanto indivíduo. A este respeito, podemos fazer notar que este gênero de escultura é a obra coletiva de toda uma civilização, e que o papel do artista é apenas o de um intermediário encarregado de concretizar a visão e as crenças coletivas. (Balogun, 1977, p.65).

Esta é uma rara foto em que um artista africano é retratado em pleno momento de criação. Em algumas etnias, o artista fazia parte de uma classe privilegiada de tal forma que contava, não somente com o respeito social, mas com a proteção real, cujo tempo era dedicado exclusivamente à produção de obras, e a nenhuma outra atividade social.

A arte é um prolongamento da vida. A arte africana é representativa, e não imitativa. O artista não tem diante de si um modelo a ser seguido, ele esculpe baseado num repertório de vida acumulado pela experiência que tem em sua comunidade. Sua arte não é a expressão de seus desejos ou pensamentos individuais, é a canalização da cultura grupal.

Mesmo já tendo ou não observado esculturas anteriores feitas por outros artistas, como o objetivo não é imitar, ao realizar a sua obra, terá a característica de sua técnica, diferenciando, evidentemente, de outras esculturas já feitas. Esta diferenciação é a sua assinatura. A essência permanece a mesma no que diz respeito à fundamentação espiritual e social que estará representada na escultura, mas não será uma imitação. Nisto, já rompemos com a ideia de que a arte africana é estática, e que, por seguir a tradição, o artista não tem liberdade nenhuma de criação.

Todas estas forças sociais e espirituais contribuem para que se funde um estilo próprio da arte, um estilo kuba (R. D. do Congo), um estilo fang (Gabão), ou mesmo kongo (R.D. do Congo), mas, mesmo com estas forças influenciando a realização da obra, há espaços de criatividade, e é dentro deste espaço que o artista coloca a sua marca, a sua identidade, que será reconhecido pelos seus pares, e não por outros exteriores à etnia. Não há anonimato. Ele é anônimo para nós, mas não para sua comunidade.

Ouço-te respirar entre as sílabas do poema
Passas as mãos como se respirasses
Pela pele do poema
Os lábios gretados
Do tempo
Quando vinhas com palavras
Bater-me à porta.
(poema sem título em “Amargos como os frutos”, 2011, p.227)

De modo geral, os artistas africanos tradicionais podem ser classificados em duas categorias, correspondentes aos dois tipos de sociedade predominantes na África.

Nas sociedades em que o sistema é de tipo federalista, e onde as aldeias e etnias gozam de grande autonomia, encontramos especialistas, aos quais os usuários se dirigem diretamente, para obter obras de que tem necessidade. Tais especialistas – escultores, ferreiros, joalheiros – podem assumir outros encargos na sociedade. São eles que fazem os objetos de que os membros da sociedade têm necessidade: objetos de culto, utensílios necessários às atividades de produção, joias e objetos de adorno, objetos de uso corrente e doméstico.

A segunda categoria de artistas se encontra nas sociedades em que o sistema político é fortemente centralizado e hierarquizado. Nelas, os artistas são verdadeiros profissionais que trabalham na proximidade do soberano e de sua corte (Sylla, 2006, p. 50).

A escolha de certos materiais e não outros motivaram a afirmação de que a arte africana estaria num estágio infantil, visto que seus artífices não conseguiriam vencer as dificuldades apresentadas por outros materiais mais duros, como a pedra, por exemplo. A descoberta de estátuas feitas de pedra e a afirmação, mesmo que a contragosto, de que se tratava de uma produção feita por africanos sem a interferência de europeus fê-los (os críticos ocidentais) repensar tais afirmações. Quando se deseja negar algo, buscam-se argumentos em todas as partes, e, quando eles não existem ou são insuficientes, inventam-se.

(Estátua funerária da etnia kongo, pedra, séc. XIX – pedra- 38,2cm - Museu de Tervuren – Bélgica – Africa, the art of a continente, 1999).

A descoberta de estátuas em pedra na África subsaariana corroborou para derrubar o argumento de que a preferência pela madeira devia-se a uma incapacidade da técnica escultórica dos africanos.

A sombra desliza por detrás dos vimes
celebra-se a hora
os mortos abandonam os vivos para viver em paz
por entre as veias finas da terra.
Acendo com as mãos das mães
A candeia antiga do óleo de palma
A serpente do lugar dorme sobre seus ovos de vida
Os guardiões das fontes preparam a madrugada
Enquanto as mulheres dos clãs de cima
Provam a comida da noite
E velam pelo fogo das oferendas
Uma antiga fúria oferece a fórmula
Limpa as palavras de todas as sílabas mortas
regressa a velha canção serene
de seda e sombra como o silêncio das mães.
O nó da voz atravessou a vida
Sustenta a metade da terra onde deslizam as sombras por detrás dos vimes
Celebra-se então a hora
Os mortos abandonam os vivos
Entre luz e sombra
Nas veias finas da terra.
(“Entre Luz e Sombra” em Amargos como os frutos, 2011, p.215)

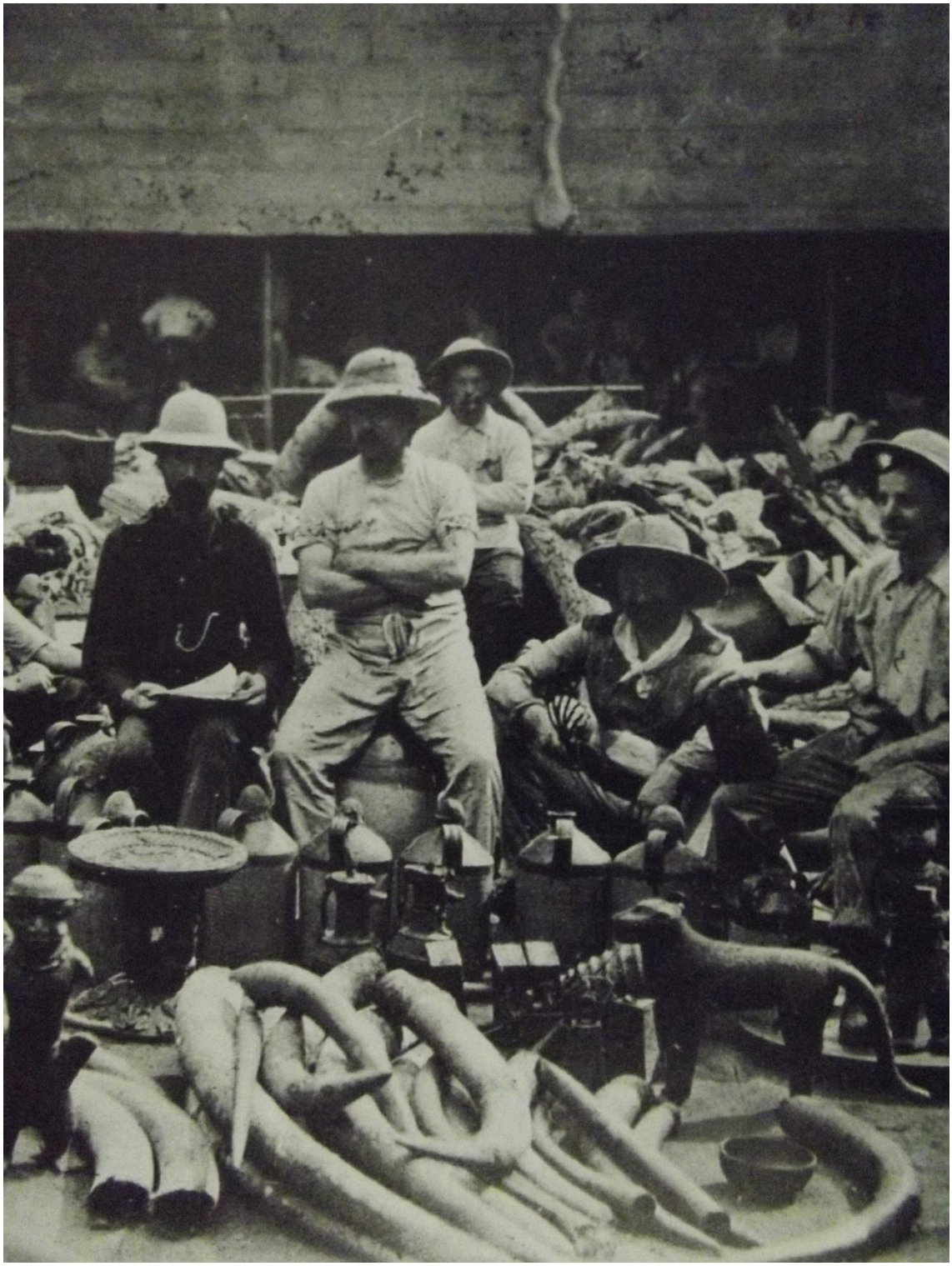
Na África, domina a escultura em madeira. Mas não se trata de qualquer madeira. Um conjunto de prescrições determina a espécie que se irá talhar.

Quando a escultura está determinadamente talhada em uma espécie especial, é porque participa de igual proporção da árvore na qual participa a força vital de um gênio, de um antepassado imortal de que depende toda uma família de seres e coisas.

Mesmo assim, devemos fazer saber algumas razões técnicas: algumas espécies não são apropriadas para a talha, tanto por serem demasiado duras ou nodosas, como, pelo contrário, por rachar demasiadamente fácil, sob os efeitos do clima e da temperatura. Por outro lado, o ébano é utilizado para fabricar os objetos destinados aos turistas (Laude, 1968, p. 80).

Na impossibilidade de obterem uma estatueta original da etnia, a que é produzida exclusivamente para uso comunitário, o turista encomenda a um artista uma cópia desta, ou de outras que quiser, fazendo assim um mercado de artesanato permanente, é a chamada “arte de aeroporto.” (Price, 2000).

Quando os reis africanos contrariavam os interesses, ou recusavam-se a aceitar as ordens dos reinos europeus, especialmente a Inglaterra, organizavam-se as expedições punitivas, cujo objetivo era, entre outros, enfraquecer o poder dos reis, humilhar a família real e as etnias, destruir e pilhar o que fosse possível. Muitas destas expedições são as responsáveis por abastecer os museus de objetos exóticos na Europa.



(Membros da expedição punitiva ao Benin em 1897, com o espólio de objetos e marfins delapidados dos altares reais. – “L’ art Royal African”, 1997)

A foto acima mostra a postura de vencedor e o ar de satisfação dos membros da equipe. À direita, escultura de leopardo, símbolo da realeza do Benin.

Deixem passar o filho do homem
Que as árvores torcidas
se endireitem à sua passagem
A ponta da cauda
Do leopardo
mesmo quando dorme
sempre se agita.
(poema sem título em “Ex-votos”, 1983, p. 38)

(Aquamanil em forma de Leopardo – Reino do Benim (Nigéria) – século XVII-Latão – 43,5 cm – Museu Etnológico de Berlim – “A Arte da África" – 2004)

Aqualmanil utilizado para a lavagem ritual dos reis do Reino do Benim. Entre as orelhas, há a abertura para colocar a água, a própria boca do animal é o bico do aquamanil. Os sacrifícios de leopardos, antes do início das festas, serviam para fortalecer simbolicamente o rei. Por sua agilidade, força e vigor, é tido como um animal ligado aos mitos fundadores dos binis.

O tempo pode medir-se
no corpo
As palavras de volta tecem cadeias de sombra
tombando sobre os ombros
A cera derrete
no altar do corpo
depois de perdida
podem tirar-se
os relevos.
(poema sem título em “Ex-votos”, 2003, p. 13)

(Foto explicitando a técnica da cera perdida, utilizada, há séculos, na África, para a produção de esculturas em ferro, ouro, bronze ou latão.)

A técnica da cera perdida, para a fundição do bronze, compõe-se de cinco etapas:

1ª) O modelo original é feito a partir de uma haste de ferro;

2ª) Em torno desta haste será modelado um núcleo de argila, que é um esboço do modelo que se pretende reproduzir;

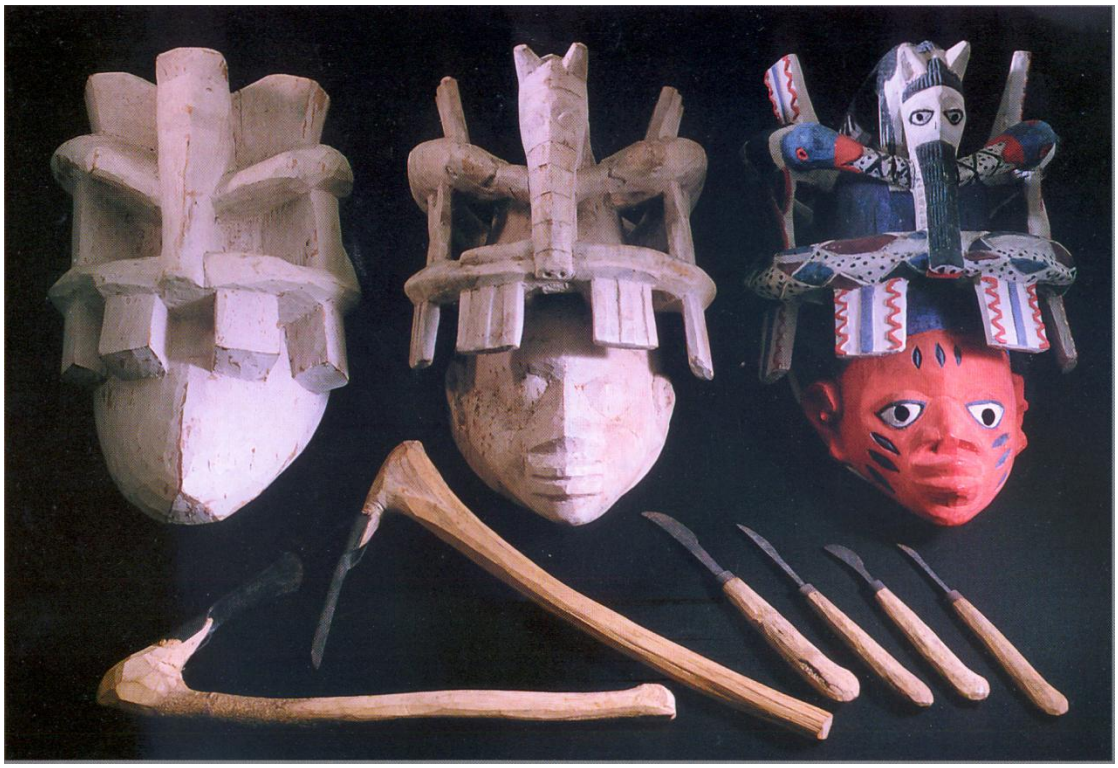
3ª) Este esboço será revestido de uma camada de cera sobre a qual serão aplicados, também em cera, os detalhes desejados e característicos da figura que se quer reproduzir em metal, formando o modelo;

4ª) A seguir, o modelo será todo recoberto com argila, e, depois de seco, aquecido de cabeça para baixo para que a cera derreta e escorra, formando assim, um molde. Esse molde será formado pelos vãos deixados pela cera derretida, que receberão agora em troca, a liga metálica na forma líquida, reproduzindo, portanto, em metal, o que foi modelado em cera.

5ª) Depois de resfriado, o molde deverá ser quebrado para a retirada da peça metálica obtida.

(Foto e texto, fonte: “África: culturas e sociedades: guia temático para professores”. Prancha 17/22 – MAE USP – 1997).

A maioria dos escultores prefere trabalhar o conjunto da estátua em sucessivas etapas. Normalmente, alguns terminam quase totalmente a cabeça antes de começar o torço e os membros. Aparentemente, o escultor tem sempre presente em seu espírito toda a composição da futura obra, salvo em alguns detalhes decorativos. (Fagg apud Laude, 1968, p. 82)



(Foto: “África: culturas e sociedades, guia temático para professores”. Prancha nº 7 – MAE USP – 1997).

A imagem acima nos serve como exemplo das fases de produção de uma máscara (do tipo elmo), da associação gueledê, ligadas à fertilidade, na Nigéria. Podemos observar como o artista começa a esculpir, depois, já com alguns traços definidos do rosto e, por último, a máscara pronta. Observamos também suas ferramentas rústicas, feitas por ele mesmo, ou por um ferreiro.

Aceso está o fogo
prontas as mãos
O dia parou a sua longa marcha
de mergulhar na noite
As mãos criam na água uma pele nova
panos brancos
Uma panela a ferver
mais a faca de cortar
Uma dor fina a marcar os intervalos de tempo
vinte cabaças de leite
que o vento trabalha manteiga
A lua pousada na pedra de afiar
(...)
(Trecho do poema “Canto de Nascimento” in O Lago da Lua, 1999, p.15)

A arte, na verdade, era uma religião, uma participação nas forças da vida, uma forma de estar presente nos mundos visível e invisível. O artesão devia colocar-se num estado de harmonia interior antes de empreender seu trabalho, para que esta harmonia pudesse passar a 'aura' do objeto, e ter a virtude de emocionar quem o contemplasse. (Hampâté Bâ, 1976, p. 16).

Para o africano, espiritualmente, a cabeça é a parte mais importante do corpo. É nela que reside a força espiritual que conduzirá o ser humano em suas ações em vida.

Na estatuária africana, a cabeça surge grande e desproporcionada em relação ao conjunto do corpo. É que simplesmente os povos africanos enxergam no corpo humano um conjunto constituído de três partes: a cabeça, o tronco e os membros inferiores. Entre essas três partes, a cabeça ocupa um lugar central, e assume funções essenciais: ela pensa, fala, ouve, sente, come, etc.

Devido a essa importância, ela ocupa posição de destaque, de chefia, no conjunto constituído pelo corpo (Sylla, 2006, p.62).

Desde tempos antigos, o ofício ou a arte eram considerados não só como uma expressão encarnada das forças cósmicas sob um aspecto particular, mas também como um meio para entrar em relação com aquelas forças (Hampâté Bâ, 1976, p. 14).

(Cabeça – etnia Lobi – Burquina Fasso –séc. XX- madeira – 31cm – Museu do Homem –Paris – “Africa, the art of a Continent”, 1999).

Esculpindo, talhando, bordando, riscando traços geométricos no couro, tecendo motivos simbólicos, ele materializava e exteriorizava essa beleza interior que estava nele, (que não é o bonito, mas uma beleza de outro plano), de tal modo que essa beleza, essa vibração passava para a 'aura' do objeto e continua a captar a atenção de quem o vê, através dos séculos. Nisso está todo o segredo: alguma coisa que não suscita em ti a beleza – diz o adágio – não pode suscita-la em outra pessoa que a observe.

No mundo sagrado, tradicional, a fantasia não existia. Não se realizava uma obra por fantasia, por acaso ou por capricho. A obra tinha uma finalidade, uma função, e o artesão deveria ter um estado interior propício para realiza-la. Às vezes, poderia acontecer que ele entrasse em transe e, ao sair, realizasse a sua obra (Hampâté Bâ, 1976, p. 14).

Os aspectos de transe ou de buscar a imagem num outro plano escapam, muitas vezes,à capacidade de compreensão de como a obra é feita. Deslocamo-nos um pouco, neste sentido, da racionalidade da técnica, para a sensibilidade de outros sentidos, que podem não ser alcançados pela razão. A beleza é uma força extremamente arrebatadora nos homens, independe de tempo e espaço. Há algo que nos eleva o espírito, e uma sensação de bem-estar nos domina. A arte e a poesia (entre outras manifestações) têm esta capacidade. Deixar-se levar pelas formas de uma escultura africana, como a cabeça de Lobi (acima exposta), pode nos mostrar a limitação das palavras para expor o que se sente.

Qual a sensação que temos, ao observarmos a estátua Pombiá da Costa do Marfim?

(Estátua Pombia – etnia Senufo – Costa do Marfim – madeira, metal, cauris e pigmentos – 85 cm – coleção particular – França – “Arts d’Afrique" – Gallimard – Paris – 2000)

Da primeira vez que vi esculturas africanas, senti um entusiasmo estranho, mesclado com ansiedade.

Esta sensação, que combinava prazer e dor, nunca esqueci. Embora não soubesse naquele momento o que havia acontecido comigo, reconheci que era uma experiência poderosa, talvez até arrebatadora (...) cuja qualidade, eu não conseguia definir. O que me emocionou tão profundamente naqueles dias, eu não sabia. Não tinha qualquer conhecimento, ou informação a respeito da arte africana. O aspecto plástico das obras africanas 'falou-me' coisas, sem que eu soubesse nada sobre a coordenação daquelas formas emocionantes (...) somente hoje percebo que encarei aquelas obras de arte do ponto de vista fenomenológico, ou seja, sem qualquer pressuposição ou informação sobre elas. Coloquei-me frente a elas, fui exposto a elas no momento em que surgiram no meu campo de visão. (Segy apud Price, 2000, p. 132).

Já fora dito que uma escultura bela tem que agradar aos deuses e aos homens. Mediante a exposição de uma escultura tão delicada como a estátua Pombiá, torna-se difícil manter o argumento de que os africanos não têm senso estético. Mesmo se as tentativas de domesticação dos sentidos, feitas pelos pesquisadores ocidentais, em provar, através da linguística, que há palavras como belo e beleza na África, o próprio sentimento que nos suscita algumas esculturas africanas já serve como argumentos. Desde as primeiras tentativas de desclassificar o africano como raça inferior, passando pela afirmação que colônias gregas instaladas na África Ocidental ensinaram a eles técnicas de arte, até a domesticação das mercadorias foram, aos poucos (e ainda são), enfrentadas pelas descobertas de outras obras antigas e datadas pela técnica de carbono 14, de antes da entrada dos europeus no continente.

(Cabeça Zoomórfica- Angola – século VIII – Museu de Tervuren – Bélgica – “Africa, the art of a Continent” – 1999).

Após admitirem que na África já existia uma arte milenar, atribuiu-se este aspecto apenas ao Egito. A descoberta de artefatos como este, na África Subsaariana, obrigou os historiadores a repensarem tais teorias.

Compreender e encarcerar a arte africana num único significado é como tentar segurar uma rajada de vento com as próprias mãos, não há como ter uma única definição, podemos ter várias, convergindo para pontos em comum, mas nunca uma única que nos basta. Da mesma forma, podemos entender a arte de uma etnia e compará-la com outra, há pontos coincidentes, mas não são iguais.

Pois o artista africano mostra aquilo que ele sabe e não aquilo que ele vê (...) invenção de signos plásticos, que significavam, com muito vigor, uma realidade do mundo exterior para poder ser esta realidade. Ora, uma escultura africana é signo, emblema, tanto em seu conjunto como em cada um de seus elementos. Na imaginação do espectador, ela desemboca na criação da realidade significada. Este braço, esta perna, este peito, este sexo são signos. O próprio conjunto da estátua é um signo. O resultado da leitura destes signos é um homem, uma mulher, reconhecíveis para o entendido como originários de determinada região, membros de determinada tribo ou clã. Unicamente o essencial é significado. Somente o personagem é figurado (Sylla, 2006, p.66).

...dialogando com Balogun:

Por outras palavras, trata-se de um realismo que não procura reproduzir fielmente os traços externos, visando antes produzir um substituto aceitável do objeto ou do personagem original, identificando-os através de símbolos e de atributos (Balogun, 1977, p.72).

...e convidando Laude para expressar-se sobre o tema:

O realismo que se crê observar, não aparece como uma tentativa de reproduzir os traços dominantes de um modelo vivo, senão como um esforço do escultor para dar um tipo geral de expressões particulares, às vezes, originais, e que expõem sua visão pessoal (1968, p. 119).

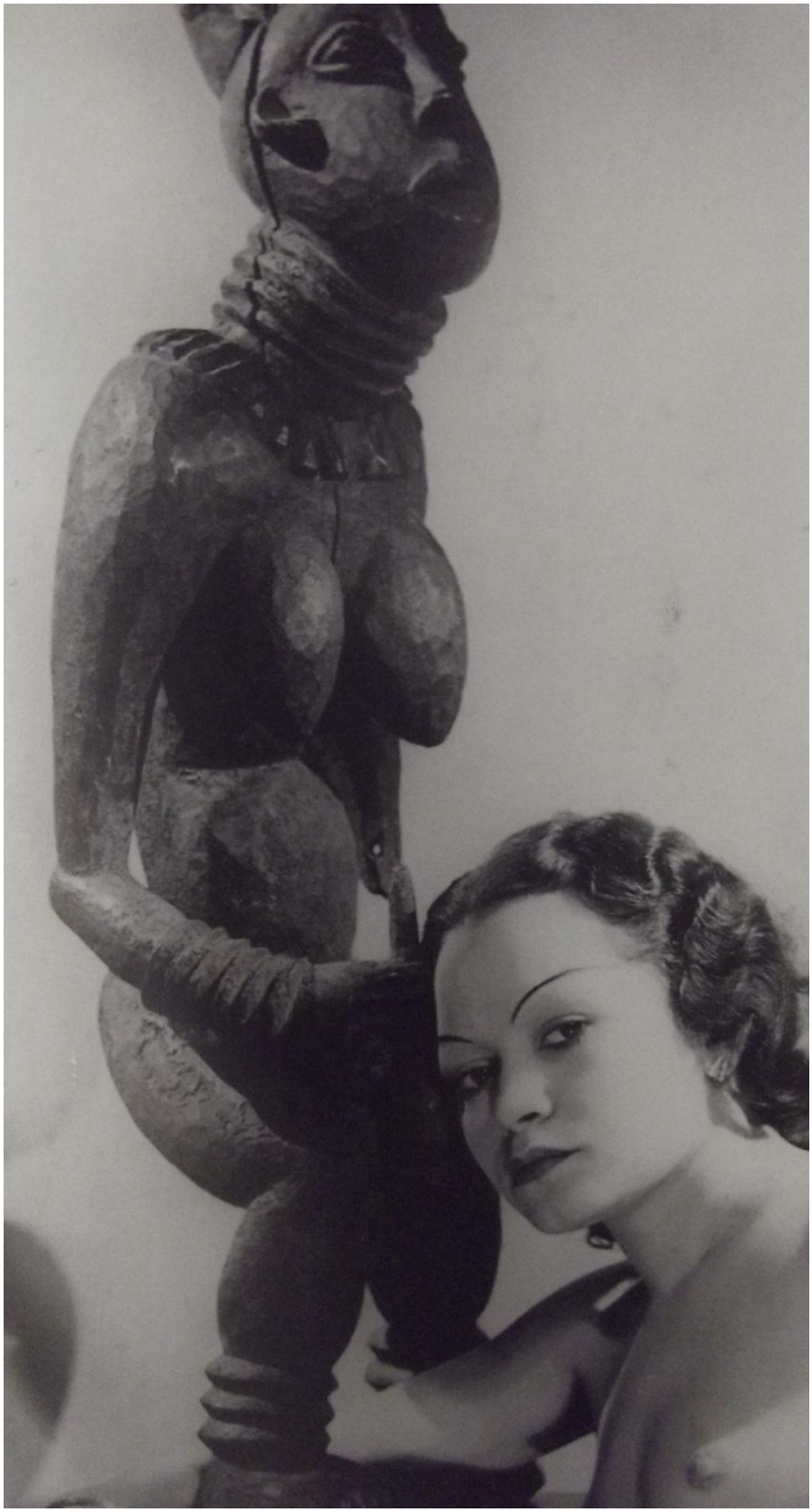
(Estátua de madeira e pigmentos, 85 cm, hoje, pertencente ao Museu Dapper "Arts d'Afrique" - 2000).

Estátua de rainha da etnia Bangwa, dos Camarões. Representante máxima da ancestralidade daquela comunidade, porta um objeto utilizado para o contato com os espíritos.

Sobre a cabeça, um penteado ou cone que remete ao passado; seu pescoço é adornado com colares reais. Extremamente importante para a ordem social e para o culto à fertilidade, sua cerimônia tinha (ou tem) como importância a reverência ao mito fundador. Esta estátua foi retirada do seio da etnia por um comerciante de "objetos exóticos" em 1899.

Levada para a França, e chamando a atenção pela "extrema sensualidade, a presença carnal irradiada pelos seios até as curvas das ancas", (Falgayrettes-Leaveau, p. 99[65]), foi disputada por colecionadores com altos lances, até ser arrematada pelo marchand Charles Ratton, antes de seduzir a colecionadora Helena Rubistein, fundadora da maior fábrica de cosméticos do mundo, que leva seu nome, tornando-a uma das mulheres mais ricas do universo dos negócios...

[65] Expressões constantes no texto do mesmo livro onde se encontram as fotos.



(Estátua de madeira e pigmentos, 85 cm, hoje, pertencente ao Museu Dapper

Man Ray, em 1937 – “Arts d’Afrique” - 2000).

...levada para o estúdio do fotógrafo Man Ray, e retratada diversas vezes, sua exposição junto a uma modelo europeia não revela apenas a comparação da estética africana com a ariana, mas sim a domesticação dos poderes exóticos de uma etnia (ou raça, termo muito em voga na época), servindo como souvenir, ou aos mais diversos fins, até como enfeite decorativo em uma grande sala de recepção. A ideia de um continente livre de pudor, e com a sexualidade naturalizada, atraía não só religiosos ávidos por propagarem a fé e a repressão dos instintos, como também exploradores de artefatos (ou artesanatos), que viam neles a representação do homem selvagem, o que não poderia ser mais encontrado no Velho Mundo, já completamente dominado por uma mentalidade racional, que via a expressão dos instintos como um perigo à ordem.

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como se de mantos
se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração
leve
morno
mastigável.
O cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.

(“A Manga” em Ritos de Passagem, 1985, p.16).

A arte, sendo uma expressão do corpo social, também sofre as influências e interferências de modos exteriores ao jeito de ser africano. Tanto o islamismo como o cristianismo tentaram “cobrir as partes pudendas” das estátuas, não com roupas, como fizeram na colonização com as pessoas, mas com a influência do estilo europeu, e com a ideologia religiosa que prega a salvação. Tanto artistas como a comunidade, para a qual a arte era designada, não escaparam a esta domesticação.

A arte é uma linguagem. O cristianismo, especialmente o catolicismo, já tinha conhecimento do poder da imagem. Durante o medievo, e ganhando força no período renascentista, as igrejas eram adornadas com arte pictórica que narravam passagens bíblicas, sendo esta uma das formas de fazer conhecer sua história, já que a maioria da população era analfabeta. As pinturas eclesiais foram, e ainda são uma maneira pedagógica de catequização. Cientes deste poder, o cristianismo, em terras africanas, converteu artistas e fez deles e de sua arte mensageiros da palavra, fazendo cindir uma arte que era una, agora dividida em duas, a sagrada e a profana, esta última devendo ser combatida e eliminada.

Combater e eliminar a batizada arte profana apenas não surtiu efeito, era necessário converter pela palavra ou pela força toda a comunidade e, para isto, outro recurso usado foi a assimilação e comparação. Onde fora possível fazer aproximar as mensagens bíblicas com o imaginário africano, a conversão tinha resultados mais positivos; caso contrário, o recurso à força era mais eficiente.

Fracassaram no intento de eliminar de todo o continente a arte profana, mas restaram alguns exemplos desta tentativa.

(Conjunto de estátuas com padre – madeira – 75 cm – séc. XIX – Lagos, Nigéria – fonte: Arte da África, 2004)

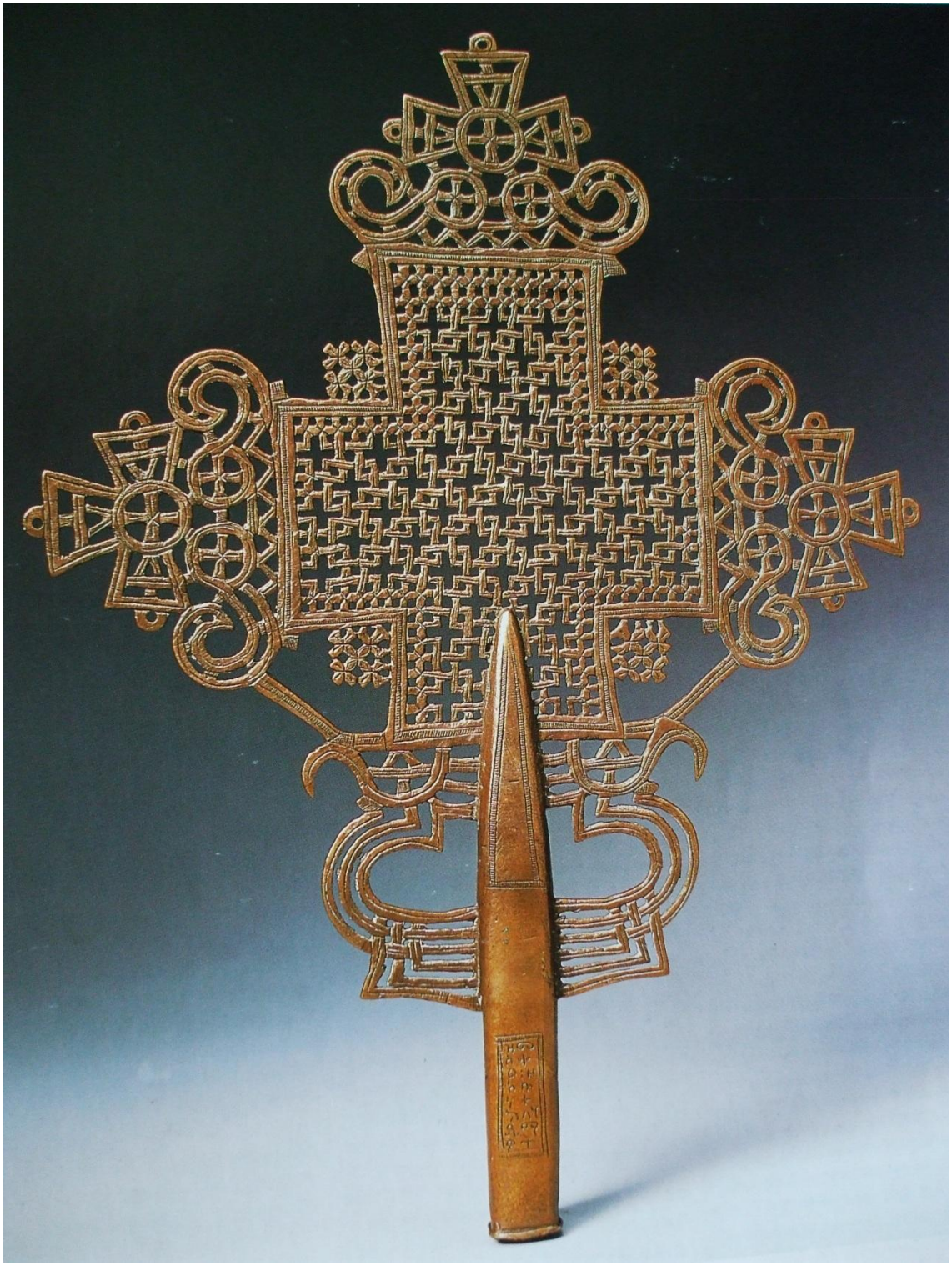
Na imagem, há três homens agarrados à cintura do sacerdote, e outros dois, pendurados em seus braços. O tamanho da figura do religioso, em comparação ao tamanho da figura dos homens nos diz muito sobre a importância de um e de outro no papel social.Estaria o sacerdote mostrando que a salvação está no alto, ou que ela é inalcançável aos pecadores?

Adélia, segura a minha mão
dentro do templo
Move com força os lábios e diz:
‘Nós, as concebidas do pecado'
Fechadas de vidros
No ‘altar do mundo’
Adélia, lê as estrelas
as escritas da areia
Lava com cuidado as feridas
Diz:
‘Os sonhos são desertos
com navios encalhados'

(poema sem título em “Manual para Amantes Desesperados”, 2007, p.23).

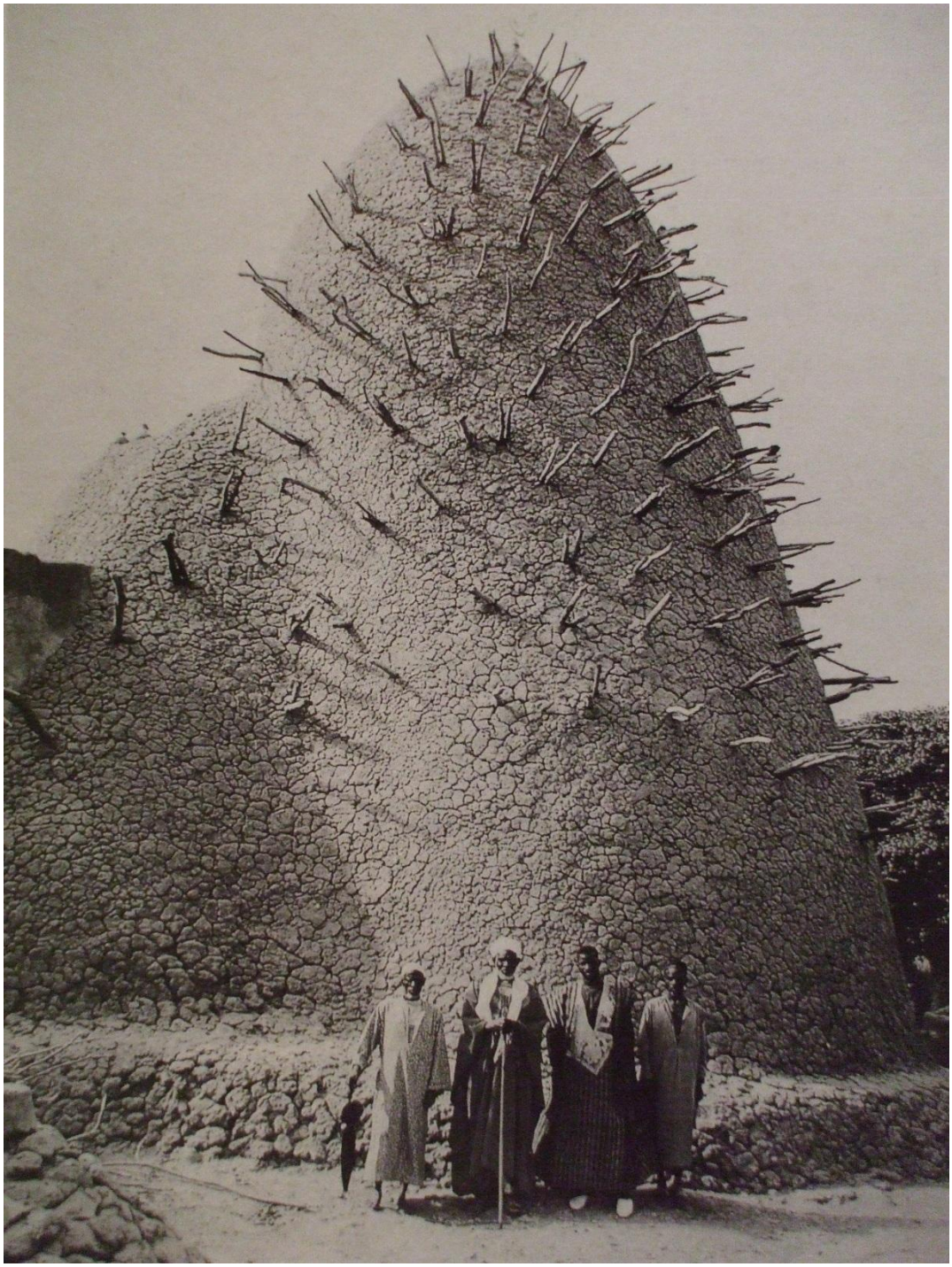
(Detalhe de crucifixo em madeira – etnia Kongo – R.D. do Congo – liga de cobre – séc. XVI ao XVIII – 31 cm – Museu de Berlim – “Arte da África”, 2004).

A posição de Cristo nos é familiar, mas o rosto, e em especial a forma do nariz, remetem ao tipo étnico africano.



(Crucifixo – Etiópia (etnia não citada) – século XIX – madeira – 47x35 cm – Museu Britânico – Londres – “Africa, the art of a Continent”, 1999).

Técnica etíope com influência de motivos árabes para esculpir um símbolo cristão. O hibridismo cultural se faz presente.



(Mesquita no Mali – etnia não identificada – 1960 – “Africa, the art of a Continent, 1999).

Técnica de construção de habitação em barro, madeira e pedra, aplicada na solidificação de uma mesquita, templo muçulmano. A madeira exposta serve para arejar e sustentar a estrutura da edificação.

A classificação de arte pecadora é ocidental; para o africano, não há esta visão do que é dentro e do que é fora da espiritualidade, nem uma espiritualidade que contemple o negativo. Tudo é uno.

A linguagem da arte, ou a arte como linguagem, tinha a sua assinatura em seus artistas, anônimos para o ocidente, mas conhecidos em seu meio, aliás, o anonimato do artista foi um dos meios encontrados para classificar a arte africana como primitiva. No ocidente, o pedigree do artista valoriza a sua obra; como o africano (na visão ocidental) está num outro nível de concepção da obra, sem saber quem a fez, sua origem e sua função eram sua assinatura, passando assim de arte para artesanato, sendo, novamente, inferiorizada. Uso aqui o termo artesanato como uma produção de objetos para uso doméstico ou comercial, como conhecemos e, normalmente, voltados para os turistas. Hampâté Bâ a usa em outro sentido.

> As atividades artesanais (trabalhos em ferro, madeira, couro, tecidos, etc.) não eram consideradas simples ocupações utilitárias, domésticas, econômicas, estéticas ou recreativas. Eram funções vinculadas ao sagrado, que desempenhavam um papel preciso dentro da comunidade. Em última instância, para a África antiga, todas as coisas eram arte a partir do momento em que se dispusesse de qualquer espécie de conhecimento, e de meios e métodos para desenvolvê-lo (...) A arte não se separa da vida. Antes, abrange todas as suas formas de atividade, conferindo-lhes sentido (1976, p. 12).

(Pente de 6 dentes– etnia Tchokwe – Angola – madeira – 16cm –séc. XIX – Museu de Tervuren – Bélgica – “Tresors d’Afrique”, 1995).

A estética dos ornamentos de beleza reflete a estética do corpo feminino.

“Não podendo examinar com detalhes as religiões africanas, nem sequer a religião de uma etnia definida, nos limitaremos a descobrir o vínculo que associa, eventualmente, as esculturas aos cultos, crenças e ao uso.
Toda estátua africana tem um destino religioso (...) é um instrumento, uma ferramenta; em seu ponto de partida, nunca tem, como fim, a emoção ou a contemplação estética.
Podem-se distinguir três tipos de esculturas, segundo a natureza e suas relações com a religião ou magia: 1) as estátuas de fetiches; 2) as esculturas que encarnam o imaterial, ou seja, os ancestrais e a força vital, e, 3) as esculturas comemorativas que recordam um personagem, um acontecimento legendário ou histórico.” (Laude, 1968, p. 198).

A arte (...) africana não pode ser reduzida a um de seus aspectos ou a uma de suas dimensões. Seus fundamentos não se limitam aos sistemas mágicos religiosos. Ela é complexa e seus componentes são variados: os sistemas de pensamento e de crenças, mas igualmente as necessidades e as preocupações dos indivíduos e dos grupos, as aspirações e as experiências afetivas, dolorosas ou alegres. A arte africana também nos revela o que foram, ao mesmo tempo, os homens africanos e suas sociedades, suas estruturas e instituições políticas, sua história e seu entorno, sua fauna e sua flora, seus deuses e valores (Sylla, 2006, p. 38).

Em conclusão, pode dizer-se que as formas da arte africana possuem certas características comuns, mas não se poderá falar da arte africana como de um modo de expressão único e homogêneo. De um ponto de vista estilístico, pode considerar-se que a arte africana engloba certo número de estilos diferentes que, tomados em conjunto ou examinados separadamente, são característicos da arte negra.
Não obstante, é errado afirmar que (...) a religião é a origem de toda a arte africana. Dizê-lo é uma generalização abusiva! (Balogun, 1968, p. 45).

(Estátua da maternidade – etnia Cabinda – Angola/R.D. do Congo – séc. XIX – madeira – 30 cm – Museu Etnológico de Berlim – “Arte da África”,2004)

A mulher de palavras antigas
moveu as mãos para amarrar o sol
deixou na praia as marcas dos pés
inventou um texto
para cruzar as fibras
Ardem de novo os lírios
no silêncio inquieto das dunas
Os rios de seiva engordam
a árvore dos velhos pelas raízes
A mulher das palavras antigas
enche de água nova
as panelas
Onde os espíritos se reconhecem
E matam a sede dos dias e das noites
A guardiã do fogo começa a vida
pelos sete caminhos
Lê as palavras iguais e começa de novo
A memória do tempo
está inscrita nos seus gestos pequenos
que tornam o avesso da terra
tão perfeito como a ilha
que se move lenta por dentro do cerco
Assim se rasgam os dias
À força de vozes
pequenas mulheres em fila
recolhendo os peixes
Assim se inscrevem no mapa da noite
Os gritos das mulheres
O choro das crianças.

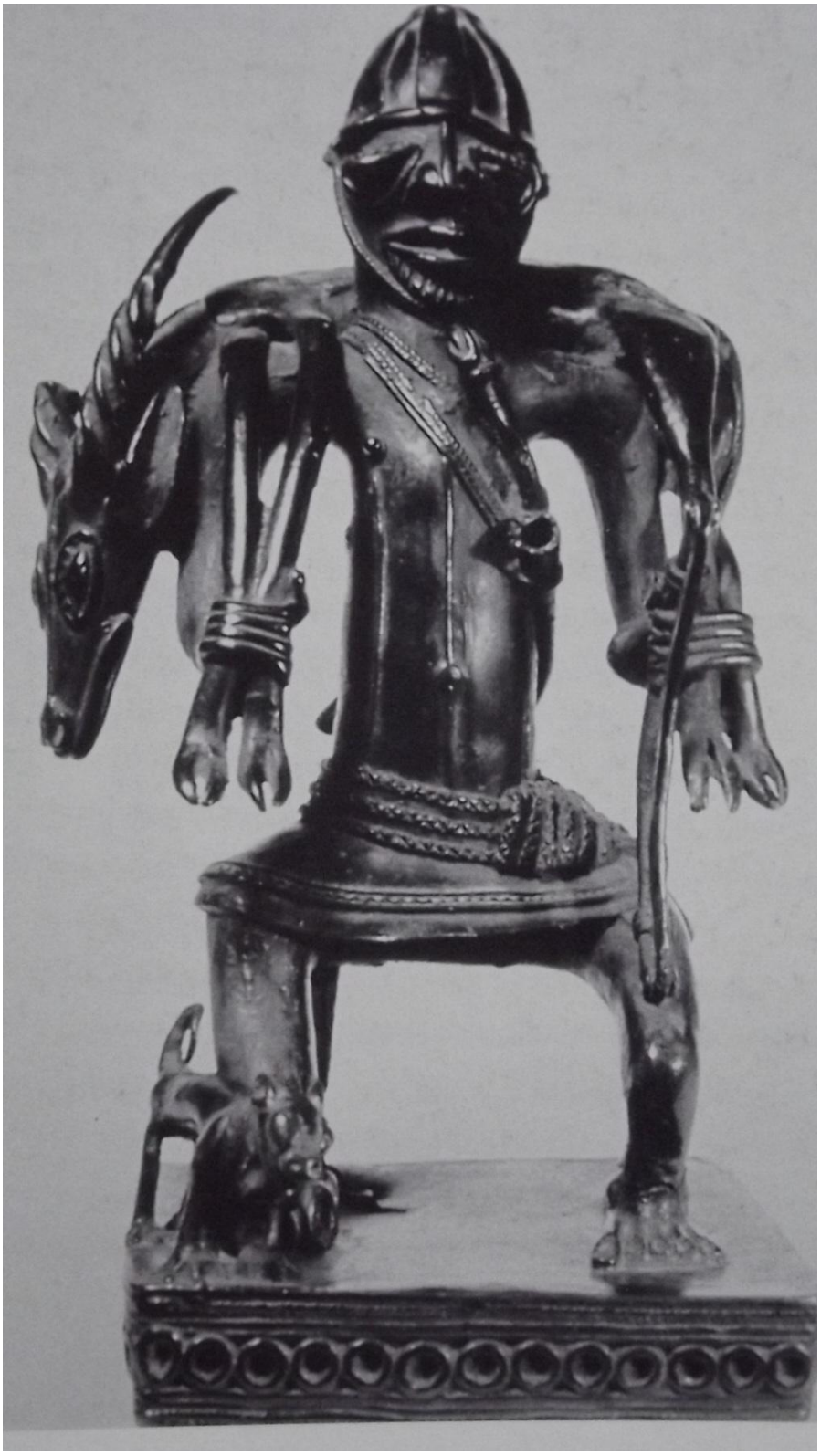
(poema sem título em “Amargos como os frutos”, 2011, p.256)

Escultores de madeira ou pedra, cinzeladores de marfim, modeladores ou fundidores, os artistas africanos podem ser, ainda assim, ferreiros. (Laude, 1968, p. 84).

Podemos dizer que a vida laboriosa de um país, depende, em grande parte, de sua atividade. Tanto a vida social, como a vida religiosa e cultural: fabricando objetos de metal, é também o único apto e conhecedor para esculpir as imagens dos antepassados e dos gênios que serão os suportes dos cultos. A esta dupla atividade técnica e material, somam-se outras que são mais particularmente sociais. Com frequência deve desempenhar um papel de pacificador ou mediador: tanto entre os membros da sociedade, como também (entre) o mundo dos mortos e dos vivos.
Entre os bambara (Mali), os dogons (Mali e Burquina Fasso), e os senufos (Mali, Burquina Fasso), o ferreiro vive um pouco afastado do povoado, ou em uma lugar reservado. Os mitos dogons conferem-lhe um lugar central na criação, entre os bambara, o sacerdote líder dos rituais de iniciação é um ferreiro.
(...) a relação que une a atividade da metalurgia a da escultura nem sempre é tão firme e evidente como entre os povos sudaneses. Entre os povos do Congo, por exemplo, não parece manifestar-se (Laude, 1968, p. 88).

Duas são as teorias para o surgimento da técnica da escultura em ferro para a savana sudanesa:

(...) quanto à origem e à difusão da metalurgia, há duas hipóteses: segundo Mauny, o ferro viajou partindo de estabelecimentos fenícios na Líbia, através das vias saarianas. Segundo Laclant, se difundiu a partir de Meroé e o conjunto núbio. As análises das vias de comunicação e imigração não opõem objeção alguma a estas duas hipóteses. Procedente de Kuch ou da Líbia, o ferro era trabalhado, desde o ano 300 a.C. nas savanas sudanesas (...) a arte de trabalhar o ferro era segredo real e sacerdotal (...) isto explica a atitude de total respeito pelo ferreiro.” (Laude, 1968, p. 90).



(Estátua de caçador com antílope – localizada nas redondezas do rio Níger – etnia desconhecida – século XV – Museu Britânico – Londres – “Africa, the art of a Continent", 1999).

"(...) a única coisa que sei é que deve ser um cheiro seco, de montanha moída, de barro, de cimento e de ferro. Lembrei-me dos ferreiros e do ferro a derreter o interior da terra. Mas tudo isto é antigo, como os livros que restam no meu chão, e estas paredes lentas, que mostram o seu avesso e deixam que o vento dos espíritos sopre por aqui sem limites. A única coisa que posso dizer-te é que as histórias ajudam a espantar o medo e, como a noite e na falta de mantas a espantar o frio, nos enovelamos de histórias. Roubei algumas da avó pra te mandar, com a certeza de que te serão úteis.

Não posso falar-te de tempo, porque aqui misturamos os tempos todos.

Ontem, hoje, amanhã não significam nada."

("Carta para Alexandra" em "A Cabeça de Salomé", Paula Tavares, 2004, p. 78).

(Moradias dogon – Mali – “Arts d’Afrique”, 2000).

Segundo Laude, tanto a cosmogonia como a sociedade dogon reservam um lugar especial aos ferreiros: iniciado e iniciador de jovens nos segredos da arte do ferro vivem afastados de sua comunidade, em lugares distantes.

O ferro, bronze e latão são características da arte fon e ioruba, especialmente os fons utilizam em larga escala o bronze, mas ambas utilizam também a madeira. Sempre destacamos que qualquer afirmação absoluta sobre a produção cultural dos povos negros é um perigo, uma vez que suas manifestações são diversas, e mesmo dentro de uma etnia encontramos diferenças estilísticas.

Os fons produzem tanto esculturas em metal como em madeira, mas preferem o metal, especialmente o ferro e o bronze, mas também o latão, em escala menor. Tais produções dahomeanas remetem tanto aos mitos, como às histórias reais e (poucos) objetos de uso cotidiano. Há uma produção muito característica da arte fon que são os reposteiros. Reposteiro são produções têxteis de tecidos sobre tecidos, e que contam as histórias dos reis e das dinastias. O poder do rei era dividido com os voduns, e os voduns, como já dissemos, eram reis divinizados transformados em ancestrais. Os reposteiros têm uma função didática de contar, pela imagem, a história do reino.

Três linhas de produção podem ser situadas a concepção e feitura dos reposteiros. A primeira é a que utiliza o repertório de ideogramas que falam sobre os antigos reis do Dahomé; são marcas reais de caráter antropomorfo, zoomorfo e fitomorfo. A segunda retoma estes ideogramas e compõe sínteses de histórias reais e, com maior liberdade, privilegia composições visuais, ao invés de mensagens cifradas. A terceira linha de produção é a que inclui novos elementos visuais e busca atender ao consumo eminentemente voltado para a indústria do souvenir. (Lody, 2005, p.103).

(Esta obra em tecido – imagem tirada da internet, quando houve uma exposição sobre arte beninense no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 2011, no Rio de Janeiro).

A obra acima mostra o Rei Guezó entre seus súditos, além de vários objetos reais.

Entre o povo ioruba, as esculturas em ferro e madeira são as mais conhecidas. Também há esculturas em terracota. Estas esculturas retratam desde os princípios religiosos e mitológicos até insígnias reais. A produção em marfim também ocorreu em larga escala, voltando-se mais para a produção de braceletes e outros adornos corporais. Em menor quantidade, há esculturas em pedra. As cabeças de bronze são características desta região (Iorubaland). Ifé, considerada o “umbigo do mundo” na cosmogonia ioruba (conforme já citamos no capítulo I deste trabalho), destaca-se como o centro da produção artística. O reino do Benim (na Nigéria) contribui em grande parte para popularizar a arte deste povo, comas belíssimas placas de latão ou bronze, com motivos bélicos.

As cabeças de Nok, encontradas no norte da Nigéria, foram as que, primeiramente, causaram forte impressão nos exploradores que a localizaram. Imediatamente, as compararam com as produções do Egito Antigo.

Não há porque descartar totalmente a teoria de que a técnica para a composição das cabeças da cultura Nok tenham vindo, via subsaariana, pelas vias da savana, em tempos imemoriais. Ocorre que a arqueologia, que é quem embasa as pesquisas acerca das populações antigas, não comprovou tal fato, ficando apenas na suposição. Esta suposição desembocou na ideia de que os africanos daquela região não teriam capacidade técnica ou instrumental para produzir tal arte, o que os desqualifica totalmente.

As máscara da associação gelede também são características dos iorubas. Não nos prolongaremos neste ponto, visto que as máscaras mereceriam um capítulo ou estudo completo a seu respeito.

por cima do muro que a sustém
Esta cabeça esta cortada de mim
há sete mil anos, e no entanto é a voz dela
que fala dentro da minha voz
o seu olho vazado que me ilumina os olhos
Pelo seu nariz eu respiro
o barro dos antigos
e passo pelos olhos o khol preto da distância
É Berlim com o sopro dos anjos em cada esquina
é deserto com desenhos de arei muito fina
Percorro o labirinto
Esta cabeça é minha
é o perfil que me convém
com seu olhar vazio e limpo
do sono de tantos anos
Esta cabeça encaixa-se-me nos ombros
com o peso dos cabelos
Esta mulher é a minha fala, o meu segredo
Minha língua de poder e meus mistérios
Esta mulher está fechada em mim há sete mil anos
por ela descobri o rosto, fui noiva e esposa
conheci o doce sabor do abandono
como ela não sei quem sou
Estou diante do espelho
Com uma moldura de bronze à volta.
("A Cabeça de Nefertiti" em Amargos como os Frutos, p. 228, 2011).

(Cabeça Humana – Ifé – Nigéria – terracota – séculos XII à XV -19 cm – Museu de Berlim – fonte: livro “Museu de Berlim", 2004).

(Cabeça comemorativa de um rei (Obá) – Reino do Benim – século XIX - latão – 47 cm – Museu de Berlim – “Artes da África”, 2004).

(Altar ancestral, foto de contexto – século XX – data da foto não citada – Reino do Benim – Nigéria – “L’art Royal Africain”, 1997).

Nesta foto, podemos observar o exato local onde as cabeças de bronze são colocadas.

Trata-se de um altar real, dedicado aos ancestrais. Este altar em questão é dedicado ao culto do rei Ovonranwen, oba deificado que, após sua morte, foi transformado em ancestral.

Podemos observar que os dentes de marfim, também habilmente esculpidos com ornamentos cosmológicos e com referência ao reinado em questão, são introduzidos no centro da cabeça da escultura. A cabeça, como já foi mencionado, é o centro sagrado do corpo, e o elefante é o símbolo da realeza deste oba. Ao introduzir a o marfim na cabeça, procura-se reviver a força sagrada do elefante posta no centro sagrado do corpo. São, evidentemente, símbolos de força. O rei divinizado torna-se fortemente imortal. No centro do altar, há outras esculturas em bronze. Vemos um soberano ladeado por seu súditos. Importante também observar a diferença de tamanho da estátua real, em comparação ao seu séquito. Esta representação é mais um símbolo da

importância do rei para sua etnia. Ao redor deste, várias campânulas duplas. Este instrumento, geralmente composto de ferro, é duplo para produzir, em cada parte, um som diferente. Utilizados em rituais religiosos ou reais, servem para anunciar o início ou fim da cerimônia, para anunciar a chegada do rei, para chamar a atenção para a fala do rei, ou fins festivos, ligados a momentos importantes da vida da nobreza. É tal a importância e a ligação da música na sociedade tradicional africana, que os mestres musicais, na maioria dos povos, precisavam passar por rituais de iniciação para serem consagrados como músicos, especialmente nos casos em que eram escolhidos para acompanhar o séquito. Gozavam, assim como os ferreiros, de grande prestígio. Em algumas ocasiões, os próprios ferreiros é que eram também músicos. A música faz parte do universo mitológico dos povos negros.

Tanto por sua beleza, ou, na visão eurocentrista, por seu exotismo, as cabeças de bronze como esta foram arrancadas de seu lugar destinado para compor museus ou centros de leilões em outras partes do mundo. Tudo o que há no altar também compunha o “pacote comercial” dos leilões, destinados aos colecionadores.

(Soberano guerreiro e sua corte – Reino do Benim – Nigéria – séc. XVII – latão – 48 x 34cm – Museu de Berlim – “Artes da África”, 2004).

A obra de arte, qualquer que seja sua modalidade, é considerada pelos africanos tradicionais, como uma janela pela qual se pode contemplar o horizonte infinito do cosmo. Pode-se ver nela muitas coisas, segundo o próprio grau de desenvolvimento. O observador pode contemplar o mundo do oculto.

A maioria das obras de arte tinha vários níveis de significação: um sentido religioso, um sentido de divertimento e um sentido educativo (Hampâté-Bâ, 1976, p. 16).

As formas de arte africana raramente são praticadas com o único objetivo de divertir.

As formas de arte mais comuns nas sociedades africanas são a escultura, (em madeira, pedra, ferro, bronze, ouro, terracota e etc), a arquitetura, a música, a dança, os ritos de caráter dramático e a literatura oral. (Balogun, 1977, p. 12).

Sylla aponta nove funções da arte africana, a função terapêutica aparece como uma destas características:

As obras de arte, nas cerimônias e práticas sociais, podem contribuir para garantir, manter ou estabelecer, ou restabelecer o equilíbrio psicológico dos membros de uma comunidade, para afrouxar uma tensão interior, liberar ou dominar paixões destrutivas, ou reinserir um indivíduo no grupo (...) é sobretudo, um método psicoterápico; a doença mental, é vista como uma ruptura do equilíbrio social por parte do indivíduo, um distanciamento da sociedade e da vida de um grupo. A arte exerce, assim, uma função positiva de liberação e de imunização moral (Sylla, 2006, p.35).

No universo africano, tudo está impregnado de força. O gesto, o olhar, o pensamento, a palavra são forças não visíveis e que carregam a vontade de quem as profere.

Qualquer indivíduo é portador desta força, chamamos aqui esta forma de intenção. Esta intenção de fazer com que algo aconteça é usada pelo pescador, preparando-se para buscar sua comida na água, desde a preparação da água para um banho ritual, e todo banho é ritual, visto que tem

como objetivo eliminar do corpo, e consequentemente do espírito, o que não é bom ou útil para aquele momento.

Quando um artesão escolhe a árvore, cuja madeira servir-lhe-á de base para sua escultura, ele profere palavras, pedindo que visem fortalecer sua capacidade na escolha e no corte perfeito. Enquanto esculpe, ele pede ajuda e inspiração dos deuses, para que a obra saia da forma necessária ao ato para o qual ela se destinará.

Não se trata de considerar a força da árvore um espírito vivo que habita o tronco, e o qual ficará triste por ter sido cortado. Trata-se de uma força da natureza, como o mar, como o vento, como as tempestades, as quais os homens africanos precisam desenvolver uma habilidade suficiente para harmonizar-se e que, por serem estas forças mais fortes que o homem, precisam ser compreendidas e dominadas para seu uso. Não é uma batalha dialética, é uma convivência de compreensão e concórdia. O fetiche, que é a forma como os pesquisadores classificavam os objetos africanos (até Laude assim o chama),são vistos como um pedaço de madeira que os africanos acreditavam portar um espírito. O que veem é parte de uma força que foi deslocada para outro fim. Esta força, a da árvore, por exemplo, algumas etnias, como os iorubás, dão-lhe um nome, geralmente um nome mítico, que se relaciona com algum acontecimento atemporal importante para sua história. Dão-lhe o nome de acordo com os critérios elegidos pela sua própria cultura. Fato é que todo o universo africano é um universo vivo, mesmo os mortos, que, claro, não estão vivos, não deixaram de existir, apenas não são visíveis aos sentidos. Eles, por estarem ausentes das limitações físicas impostas aos corpos, fazem habitação onde lhe aprouver, podendo, portanto, habitar as florestas. Já dissemos que, para o pensamento da África negra, o solo é a morada permanente dos ancestrais, mas não apenas esta, assim eles creem, segundo um poema sem título do senegalês Birago Diop (apud Jahn, 1963, p. 148).

Escuta mais um pouco
As coisas dos seres
A voz do fogo que se ouve
Escuta a voz da água

Preste atenção ao vento:
O suspiro da natureza
É a névoa dos antepassados.
Os que estão mortos não estão longe
Estão na sombra que está densa
Os mortos não estão embaixo da terra:
Estão na árvore que retumba
E estão no bosque que geme
Estão na água que se mexe
Tanto como na água parada
Estão na cabana, estão no barco
Os mortos não estão mortos...
Os que estão mortos não estão longe
Estão nos seios da mulher
Estão no filho de seu ventre
Estão na luta que se agita.
Os mortos não estão abaixo da terra:
Estão no incêndio que se acalma
Estão nas plantas que florescem
Estão nas rochas que tilintam
Estão no bosque, e na casa:
Os mortos não estão mortos.

De forma poética, Diop entende que os que morreram não desaparecem completamente, existindo apenas em nossa lembrança. Eles permanecem existindo, e não vivos, como potências onipresentes. A própria maneira como, em algumas etnias, eles são sepultados, fazem crer neste pensamento. Já foi citado que, entre os iorubas tradicionais, os mortos eram enterrados ao lado da casa. Isto demonstra que não lhes é reservado um lugar fora da cidade, fora da sociedade, mas eles permanecem por perto, pois, na verdade, eles não se distanciaram, apenas mudaram de situação. Não estão vivos em carne, mas em espírito. Este é um terreno delicado (como quase todos os caminhos que se referem à África), já que se desloca do campo do intelecto para o campo do crédulo, o que pressupõe uma entrada imaginativa ou compreensiva na pele do outro, para podermos captar a complexidade do pensamento. Sugere também,

uma certa capacidade de despirmo-nos de nossas veste ocidentais e entrarmos nus na floresta dos signos. Nus como as esculturas em sua plena beleza e potência. “Num sentido estrito é falso, portanto, dizer que os mortos ‘vivem’. Não ‘vivem’, senão que existem como forças espirituais, e enquanto forças espirituais, mantêm uma relação com sua descendência” (Jahn, 1963, p. 150).

(fonte: “História Geral da África IV”, Ki-Zerbo, p. 382, 1980).

Na imagem acima, reconstruída por arqueólogos, baseada na maneira como fora encontrado o esqueleto real, após escavações, podemos ver a posição de sepultamento de um rei nagô, na região de Igbô-Ikwu, na Nigéria. Podemos observar que o oba (pronuncia-se obá) foi sepultado sentado em seu trono real, com suas insígnias de poder e de comando. O real percebido deverá ser um reflexo do mundo espiritual e vice-versa. Ao lado do rei, uma trompa de marfim, que era utilizada para anunciar sua chegada.

A potência do verbo e o poder real estão irmanados na África. Se qualquer indivíduo tem no verbo o poder de excitar as forças cósmicas, em outros indivíduos, somados à sua posição social, este poder adquire graus elevados de transformar o real em sua sociedade. Um ferreiro (como já citamos), um sacerdote, um conhecedor das potencialidades das ervas, um construtor de canoas, um artesão de flechas ou um rei, além também das ocasiões em que um indivíduo une em si duplas capacidade, de ferreiro e sacerdote, ou de sacerdote e rei.

A imagem da página seguinte é um exemplo do poder representado por símbolo. Trata-se de um tipo de bastão chamado “koko-la-nzinga”, cuja tradução é “o poder na mão” (Serrano, 1983). Este bastão demonstra que seu possuidor está investido de três tipos de poder: o verbal, o material, e o espiritual.

Observando-o, podemos ver que o machado de dupla face sai diretamente da boca do rosto esculpido no corpo de madeira. Este machado, também, por si só, já é uma representação do poder, é responsável por dividir as coisas, em outras palavras, dar a quem é de direito. As decisões jurídicas cabiam ao rei, a resolução de contendas também era um de seus atributos (e ainda hoje permanece assim, em sociedades tradicionais). Este poder jurídico traduz-se também como poder material ou temporal.

No plano espiritual, esta haste nos mostra que há coisas que são dos homens e outras que são dos ancestrais, e o verbo é que nos informa desta divisão. É através do verbo que acessamos o mundo imaterial. A palavra é a força que faz vibrar o invisível.

(Bastão de Poder – etnia Teke – República Democrática do Congo (RDC) – madeira e ferro – 34 cm – séc. XIX – Museu de Tervuren – Bélgica – “Tresors d’Afrique”, 1995).

Não demore.
A palavra de brilho está à espera
Por si encontro novos caminhos
e antigas fontes de beber sedes e sorrisos
De tinta, não há notícias
mas sinais velhos
Velhos sinais perdidos nas dunas e na areia
Sou o deserto
Sem as palavras.
("Os Novos cadernos de Fabro I" in Amargos comos os frutos – Tavares, 2011, p.217)

Um objeto, por si só, representa apenas aquilo que vemos. Um banco ashanti, por exemplo, é apenas um objeto que, pelo seu uso cotidiano, é feito para sentar. Um cachimbo kuba (República Democrática do Congo) pode-se usar num momento em que seu possuidor deseja fazer uso do fumo. Este e outros objetos ganham um outro status de objetos do cotidiano no momento em que são consagrados.

A consagração dos objetos é um ritual executado por sacerdotes iniciados para este fim. Saímos, novamente, do campo da razão e penetramos num campo outro, permeados de sentidos cosmológicos e metafísicos. Para os africanos, como dissemos, não há esta dicotomia, esta divisão é da nossa cultura ocidental.

Mesmo quando um objeto acaba de ser feito pelo artesão, e não é consagrado, continua sendo apenas aquele objeto pronto. Este mesmo objeto sem consagração é que faz girar, em grande escala, o mercado de artesanato para turista. Já nos referimos à “arte de aeroporto” (Price, 2000) como uma forma de o turista ter uma mercadoria que é a cópia da original, pertencente à etnia. Portanto, podemos diferenciar, em princípio, desta forma a arte do artesanato, discussão muito cara à antropologia e às artes. Quando um determinado objeto é feito para um fim exclusivo de uso ou função de uma etnia, com fundamentos míticos ou cosmogônicos, e nele o artista usa do conhecimento necessário, segundo a tradição, para que a função se cumpra como há séculos vem ocorrendo e que, para isto, usa da habilidade de suas mãos, somados à sua iniciação nas artes de escultura, para cinzelar, tauxiar ou mesmo formatar um molde em barro, ferro, ouro, bronze ou outro metal, podemos chamar de arte, ou arte étnica, ou arte africana, como no nosso caso. Mas quando este mesmo objeto é apenas copiado, mesmo com técnica, sendo a ele estabelecido um preço, e tendo o nome do artesão, colocado para venda em feiras, praças ou aeroportos, podemos, também a princípio, chamá-lo de artesanato.

Desta forma, um material feito para um uso permanece sem sua magnitude mítica se não se tornar sagrado. A sacralização contempla uma série de rituais que variam de etnia para etnia, variando de um simples sacrifício de um sangue animal banhando a peça, até, além do sacrifício animal, incrustar no

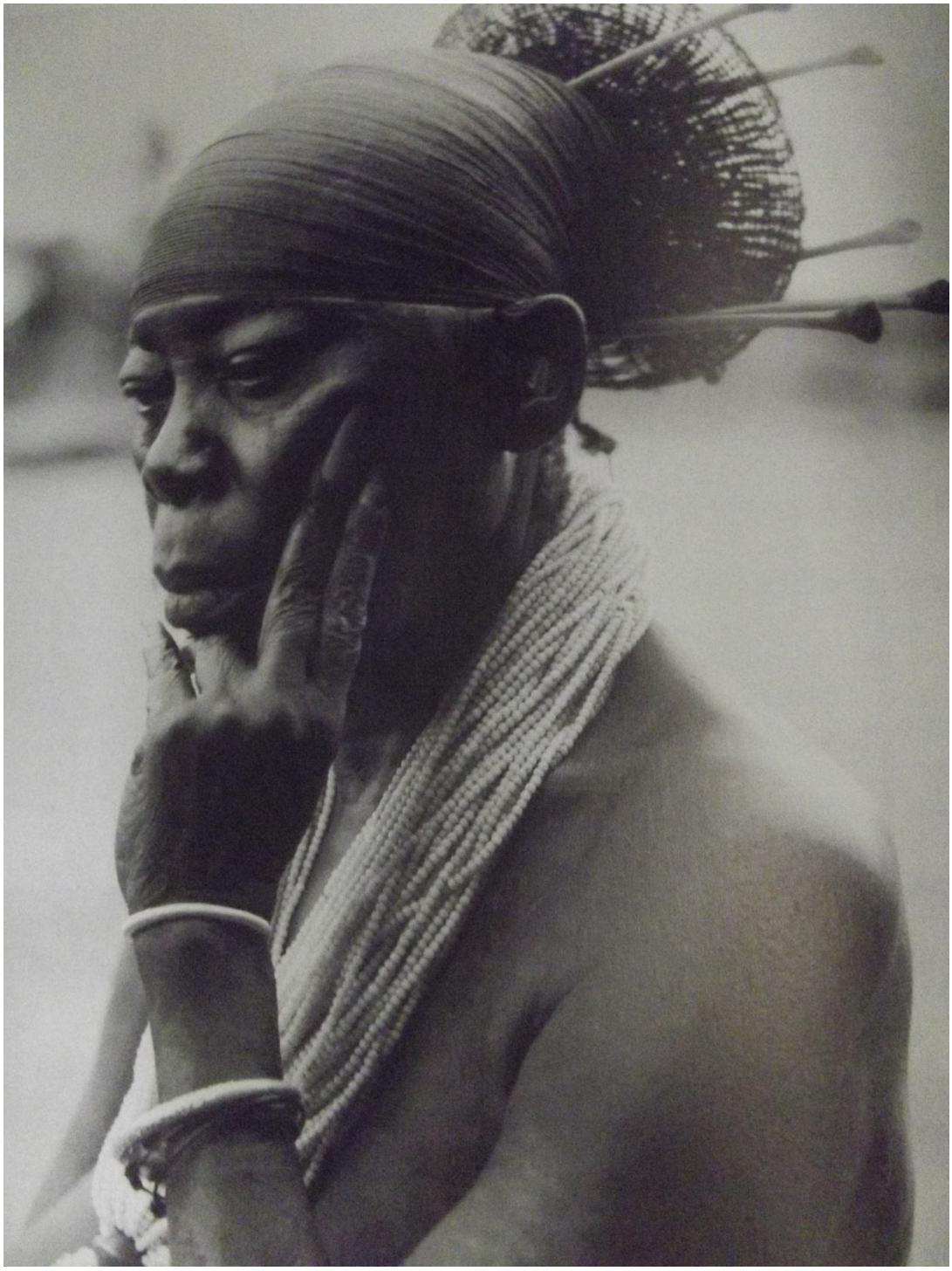
artefato partes orgânicas, como cabelos ou barbas (além do sangue), dando-lhe vida. Há também o sangue simbólico, que é a seiva vegetal, tal qual um banho de terra, que faz com que a peça passe a ser sacralizada, pois teve contato com a morada dos ancestres. Mas todas, adotando mais alguns elementos, ou subtraindo outros, fazem uso do verbo como maneira de vivificar a peça, desta forma, ela nasce e passa a ter vida. Tendo vida, necessita ser alimentada, agraciada com atenção e orações, e, acima de tudo, jamais esquecida, já que a morte do artefato também representa a morte dos deuses, que só existem enquanto forem cultuados.

Um poder se estabelece e se mantém com todo um arsenal de símbolos e signos que lhe conferem veracidade, vivacidade e força. Ao usar um banco, o rei mostra aos seus súditos sua diferenciação e sua ligação direta com a ancestralidade. O banco do rei, portanto, não pode ser um banco comum, é necessário que ele tenha a estética real, capaz de personificar a tradição e unir na figura da realeza a simbologia que tipifica sua grandeza. Desta forma, tal qual o rei, o banco também possuirá adornos.

(Assento Real – etnia Bamum – século XIX - República dos Camarões – madeira, miçangas, búzios e pano – 61 cm – Museu de Berlim – “Artes da África”, 2004).

(Peitoral – etniaAshanti – Gana – século XX – ouro – 8,7 cm – “Arts d’Afrique”, 2000).

Não somente o rei usava adornos, mas a nobreza também seguia a estética real. Este peitoral era usado pelos mensageiros do rei.



(Rainha Nenzima – Mangbetu – República Democrática do Congo - L'art Royal Africain, 1997).

Nesta foto histórica, podemos observar os adornos de pescoço da Rainha Nenzima (1840-1926), seu penteado, os braceletes e principalmente as longas unhas: símbolos de sua realeza.

Sabemos que há semelhanças e diferenças entre as centenas de etnias africanas. A complexidade de sua filosofia e a particularidade das cosmogonias transformam este continente, por um lado, num território sempre a ser descoberto, e, por outro, numa dificultosa caminhada onde necessitamos de nossos arcabouços referencias para tentarmos adentrar tal universo. Compreender a África significa uma mudança de paradigma na maneira como vemos o mundo, a começar pelo esfacelamento das dicotomias do contrário, ou a regra aristotélica da terceira hipótese excluída, com a qual nossas ciências e o Ocidente se basearam para alavancar sua evolução.

A aparente estagnação africana assim o é pelas lentes de nossas classificações, e não pela forma como os africanos veem o mundo. O que consideramos como desenvolvimento não é o mesmo para o africano, nem as categorias de vida e felicidade podem ser compartilhadas da mesma forma por nós e por eles.

A entrada e a permanência de estilos de vida europeus, em choque com a forma de vida e visão negro-africana, trouxeram evolução, em determinados campos, especialmente na medicina, mas foi um desastre nas relações pessoais, principalmente em relação à forma como homens e mulheres são vistos nas sociedades. O marxismo, bastião que prometia a salvação e a extinção das formas ocidentais capitalistas e exploratórias, soou, na prática, como mais uma forma de encaixar os africanos numa maneira laica, dicotômica e preconceituosa de ver o mundo, resultando em outro fracasso, a despeito de sua representação utópica.

Para fugirmos dessas ideologias, utilizaremos dos estudos do padre belga Tempels, que foi missionário no Congo a partir da década de 1930, do filósofo ruandense Alexis Kagame e de Janheinz Jahn, o qual uniu o pensamento de Tempels e Kagame e elaborou a obra “Muntu”, que nos servirá de referência.

Para melhor compreendermos o pensamento banto de Kagamé, em sua língua materna, o kinyaruanda, teremos quatro conceitos fundamentais em uma fórmula fácil de entender:
1) Muntu = homem (plural: Bantu);
2) Kintu = coisa (plural: Bintu);

3) Hantu = lugar e tempo
4) Kuntu = modalidade. (Jahn, 1963, p.137).

A primeira, categoria, Muntu, se refere ao homem, cujo plural é bantu (homens), compreendendo tanto os vivos como os mortos, a força dotada de inteligência, capaz de manipular a 'força-ser'.

A segunda categoria é Kintu, que compreende as forças que não podem atuar por si mesmas, e que se fazem ativas pela atuação de um Muntu. A esta categoria pertencem as plantas, os animais, as ferramentas, os utensílios e os minerais.

A terceira categoria, Huntu, é a força que situa, no espaço e no tempo, todos os acontecimentos, tudo o que seja movimento. Assim, no pensamento africano, lugar e tempo se confundem. A pergunta: onde? É possível responder: sob o reinado do rei.

A quarta categoria é Kuntu, a força modal, um modo de ser, uma modalidade valorativa: a beleza, a alegria, o prazer, a felicidade, a apreciação, a fruição estética (Melo Silva, 2007).

Compreendendo estas categorias, e de forma mais didática, podemos dizer que o mecanismo da arte africana é: o Muntu transforma o Kintu em Kuntu, ou, o homem, que é um artista ou sacerdote, transforma o objeto inanimado do cotidiano em arte, em beleza, em graça, capaz de produzir emoções. Para que esta transformação ocorra plenamente, ele faz uso da força da palavra. Para que uma peça em madeira transforme-se em escultura sagrada, é necessário um sacrifício. O nommo, que é a força vital que está em todas as coisas, penetra na escultura e ela passa a ter uma função. Uma escultura é sempre individualizada, ou seja, tem apenas um propósito, e não outro. Quando perde seu valor de uso, é desprezada pelo muntu.

Artistas e sacerdotes são pessoas capacitadas, através de critérios elegíveis próprios de seu povo, a manipular as forças cósmicas, trazendo-as para dentro dos objetos, sacralizando-os. Uma vez sacralizados, ganham vida e passam a fazer parte do mundo da comunidade. Os objetos contam a história de seus

povos, e refletem as emoções e valores daquele local e das pessoas que nele vivem.

Desta maneira, os objetos do cotidiano estarão completamente impregnados de força e beleza, ao mesmo tempo em que nascem e tornam-se vivos. Os homens dialogam com estes seres ex-objetos, e com eles, dialogam com os deuses.

Às esculturas-receptáculos da força dão o nome de nkisi. Estas esculturas são feitas com o objetivo de receber as foças da natureza existentes, visíveis e não visíveis. A força concentrada nesta estátua participa completamente do universo mítico e religiosidade dos povos da África.

O nkisi (palavra de origem banto) é um tipo de escultura que despertou sentimentos de espanto e medo, quando encontradas por europeus, e a classificaram como fetiche. A classificação fetiche tende a desqualificar o africano, uma vez que é deificação de objetos de poder, que, acredita-se, são consagrados para emanar tanto o bem quanto o mal a quem desejar.

(Ambas as fotos referem-se à cerimônia na festa do vodun Gambadá em Uidá no Benin – “O lado de lá:,Angola, Congo, Benin” 2010).

Na primeira foto, um sacerdote beninense “conversa” com a escultura. Ele crê que uma energia espiritual ancestral está viva dentro dela. Na segunda foto, vemos uma mulher dançando para o vodum, com as esculturas ao fundo.

Mas os entes, que forçosamente tem que pertencer a uma destas quatro categorias, não são concebíveis como substância, senão, também, como forças. O homem é uma força, todas as coisas são forças, o lugar e o tempo são forças igual às modalidades. O homem e a mulher (categoria Muntu), o cão e a pedra (categoria Kintu), o oriente e o ar (categoria Hantu), a beleza e o riso(categoria Kuntu) são forças, e como tais, estão todas elas relacionadas. (Jahn, 1963, p. 137).

O nganga (...) é o responsável por manipular as forças (...) estas esculturas tanto servem para ocasionar uma enfermidade como para curá-la, para provocar um malefício, como para proteger dele.

A escultura, ou os materiais de que se compõem, ou que nelas são adicionados, são inertes em si mesmos. Podem receber ou fixar uma força durante certo tempo, mas o nganga é quem, por meio de ritos apropriados e recitando certas fórmulas, põe em ação esta força e a orienta, em um ou outro sentido: ao cravar um prego em uma escultura, o nganga põe em liberdade uma força, esta força deve ser dirigida e controlada (Laude, 1968, p. 202).

O nganga, ao qual se refere Laude, e, dialogando com Jahn, pertence à categoria Muntu, é um sacerdote.

Os padres, não vendo no nganga o espelho de si mesmos, os chamaram de feiticeiros, e, nas terras onde hoje é Angola e República Demorática do Congo (R.D. do Congo, ex-Zaire), empreenderam campanhas ferrenhas, expulsando os ngangas para o interior dos territórios e florestas fechadas.

É fundamental dizer que estes sacerdotes nem sempre utilizam sua força para o mal, as forças que manejam são uma ambiguidade: podem lançar doenças, como também podem curá-las. Esta atitude anti-social é enormemente temida, e o grupo toma várias precauções, cujo objetivo é a expulsão ou o extermínio daquele feiticeiro que representa um perigo ao grupo (Laude, 1968, p. 202).

(Estátua Nkissi – etnia Kongo- R. D. do Congo – séc. XIX – madeira, ferro, ráfia, kaulim e búzios – 108 cm – Museu Nacional de Arts d'Afrique – Paris – "Le geste Kongo", 2002).

Aqui as pedras já não são pedras.
O sopro de vida que as habita
é o resto da antiga fala
de que são feitos os versos.
Fios de pólen e líquenes recriam
antigas danças das florestas.
O mar
deixa o cheiro pelas mãos.

(“Os novos cadernos de Fabro V”, em Amargos como os frutos”, Paula Tavares, 2011. p. 221).

(fonte: “L’art Royal Africain, 1997).

Na imagem acima, de delicada beleza, observamos a entronização do rei fon Jibonah II, em 10 de fevereiro de 1976, tocando o rosto da escultura que representa sua primeira esposa já falecida; no meio, seu ancestral real e, à direita, a escultura de sua mãe-rainha.

(fonte: “L’art Royal Africain, 1997).

Entronização do rei Akenzua II, em 1964, reino do Benim, Nigéria.

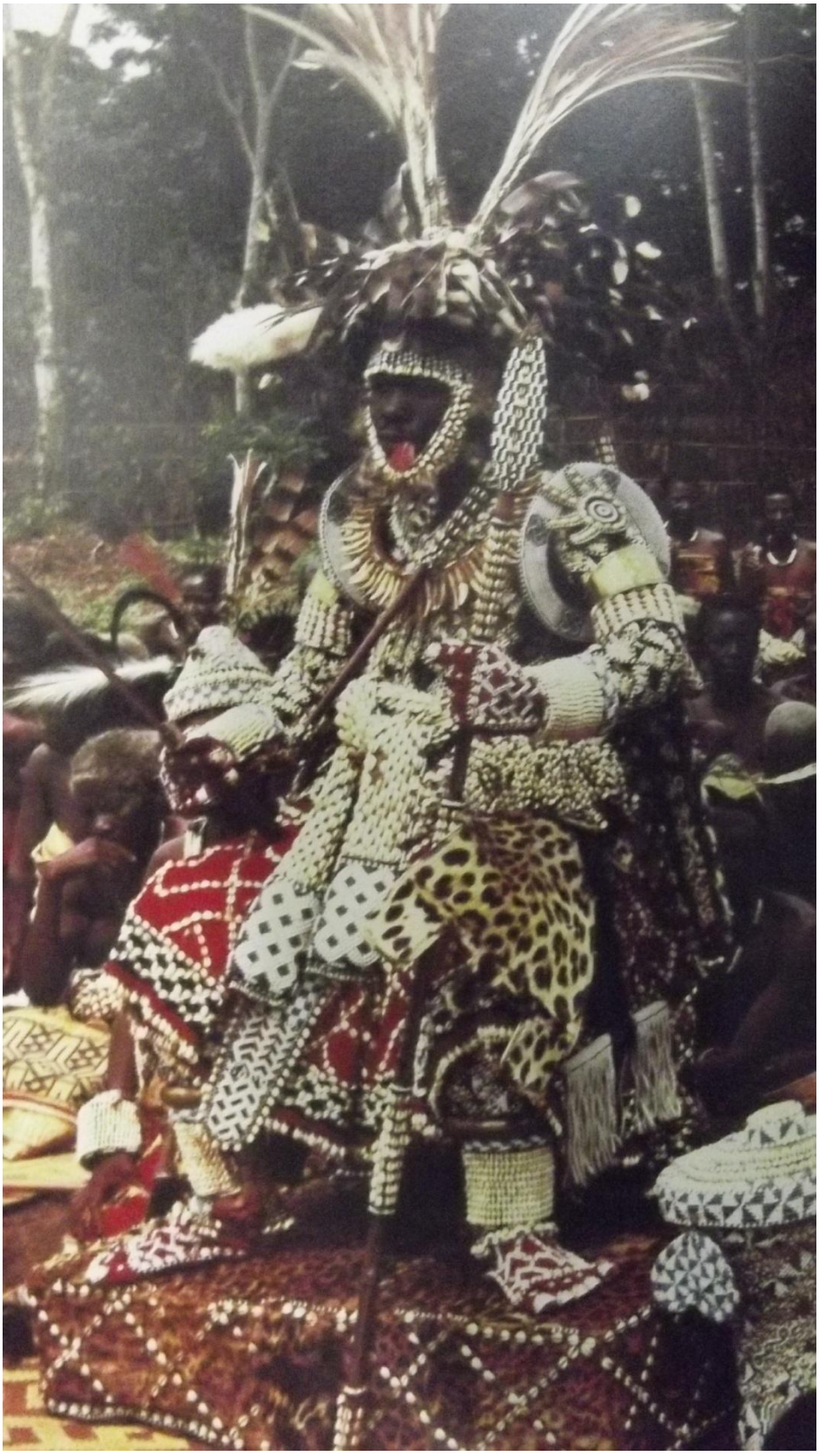
Nas fotos históricas de entronização de reis, tanto da etnia fon como da etnia ioruba, a sacralização se fez presente, desde pequeno adornos, como é o caso dos colares que se destacam no tórax de ambos (de miçangas, no peito do rei Jibonah II, e de corais, ao redor do pescoço do rei Akenzua II), como objetos de maior porte, como estas estátuas grandes[66] representando pessoas importantes para a etnia fon mostrada na foto, esta, residente no território dos Camarões, na cidade de Kom.

Como dissemos, tanto o visível como o invisível impregnam de religiosidade o pensamento mítico africano.

Não há como homogeneizar o papel dos reis africanos em sua comunidade. Não são, em sua maioria, pessoas alheias ao que acontece ao seu redor, intocáveis, que não podem ser vistos pelo público, exceto em ocasiões especiais. Há reis que, pela suntuosidade de seus adornos, passa-nos a sensação de pertencerem, em seu cotidiano, a um mundo exterior à sua realidade. Já outros, como o rei ganense Nana Dinko Pim III, deixam claro que sua entronização não os separa de seu meio social, ao contrário, os insere de forma tão eficaz que defendem seu povo não só com ordens, mas também pegando em armas.

Tanto o nganga, como os artistas, como os reis, são Muntu, e cada qual, pertencente e realizando sua função ancestral, contribuem para o fortalecimento e a vivacidade do Kuntu, o modo africano de ser.

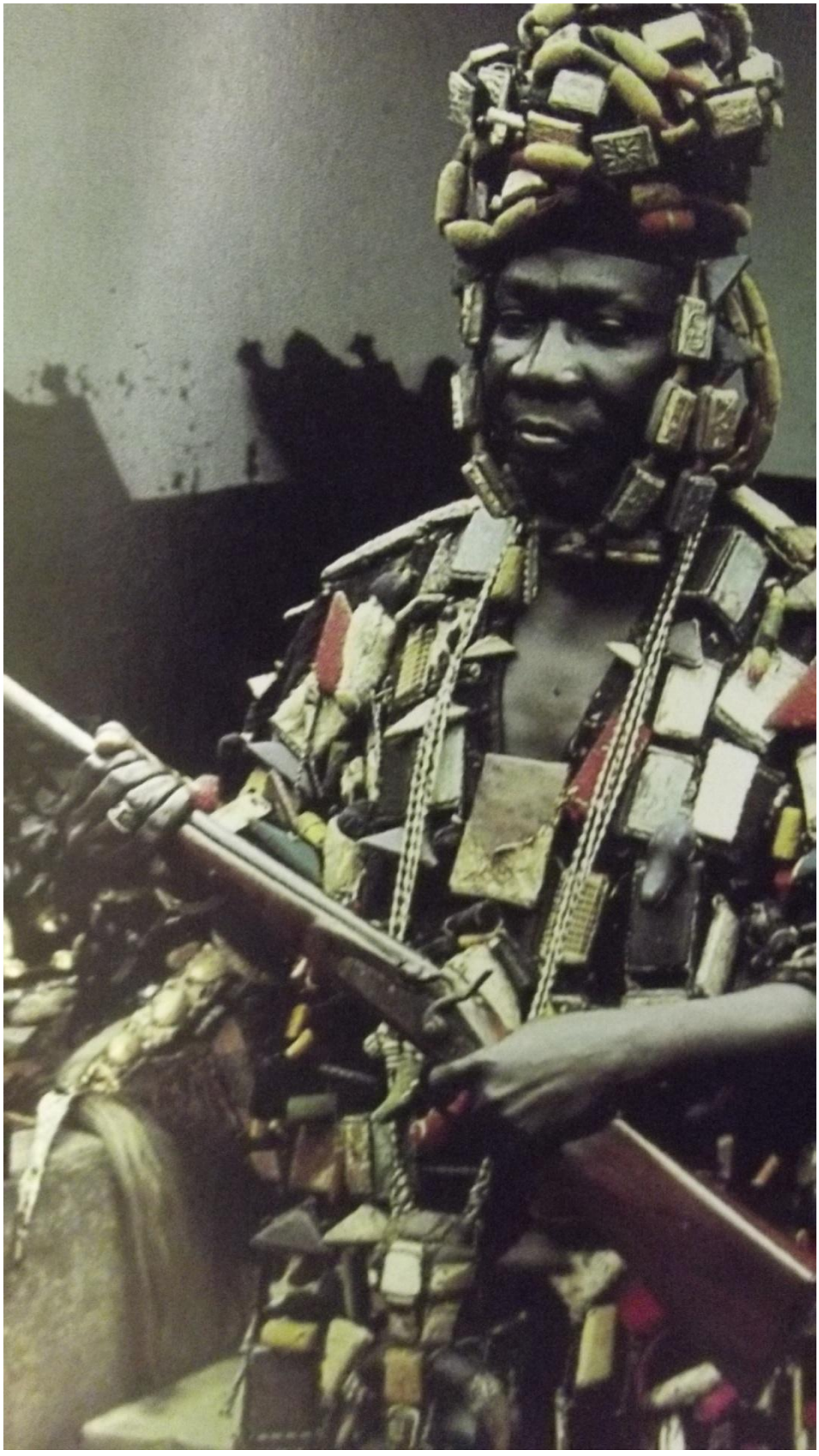
[66] Esculturas feitas pelo rei-escultor e sacerdote fon Yuwin.



(Etnia Kuba-Bushoong - Rei Kota-a-Mbueeki III – R.D. do Congo – 1971 – L'art Royal Africain – 1997).

(Porta-arcos – Luba – R. D. do Congo – séc. XIX – madeira – 64 cm – coleção particular – Inglaterra – "The Visions of Africa-Luba", 2007).

Porta-arcos, que remete ao rei ferreiro Kalala Ilunga. A mulher com as mãos nos seios, representa os segredos ancestrais guardados em seu corpo. O corpo como o cofre do conhecimento.



(Rei Nana Dinko Pim III com rifle e adornos reais, durante um período de instabilidade política em seu país – Gana – 1976 – “L’art Royal Africain”, 1997).

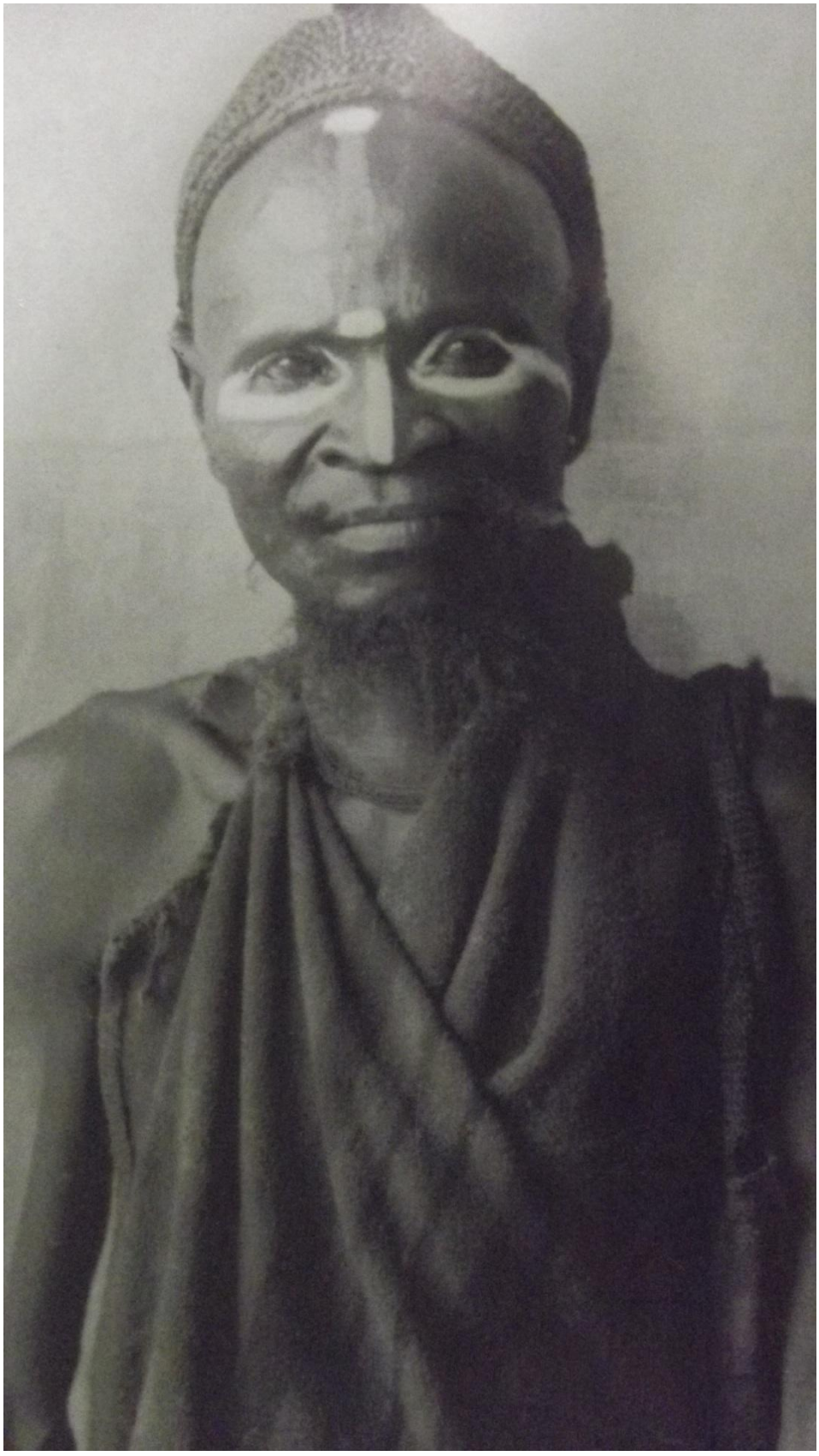
Culpados desta desordem são alguns dos maus cristãos do Congo, pessoas de alta categoria que, para não perderem o favor dos príncipes católicos, professam aparentemente a nossa santa religião, mas, às escondidas, protegem os feiticeiros, base e fundamento de toda idolatria. Desta maneira, embora a piedade dos reis e de outros príncipes, verdadeiros e óptimos católicos, se tenha esforçado e se esforce por extirpar da sua raiz aquela má semente, nunca conseguiu, porém, o seu objeto. Com efeito, os feiticeiros, descobertos e expulsos de uma região, fogem para outra, e não falta quem os abrigue. Ou, quando não tem outro recurso, escondem-se na floresta, sempre seguido por pessoas favoráveis, com a ajuda das quais, mantém e difundem os seus erros. Onde a liberdade lhes permite executar mais comodamente os seus infames crimes, contaminam e seduzem muitos que acorrem numerosos para conseguirem a cura das doenças por meio de remédios supersticiosos (Montecúccollo, século XVII, 1965, p. 87).

Junto à descrição dos ídolos e dos sacrifícios, é preciso dar uma descrição, tão pormenorizada quanto possível, dos feiticeiros, vulgarmente chamados ngangas[67], sendo estes criminosos justamente os que principalmente prejudicam os progressos na nossa santa fé (Montecúccollo, século XVII, 1965 p. 91).

Nsambi, curador de uma certa doença que incomoda muito os Pretos, goza de grande prestígio e é muito procurado.

A pele de alguns cobrem-se de nódoas esbranquiçadas, como lepra. Esta doença é muito nojenta e de grande aborrecimento. Nsambi, portanto, usando de sua arte, entrega aos doentes uma taça com uma certa bebida (...) porque razão ficam curados não se sabe bem, porém ouvi dizer que a casca de uma certa árvore, reduzida a pó e espalhada sobre a pele do doente, secando os humores, produz a cura (Montecúccollo, século XVII, 1965, p. 87).

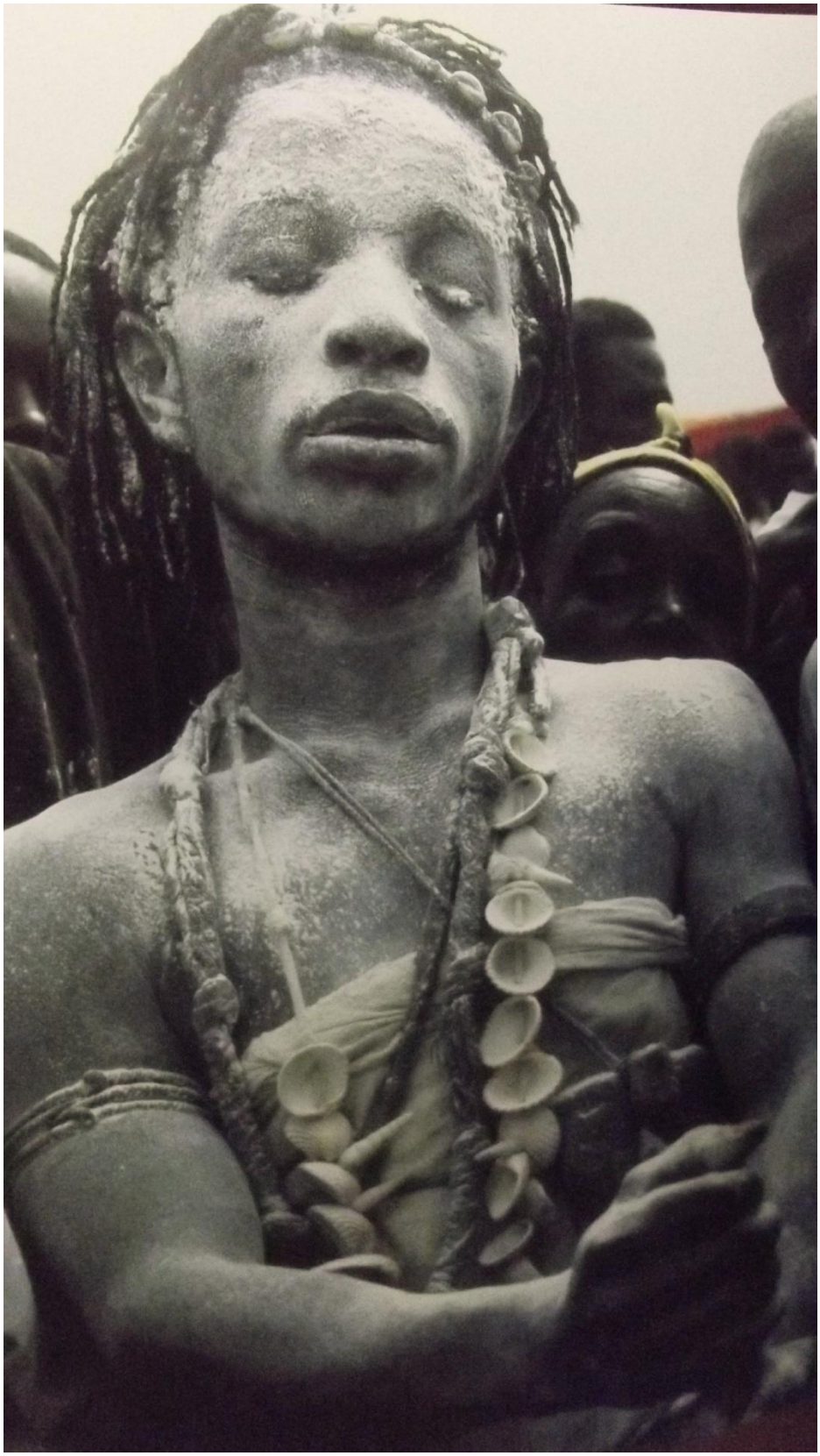
[67] Nganga quer dizer “pessoa instruída”. Também os padres católicos são chamados de nganga-a-Nzambi, ou “sábios de deus.” Transcrição do rodapé da obra original.



(Madzia, um nganga – século XX – R.D. do Congo – “Arts d’Afrique", 2000).

O principal sofisma destas infames doutrinas é que, embora Deus, chamado Nzambi-a-mpungu, ou ‘Deus do alto’, seja um em si mesmo, há, porém, outros deuses, inferiores a ele, mas sempre dignos de obséquio; portanto, também a eles é devido culto e adoração. Por isso, os pagãos expõem certa quantidade de ídolos, a maior parte de madeira, toscamente esculpidos, tendo cada um o seu próprio nome.

Chama-se vulgarmente nganga-itiqui aquele que, com autoridade de ministro de Satanás, recebe as ofertas e as vítimas das mãos dos oferentes e as coloca sobre os altares, perante as estátuas dos ídolos. Muitas destas estátuas têm feições de homens ou de mulheres, outras de animais, feras, monstros ou demônios, conforme o diferente costume de cada província, população ou comunidade (Idem, p.88).



(Um sacerdote Ashante, de Gana, com seu corpo pintado de caolim; seu corpo, como receptáculos dos deuses, transforma-se no “altar do mundo”. Século XX – “Arts d’ Afrique”, 2000).

O nequita[68] celebra as suas assembleias em lugares remotíssimos e principalmente no fundo dos vales, onde os raios do Sol não chegam para descobrir as suas infames torpezas. Portanto, concorrendo grande multidão de pretos, que têm grande inclinação para a sensualidade, torna-se muito incômoda a tarefa dos missionários em achar a maneira de acabar com aquelas monstruosidades.

Ali, à frente de uma palhota, plantam muitos paus em semicírculo, toscamente trabalhados e pintados, como esboço de estátuas; são estes justamente os ídolos.

(Aldeia da etnia Khôrô, em Modjadji-Zimbábue, 1960 – “Africa, the art of a continent”, 1999).

Nós, porém, ensinamos a maneira certa de evitar a vingança desses criminosos, por meio dos nossos mistérios, e hoje em dia, cada bom católico, armado com o escudo da verdadeira fé, derrota esse bando de facínoras, sem nenhum prejuízo próprio. (Idem, p.99).

[68] Outro termo para feiticeiro. Era, na verdade, um sacerdote responsável pela iniciação dos jovens.

3.2 - TCHOKWE

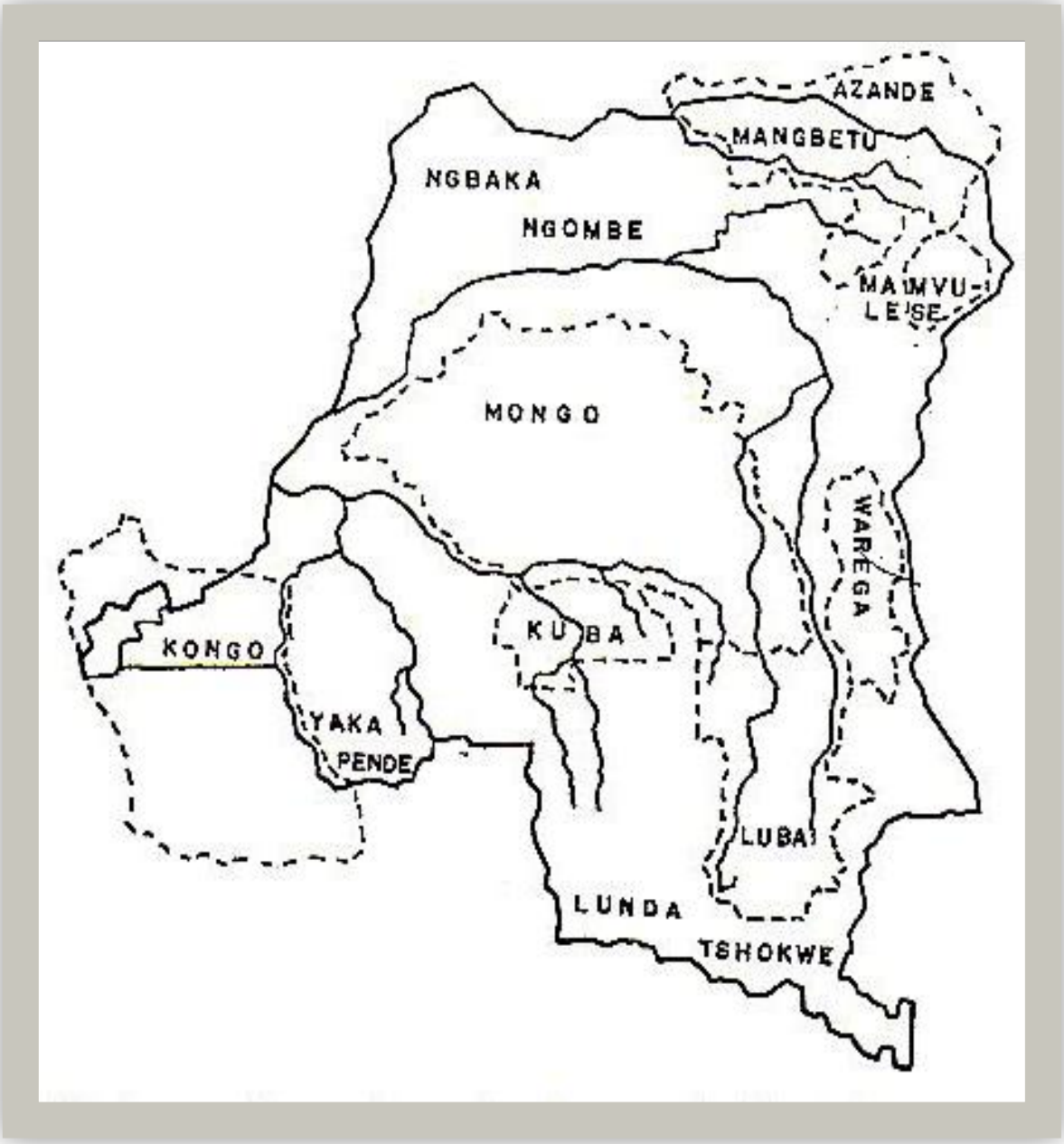
Vou agora encontrar o lugar
Onde a mãe despe a pele das casas
todos os anos
Só para revestir de novo
Do barro das origens.
(poema sem título em "Amargos como os frutos", 2011, p. 257).

Mapa de Angola, destacando, na cor azul, o território dos Lunda-Tchokwes

(Mapa retirado do site: African Federation.net).

Em destaque, na cor azul, o Reino Unido Lunda-Tchokwe. Atualmente, esta região foi dividida em várias áreas administrativas, porém, permanecem culturalmente como tchokwes.

Mapa das etnias da R. Democrática do Congo, século XX.[69]



No mapa acima, podemos ver, à direita, na parte de baixo, a localização de uma parte da etnia Lunda-Tchokwe (a outra parte encontra-se em solo angolano), tendo como vizinhos os (Ba)lubas, e mais acima, os (Ba)kubas.

[69] Mapa de 1959. Fonte: site da African Federation- http://www.africafederation.net/index.html

Segundo a história oral narrada pelos povos Lunda Tchokwe e iguais, os nobres Lunda começaram a se mover para fora do Vale Nkalaany no século XVI, quando Chibinda Ilunga, um caçador Muluba do Oriente, chegou ao tribunal Lunda e se casou com a rainha Lweji[70] (Lima, 1971, 41-65; de Heusch, 1982, 180-82). [71]

O mito nos levará para o caminho da arte Tchokwe; ou a arte nos convidará a percorrer os caminhos do mito? Indo de uma direção à outra, ou escolhendo a direção contrária, o fato é que arte e mito estão intimamente relacionados, podendo dizer que são frutos de uma mesma árvore.

A arte dos Quiocos (outro nome com que são conhecidos os Tchokwes) caracteriza-se por uma grande produção de máscaras, tambores, esculturas em madeira, objetos de uso cotidiano, que são feitos pelos seus futuros usuários, visto que as esculturas de grande beleza e que apresentam detalhes mais refinados são feitos por artistas que cobram altos preços, os quais os homens comuns não poderiam pagar. Geralmente, estas esculturas são encomendadas por chefes de linhagem ou reis. Há também as esculturas de nkissis (pronuncia-se inquísses), feitas para o altar pessoal da casa; estas também podem ser feitas pelo usuário, mas, por terem como objetivo a comunicação com o sagrado, via de regra, são os escultores que a produzem.

O universo dos Quiocos[72], tal qual de outras etnias africanas, é vasto e complexo, assim, andemos hermeneuticamente pela via do mito, para adentrarmos a arte.

[70] Seu nome foi encontrado na literatura pesquisada como Leiji, Louedji, ou Lweji.
[71] http://www.africafederation.net/Lunda_10.htm site da Federação das Nações Africanas.
[72] Segundo José Redinha (Distribuição Étnica de Angola, 1971), os Tchokwes são conhecidos por, no mínimo, 35 nomes e suas variações, ele mesmo preferiu não citar todas as formas. Tutchokwe é a forma plural como são conhecidos. Já os Lundas, na mesma obra, são conhecidos por, no mínimo, 17 nomes.

Diz a tradição que o caçador Ilunga[73], ao descobrir a verdadeira face do rei, se deitou por terra e perguntou:

– Pai, o que é um velho?

O rei respirou longamente o dia a começar e respondeu:

– Filho, ser velho é ter vivido para cá das colinas, em paz, no meio dos rebanhos e das colmeias...

Ser O Velho é saber do silêncio..."

("Língua da terra" em A Cabeça de Salomé, 2004, p. 111).

[73] Pronuncia-se ilunga.

Segundo o mito[74], Tchibinda Ilunga[75] era caçador e príncipe dos lubas, filho dorei Kalala Ilunga, e chegou de um país estrangeiro até a Lunda. Lá encontrou a bela Louedji[76], filha do rei Yala Ouako.

Yala Ouako teve também dois filhos, Tchingouli[77] e Tchinyama, que desejavam suceder seu pai. Mas como Louedji tinha um coração sereno e mais bondoso que seus dois irmãos, o rei deu-lhe a preferência. Assim, fez o que jamais nenhum rei havia feito no povo Lunda: ele deu à princesa Louedji o bracelete do poder, cujo nome é lucano.

E Louedji tornou-se rainha. Porque quem usa o bracelete lucano torna-se, automaticamente, rei ou rainha.

Louedji estava tão linda que o sol e a lua, que geralmente estão em atrito um com o outro, findaram suas disputas para juntos contemplar tal beleza. E o grande astro, admirado pela beleza da princesa, desapareceu do céu naquele dia.

E os anos se passaram...

Os anciãos se reuniram e foram até Louedji ter com ela:

– Grande rainha, já é tempo de se casar!

E Louedji respondeu:

– Mas eu não conheço homem algum digno de mim!

Assim, decidiram organizar um concurso. Ela colocou num jarro o bracelete lucano, o bracelete mágico feito de veias e de tendões humanos, e disse:

– Aquele que chegar a tomar o jarro e quebrá-lo, e dentro dele descobrir o bracelete real, será meu marido!

A história foi recontada e espalhada por toda a África ao som dos tambores...

[74] Há várias versões para o mito de Tchibinda Ilunda, esta que segue, foi baseado no livro: "Tchibinda, le héros-chasseur" de Sophie Curtil (1991).
[75] Há discordâncias sobre esta estória, segundo o site da província Lunda-Tchokwe, Ilunga não era um caçador, mas um ladrão que foi pego roubando, e pelo qual a princesa se apaixonou, tornando-o rei.
[76] Louedji, cujo significado do nome é "Amizade".
[77] Outra história cita este nome como Tquinguiri.

...e chegaram príncipes, guerreiros, feiticeiros...

O primeiro, que era um grande feiticeiro, pegou sua bolsa de todas as cores e a lançou sobre o jarro. Ele olhou para a rainha, ela tinha olhos de fogo... ele então, pegou sua bolsa, baixou a cabeça e partiu sem quebrar ou tocar o jarro.

...e o segundo candidato, que era um grande guerreiro, com uma imensa lança, fracassou...

...nem o terceiro, nem pretendente algum puderam lançar nada que tinham nas mãos.

Eis que chega Tchibinda[78].

Ele é forte e musculoso, pernas dobradas, pronto para atacar. Em seus dedos, ele segura uma vara e um chifre mágico. Graças a este chifre cheio de magia, atrai animais de toda a floresta, pois é um caçador com poderes sobrenaturais.

Ele tem sobre sua cabeça a coroa e a diadema dos chefes, pois é um chefe e um príncipe.

Orelhas pontudas, alertas, emergem de seu rosto. Ele expande suas narinas, arregala os olhos,e os cabelos trançados de sua barba, descem, pendurados em seu queixo. Em sua cintura está amarrado com um cinto de couro.

Sim, assim chegou Tchibinda Ilunga.

Com o olhar, a rainha lhe mostra o jarro contendo o bracelete lucano.

Graças ao chifre mágico do caçador, o sol não pode penetrar nos olhos de fogo de Louedji. Tchibinda pôde olhar a rainha.

Em seguida, de uma mão, ele apanhou um arco-íris no céu e fez um arco, com a outra, ele pegou um raio de sol e fez uma flecha.

Ele tensionou o arco e atirou a flecha. A flecha foi tão certeira que atingiu o jarro, arrebentando-o em cem pedaços, deixando à mostra o bracelete real.

[78] Cibinda Ilunda, para os angolanos, Tchibinda Ilunga, para os congoleses, ou Chibinda Ilunda para a região do Zambeze.

Assim, a rainha Louedji escolhendo Tchibinda por marido, deu-lhe o bracelete lucano, e fez deste poderoso estrangeiro o novo rei do povo lunda.

Graças aos arcos e as flechas de Tchininda, o povo lunda aprendeu amelhorcaça para alimentação,e tem que irpara a guerra comnovas armas.

Quanto a Tchingouli e Tchinyama, os dois irmãos de Louedji, desistiram do país Lunda depois de aprender com Tchibinda o correto manuseio das armas, e foram embora, fundando um novo povo, o povo tchokwe.

Os segredos da caça, da produção de armas e do cultivo do solo que chegou com Tchibinda Ilunga, são passados de geração à geração aos reis lunda-tchokwe, e graças a eles, este povo pode viver em paz e feliz em seu reinado.

O mito abriu-nos a porta, e mostrou-nos o caminho, reflitamos sobre ele. Os lubas, os lundas e os tchokwes compartilham de uma cultura parentesca. Há relatos de que Tchibinda possuía não apenas flechas e arcos, mas também uma machadinha de metal, o que faz dele um ferreiro, transmitindo aos lundas os conhecimentos da metalurgia, causando assim um enorme desenvolvimento na caça e na guerra.

Durante séculos, os quiocos foram dominados pelos lundas, e, a partir do século XVII, sublevaram-se contra seus dominadores e se expandiram para o sul e mais ao norte do território angolano. “Depois de lutas com aquele potentado até final do século XIX, os Quiocos sublevaram-se definitivamente, forçando as barreiras de governadores lundas que os cercavam, e expandindo-se rapidamente para norte e sul principalmente.”[79] (Redinha, 1975).

Narra a história que os irmãos de Louedji, e outros parentes, insatisfeitos com a união desta com o estrangeiro Tchibinda, puseram fogo na aldeia e partiram, para não serem mortos a mando de sua irmã. Outros parentes que ficaram, e dos quais ela suspeitava da possível traição, expulsou-os do território, dizendo: “Ayoko a Ku Quinguri (vão também juntar-se ao Quinguri). Desta frase, poderia

[79] José Redinha em “Etnias e Cultura de Angola”, citado no site oficial da província da lunda-tchokwe. http://www.culturalunda-tchokwe.com/

ter derivado o nome Tchókue (quiôco), que significaria 'os expatriados'" (Martin, 2001).[80]

Atendo-se ao nosso mito, Ilunga é um herói que atende ao chamado, ele vai e atinge o objetivo proposto. Esta é uma das características do herói, a sua capacidade de responder à convocação, quando havia a opção de ignorá-la. Seria uma antítese do homem comum, quando, em determinadas ocasiões, este foge da responsabilidade que lhe aparece. Enfrentar dificuldades e não se recusar a enfrentá-las é o que faz de um ser razoável tornar-se um herói?

No mito em questão, não há somente a técnica e a perspicácia presentes, há também um aspecto mágico. O chifre sagrado que ele carrega, que é usado para porções sagradas e para anunciar a chegada do séquito real, quando instrumento musical, não fora feito apenas para o uso cotidiano, mas contém poderes não naturais. Simbologia da inteligência, a porção mágica que Ilunga carrega fê-lo se sobressair sobre os outros homens, estes, também com capacidades desenvolvidas, pelo uso correto da poção precisa no momento exato. Antes, havíamos visto que há objetos feitos para diferenciar o rei de seus súditos, e agora, estes objetos que já são tão particularizados pelo uso simbólico, contêm forças que afirmam a realeza e a potencialidade metafísicas; não basta apenas portar os objetos reais, é preciso um ou mais mitos para solidificar a realeza e explicar o universo.

"Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes." (Campbell, 2008, p. 15).

Entre os quiocos, a madeira é o material mais frequentemente utilizado. Encontrado em abundância, convida o homem a ter contato com ele desde o nascimento. Considerado como parte do mundo sagrado, algumas árvores são reservadas para o culto aos ancestrais, outras, a madeira serve perfeitamente para a realização da produção escultórica. Tanto o mito como a madeira circundam o universo lunda-tchokwe, e é necessário uma habilidade tanto para

[80] José Vaz Martins em "Os Tutchokwe do Nordeste de Angola", citado no site oficial da província da lunda-tchokwe. http://www.culturalunda-tchokwe.com/

esculpir como para narrar os mitos, isto se dá tanto oralmente, como através do silêncio das esculturas, elas também falam aos espectadores. Em tradições a-escritas, outras formas de comunicação se fazem presentes.

Por ser uma sociedade aristocrática, os tchokwes têm grande apreciação por uma estética próxima do naturalismo, ainda que sua produção não tenha como objetivo copiar uma imagem real, senão representar ou presentificar sua ancestralidade. Podemos dizer que há uma tendência para uma arte da corte, ou, é a que mais se apresenta ao ocidente.

Observando a figura do herói civilizador Tchibinda Ilunda, podemos ver que todo o corpo do rei está composto de simbologia. Seu penteado é típico dos nobres lundas, bem como a diadema que usa. A estética corporal é merecedora de cuidados por parte das populações africanas, e se refletem em sua arte.

(Estátua de Tchibinda Ilunga, vista frontal – madeira – altura não identificada – “Tchibinda, le héros-chasseur”, 1991).

(Estátua de Tchibinda Ilunga, vista de outro ângulo – madeira – altura não identificada – “Tchibinda, le héros-chasseur”, 1991).

Não há apenas um único modelo da estátua de Ilunga, nesta, mais próxima do mito, vemos que ele carrega um bastão em sua mão direita, em outras versões do mesmo herói, ele porta um rifle. Tanto um como outro respondem à ideia de que ele é um herói que trouxe um conhecimento de caça desconhecido até então para um outro povo. Desta atitude de civilizar uma nação decorre uma sacralização do personagem, fazendo com que ele passe a ter uma função pedagógica.

(Casal de máscaras Tyi-Wara – etnia Bamanan – Mali – séc. XIX – madeira - alturas não identificadas – “Africa, arts and culture”, 2005).[81]

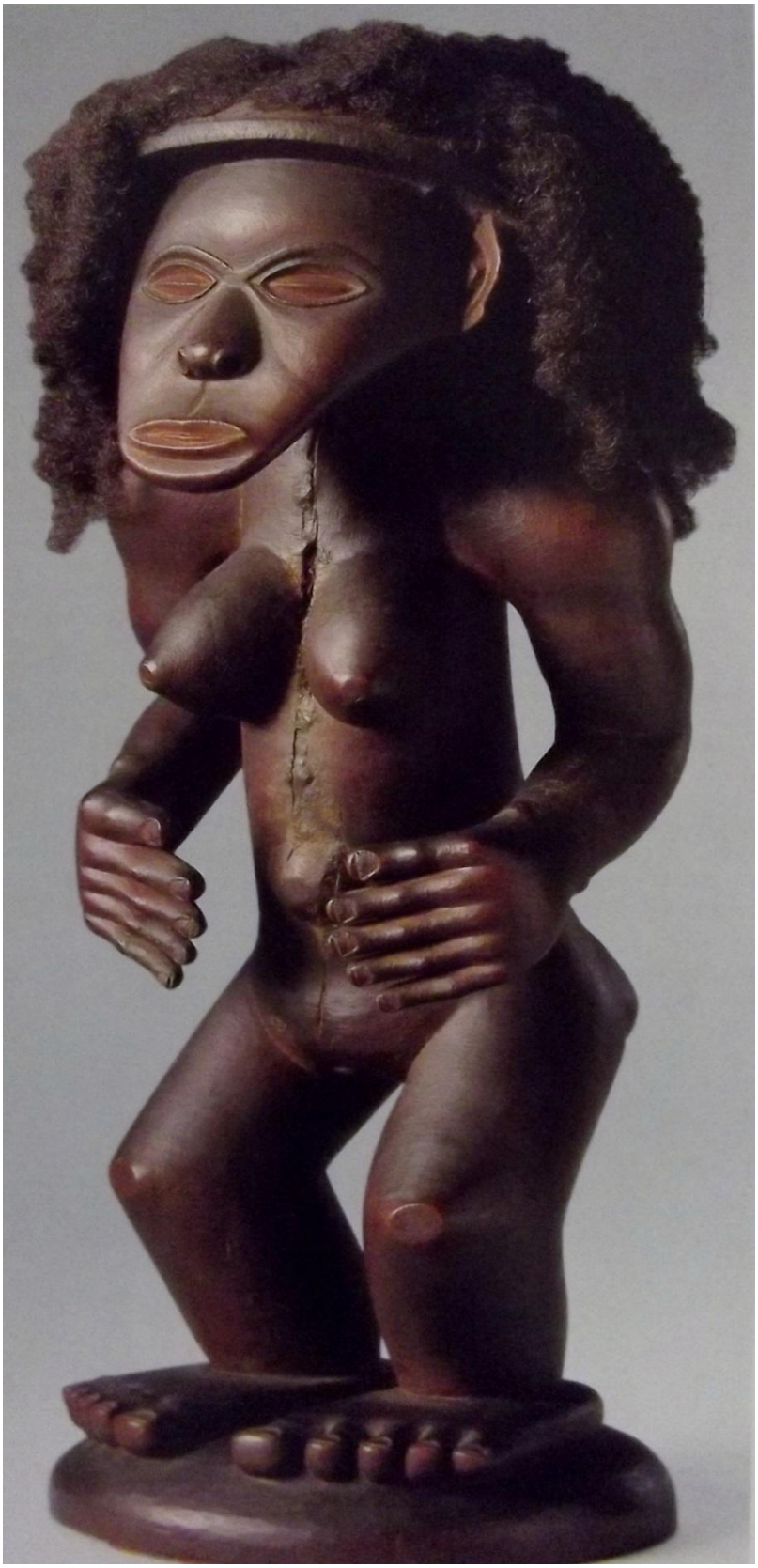
Foto de contexto: sacerdotes dançam com as máscaras durante uma colheita; TYi-Wara é o mito fundador da etnia, que lhes ensinou a técnica da agricultura.

[81] No livro: “Arte da África” (Brasilia, 2004), a escultura da esquerda tem a altura de 51 cm, a da direita, deduzimos, tem uma altura semelhante ou próxima.

Para o homem das sociedades arcaicas, (...) o que aconteceu ab origene pode ser repetido através do poder dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. Essencial não somente porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, mas, sobretudo, porque, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram ab origene. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem (Eliade, 1972, p. 18).

As obras de arte podem exprimir a hierarquia social e representar simbolicamente o poder: os trajes e as armas, os cetros e os instrumentos de música, os bancos e tronos são símbolos do poder político. Cada família, bem como cada dinastia, conserva em segredo as fontes de seu poder, os objetos de culto, as estátuas e as máscaras (Sylla, 2006, p. 35).

A história nos conta que Tshibinda e Louedji tiveram um filho. Diz-nos também sobre a continuidade das etnias e territórios fundados pelos expatriados. O mito surge, e espalha suas sementes por outras terras, fertilizando-as.



(Escultura de Louedji, esposa de Tchibinda Ilunda, rainha dos lunda-tchokwe,

Angola – séc. XIX-madeira, tinta ritual e cabelo-35cm-Museu de Berlim- “The art of Africa", 1999).

Homens e mulheres falavam, então, línguas diferentes, residindo a fórmula perfeita do entendimento, nessa capacidade de prestar atenção e medir a palavra, cada uma pronunciada de maneira clara, ganhando forma no contraste com o muro de silêncio que separava os mundos.

As relações entre os homens e mulheres nasciam de longo processo de aprendizado. As grandes histórias de amor mediam-se em unidades de crescimento que os dias, as noites e os anos ajudavam a cimentar. Os nomes secretos de cada um, (a tradição fala em sete nomes disponíveis para cada indivíduo: o nome da água, o nome do ganho nos primeiros meses de vida, o nome do leite, o nome das primeiras saídas para a caça ou para as lavras, o nome do clã, o nome da linhagem, o nome da família, o nome próprio), não podiam ser pronunciados, pois permaneciam como prova e resíduo do sopro inicial do tempo do silêncio. Por isso, dispunham de um oitavo nome para uso diário, em fórmulas de ternura que ainda não haviam caído em desuso.

(Língua da terra in "A Cabeça de Salomé", 2004, p.112).

(Detalhes dos rostos de Ilunga e Louedji – fontes citadas anteriormente).

Fala da amada
Fecho agora as portas de sombra
Que me dividiram a vida
Com a ponta do fio
Dou-me à luz de coração limpo
E agora aberto
Eu te me entrego:
Minha vida
Meu corpo
Minha fala e meu lugar

Fala do amado
Guardião do silêncio, guardei a pérola
Para te dizer
Noites de nardo
Coração mais puro
Agora e todos os dias
Do meu amor
Para receber na minha a tua mão.
(poema sem título em "Amargos como os frutos", 2011, p. 237).

Ao mesmo tempo em que encarna algo imaterial, as estátuas propõem uma imagem, um episódio mítico que pode ser imediatamente significado pelos fiéis.

A estatuária negra impõe uma visão que não deixa o espectador indiferente (livre para sonhar e interpretar a esmo), obriga-o a um esforço de ordem intelectual para ser interpretada, como uma harmonia de relações plásticas. Esta estatuária transmite a 'mensagem do ser', por uma parte, devido a sua negativa, ou indiferença, em transcrever fatos transitórios ou anedóticos, de uma realidade movediça, e por outro, a causa de seu desejo – confirmada pelos mitos – de representar uma realidade estável a que o tempo não ataca em sua profundidade (Laude, 209, 1968).

Algumas características da arte africana, e, consecutivamente da arte dos povos bantos, é a expressão de algumas partes do corpo.

As mãos estão geralmente colocadas na frente do corpo, ou próximo dele. No caso das mulheres, as mãos nesta posição refletem a fecundidade, portanto, a continuidade da população. Entre os homens, podem aparecer estátuas em que eles seguram um bastão ou uma arma, ou um símbolo representativo de sua posição social.

Na arte tchokwe, e, em especial, na estatuária de Ilunga e Louedji, as mãos do herói fundador são fortes e salientes, representativas de sua capacidade de caça e liderança, seus pés demonstram força e grandeza, já que ele percorreu distâncias para atender ao chamado.

O penteado também é uma simbologia tanto do status social que o personagem representado ocupa, como para representar o conceito estético da etnia.

Nas estatuárias femininas, os seios salientes e, muitas vezes, segurados e destacados pelas mãos das personagens, demonstram a capacidade de fertilização, fundamental para a continuidade da vida. Esta fertilização não diz respeito somente aos homens, mas também aos seus alimentos e a outras formas de vida. As nádegas femininas também são bem observáveis, pois

servem de suporte às crianças que as mulheres africanas têm o costume de levar às costas.

Os pescoços compridos servem tanto para carregar os colares como para embelezarem-se de pó. Isto tem como objetivo atrair o sexo oposto. Nas estatuárias, o pescoço também é um ponto em destaque.

Nestas colocações observamos elementos de ordem mítica como de ordem estética, ambas as categorias permeiam e transpassam o universo africano, servindo de estrutura para sua produção artística.

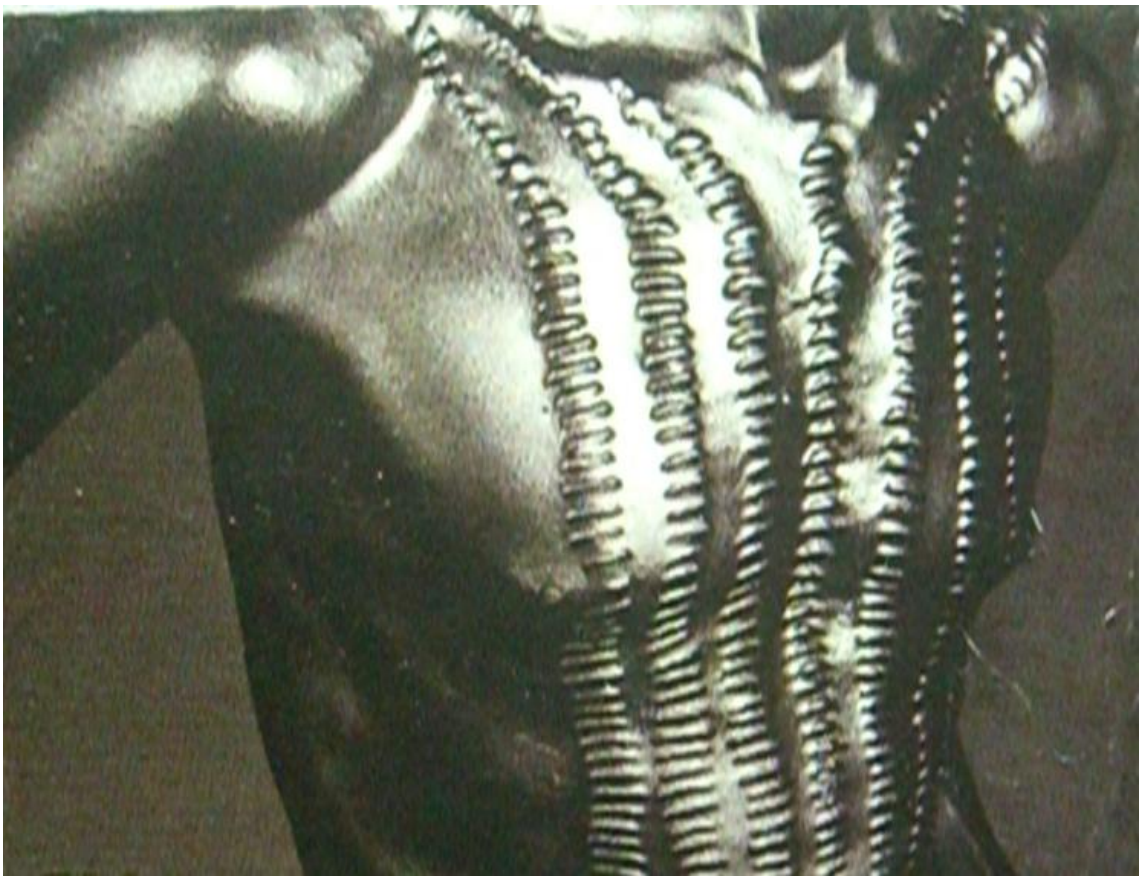
Os braços representam gestos ou compõem a expressão do corpo. Levantados, podem ter um significado bélico ou de aviso, por exemplo e, em outras estátuas, podem aparecer pendendo ou junto ao corpo, carregando crianças ou objetos. Servem também para exporem as pulseiras, braceletes ou outros adornos, outra parte da arte africana representativa da estética e/ou da realeza. Os tornozelos suportam também adornos dos membros inferiores.

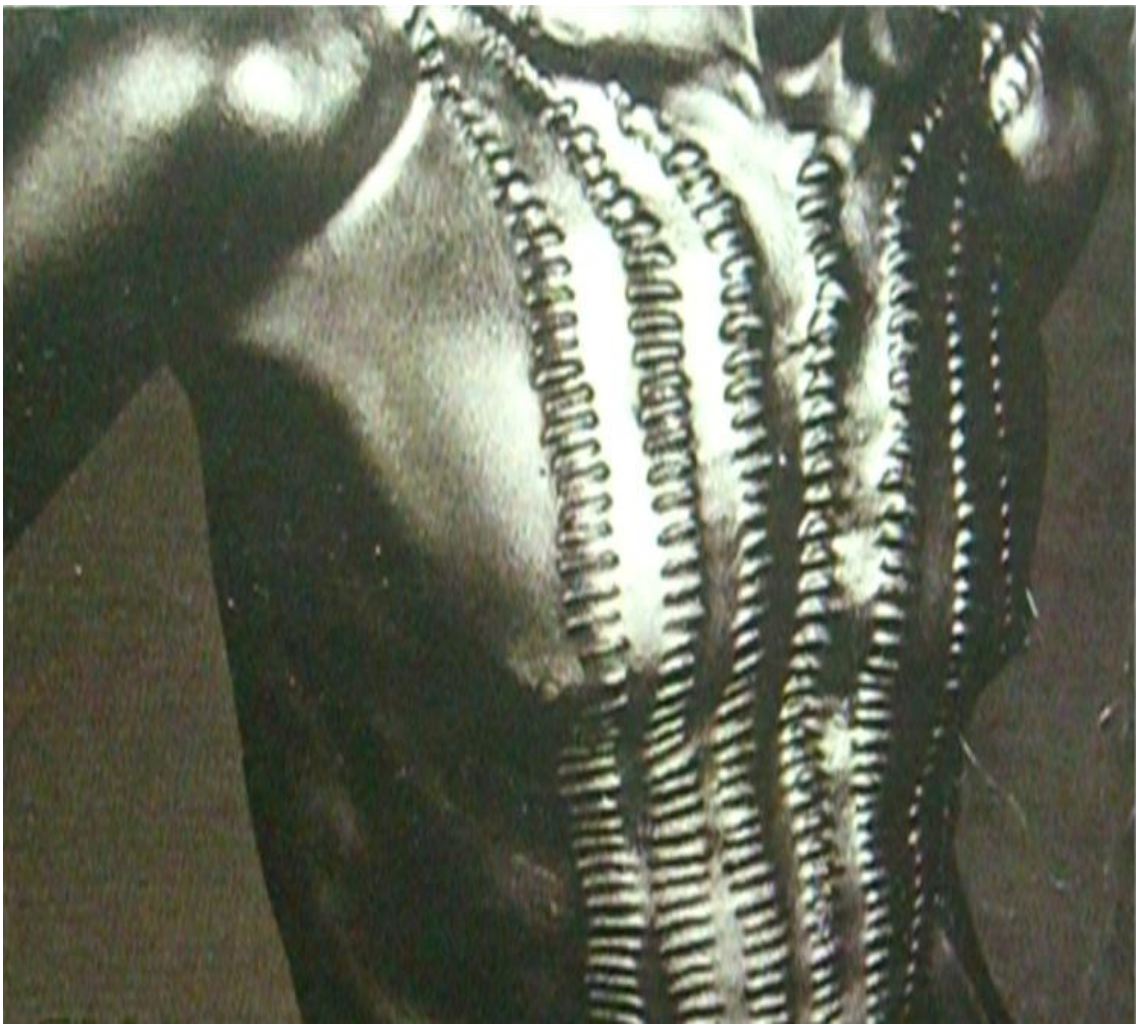
Outra parte do corpo de grande importância é da barriga, ou ventre. É na barriga que ocorre a fecundidade, mas também é na barriga que muitas etnias fazem suas escarificações. Também é no ventre que há orifícios em estátuas, onde se colocam infusões feitas de elementos vegetais e orgânicos. As escarificações também podem ser feitas no peito, nos braços, nos rostos, e nas costas. Ao realizá-las, em algumas ocasiões, o escarificado masca algumas ervas tranquilizantes ou anestésicas, em outras, como prova de iniciação, tais marcas são feitas sem nenhuma forma de manipular a dor. Sentir e suportar o sacrifício é símbolo de um rito de passagem.

Estas escarificações podem conter motivos apenas estéticos, porém, em sua maioria, trazem símbolos reconhecidos pela etnia e por outras. Em Moçambique, por exemplo, há uma lei que proíbe que os jovens tenham seus corpos escarificados, isto ocorre como uma tentativa de abolir, ou ao menos amenizar, o atrito histórico entre os vários clãs. A presença de um corpo escarificado já se traduz como um afrontamento. Nas iniciações do candomblé, religião de origem africana e recriada no Brasil, para que os iniciados não fossem descobertos como pertencentes ao que o cristianismo vaticinava como

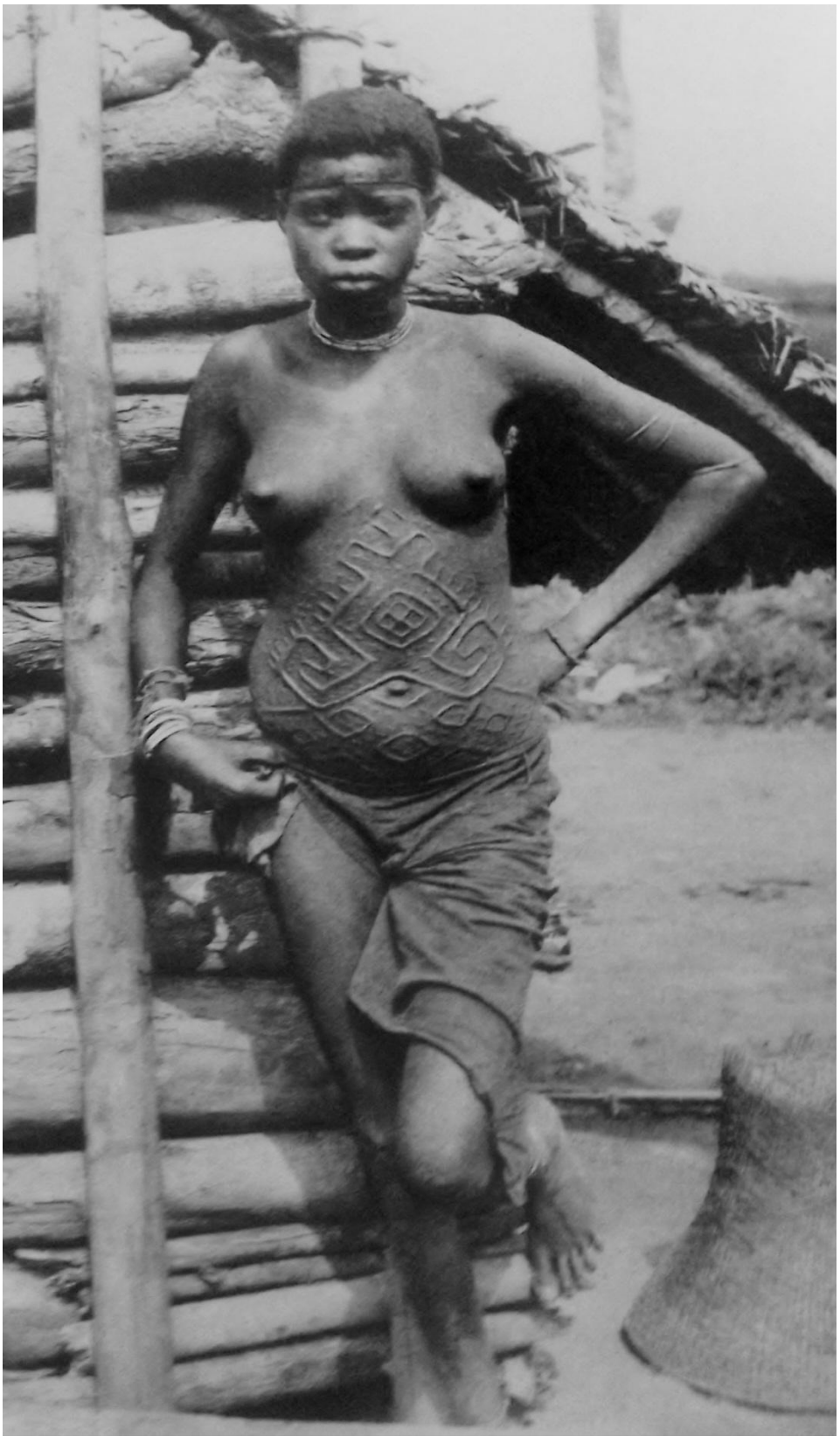
seita, logo, contrário à religião dominante, tais escarificações iniciáticas eram feitas (e ainda são)na cabeça raspada, sendo escondidas pelos cabelos, nos braços, em tamanho minúsculo, na língua e na sola dos pés. Tornando-se tradição, nestas mesmas regiões corporais ainda são praticadas tais marcas, invisíveis ou somente perceptíveis a quem pertence a esta designação religiosa.

Já afirmamos, e é mister repetir, que não há como classificar as artes africanas em um único estilo, consequentemente, as partes do corpo da estatuária tem sua importância variável de etnia para etnia. Em algumas, a cabeça é a mais significativa, em outras, a barriga, e em outras, o rosto e suas expressões. O que podemos afirmar é que, em algumas estatuárias, como entre os iorubas, por exemplo, os olhos são bem ressaltados e característicos, como se fossem sair do rosto.





(Escarificação frontal em homem da etnia karo – Etiópia – fotografia de autoria da espanhola Isabel Muñoz para a exposição “A Pele dos filhos de Gea”, em São Paulo, 2007).



(Mulher da etnia Yombé – R.D. do Congo – 1929 – “Le geste Kongo”, 2002)

O corpo ficou fechado para as estações
Na carne viva do tempo
parti o silêncio em dois
vermelho e branco
vida e morte.
A escarificação da esquerda é a do clã antigo
e os riscos da face
um erro de partida
os braços fortes
da procura da água
os pés grandes demais
para seguir os caminhos.

(poema sem título em “Amargos como os frutos”, 2011, p. 233)

(Estátua sustentando banco real – Luba – R.D. do Congo – séc. XIX madeira e búzios – 50,6 cm – Museu de Berlim – “A Arte da África”, 2004).

3.3 - SOB A SOMBRA DO BAOBÁ

A arte africana é a representação da história do povo negro. Uma arte que antecede a escrita, ela é, por si só, uma escrita viva na pedra, no ferro, no ouro, no bronze, no vidro, nos tecidos, na terracota, no latão e, principalmente, na madeira.

Ela nos comunica toda uma forma de viver, em que o mundo estava ausente de tempo cindido. Os corpos africanos, com suas escarificações ou pinturas, mas principalmente com seus gestos, e acima de tudo, de devoção e alegria, fazendo da própria alegria uma devoção, legaram ao mundo uma maneira característica de existir.

Seu pensamento, que não se pauta por uma racionalidade ocidental, ainda que sofra, é claro, a influência desta, nos mostra uma forma de convivência com a natureza, encarando-a como força, força esta que deve ser respeitada. Se de fato há o crédulo de que os espíritos vivem nas árvores, ou se eles apenas se ocupam delas, por exemplo, cabe ao africano crer e ao não africano tentar imaginar o que não é visível. Ao não africano cabe também a tarefa hercúlea de tentar compreender, ainda que de forma parcial, a visão de mundo que considera a morte não como um fim, mas como um outro estado de existência.

A tentativa de compreensão do outro exige que abandonemos nossas crenças, para vestirmo-nos de uma outra roupagem, não deixando de ser nós mesmos, com nossa estrutura psíquica, mas sendo mais do que somos, acrescentando o outro à nossa existência.

Deseducar-se e reeducar-se é o que pode propor, silenciosamente, a arte africana. Redescobrir-se em plena potencialidade de vida e êxtase é o que propõe o som africano, com suas festas em comemoração aos deuses, em atitudes de relembrar os mortos, em cantar a vida dos reis fundadores, e em fazer-se perene a existência da mitologia e da cosmogonia.

Indicamos alguns caminhos que podemos percorrer para apreendermos o mito, pela arte, ou entramos pela arte, para irmos buscar o mito, como quem entra

numa floresta em busca de um tesouro que lá está, há décadas, há séculos, há milênios, esperando para ser descoberto e com ele dialogarmos sobre a existência do homem que também é a nossa existência.

Nesta nossa caminhada, levando na mente a sugestão de Paul Ricoeur:"articular o olhar do geógrafo, o espírito do viajante e a criação do romancista" (apud Ferreira-Santos, Almeida, 2012, p. 43),acrescento a curiosidade do arqueólogo, e a alegria da criança ao descobrir uma nova brincadeira; porém, pensar que o continente negro é constituído apenas de gestos alegres e receptivos, é uma construção tão incorreta como crer que são propensos à miséria e à discórdia entre as etnias.

Qualquer caracterização que penda apenas para um lado é um erro, um barco não navega apenas sendo guiado para um dos lados, o equilíbrio nas atitudes e nos pensamentos é necessário. Este mesmo equilíbrio que vimos, na simetria e beleza da estatuária africana, reflete também o equilíbrio como necessidade da própria vida.

É tão vasta e rica a história material e imaterial da África, que qualquer hermeneuta sentir-se-ia compelido a desejar ser, mesmo que por um breve espaço de tempo, o outro, para descobrir-se.

Poderia ele ser um sacerdote cabinda, entrando em contato com os deuses para lhes questionar o sentido da vida, poderia ser um ferreiro luba, para descobrir os segredos do ferro e, sabendo disto, descobrir mais ainda que não há segredos, eles estão dados, basta lê-los de uma maneira muito especial para descobri-los, poderia ser um músico fon, acompanhando a chegada do rei, ou ser o próprio rei, e saber-se em dúvida sobre os destinos da etnia e da guerra. Ou ter a oportunidade de dançar entre os voduns, e ligar-se, imediatamente, aos fundadores do clã, num dia de festa e permitir que seu espírito rompa, de uma vez por todas, as barreiras da razão e elevar-se em sensações de devaneio e enlevo as quais nossa razão nos limita. Tocar as vestes dos deuses celícolos, pontos algures do corpo, tão embotado pelas ações do dia a dia.

Como será que deve ser ver a face do rei, como fez Tchibinda Ilunga no poema de Paula Tavares? Talvez, mais arrebatador ainda, deve ser descobrir que o rei tem sentimentos iguais aos de seus séquitos, despir o rei de suas insígnias reais e vê-lo prostrar-se diante das suas limitações. Qual a sensação de ver nascer uma estátua bweri da etnia fang, do Gabão, para cultuar suas deusas d'água, num tempo antanho, imemorial?

Nesta dissertação, as imagens apresentadas não representam nem uma infinitésima parte da história da arte africana, contada pelos africanos através de sua produção estatuária.

Dançar com os que já se foram, comemorar os que ainda estão por vir, ouvir os griots contarem as estórias que embalam as crianças e fazem dormir os velhos, enquanto as mães amamentam, e os homens descansam da caça. É um tempo outro que é nosso também, toda a produção é nossa herança, pois somos parte de um todo, separados por concepções de espaço e tempo. Nossos ancestrais, independente da origem étnica ou regional, também creram nos mitos fundadores, e temos em nossa mente esta experiência, pronta para ser desperta, se não para crermos, ao menos para que possamos entender e reviver, ainda que por um curto espaço de tempo, a mesma sensação original.

A arte e o mito convidam-nos a vivermos em plenitude de serenidade e alegria. Bebamos com os africanos, com os mitólogos e com os africanistas, reafirmando a vida.

"O túmulo de Ilunga estende-se à beira de um pequeno rio, para que ninguém esqueça a arte de domesticar o ferro e traduzir para a Lunda a linguagem própria dos anjos..."

("Ex-votos" em Poesia, 2004, p.11).

3.4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O TEMPO ESCULPIDO

A administração seria cometida a um pedagogo encarregado ao mesmo tempo de ensinar a ler, escrever e contar as quatro operações, os escravos não poderão ser admitidos ainda que seus senhores se queiram obrigar pela despesa.

Eram (são) proibidos de frequentar a escola: os que sofrem de moléstias contagiosas, os escravos e os pretos africanos, ainda que livres e libertos. (Relatório da Província do Rio de Janeiro, 1836, apud Fonseca, 2000, p. 29).

Como um país chega a ser o que é? Diante desta pergunta, cuja resposta suscita várias argumentações, no fundo o que desejamos saber é: por que somos deste jeito e não de outro?

Diante da televisão, ou nas calçadas, apoiados em mesas de bar num final de tarde de sábado, ou nas mídias impressas ou audiovisuais, e em tantos outros lugares e momentos, questionamentos sobre a vida e sobre nosso jeito de ser permeiam conversas e pensamentos. Ser o que somos nos reporta a uma origem, a algo, em algum momento da história em que nossa herança, em contato com as culturas misturadas deste país, resultaram no que somos, e continuam resultando constantemente num processo dinâmico e permanente.

Não é pretensão deste trabalho responder a uma pergunta de tamanha grandeza, a ponto de findar o assunto, mas sim apontar um caminho cuja compreensão abra um leque de entendimento sobre nós e sobre nosso passado em comum. Não estamos aqui falando de uma cultura de uma etnia específica, estanque e hermética, mas de culturas híbridas já na sua origem remota no continente negro e que, ao entrarem em contato com a cultura do novo país, reformulou-se, sobreviveu e propiciou uma maneira característica de viver a vida.

Nossa pesquisa focou, como ponto de partida, uma manifestação religiosa de origem africana, recriada no Brasil e intitulada candomblé, para dela partirmos no intuito de conhecermos algo mais que a África pode nos mostrar, além das tragédias e necessidades materiais presentes na realidade africana e em nossa memória. A ausência de um ensino, ou de uma formação que nos mostre os africanos por outro aspecto que não o da escravidão, fez solidificar um pensamento destinatário em que alguns nasceram para comandar, e outros, pacificamente, nasceram para servir; e esta função histórica coube ao negros da África, e seus descendentes nas Américas. Sempre é bom dizer compactuando com o pensamento de Makota Valdina[82] que nos fala que "nenhum negro no Brasil é descendente de escravo, os negros brasileiros são descendentes de africanos escravizados." Esta mudança de percepção também sugere uma mudança no paradigma do pensamento de um destino traçado, para uma história feita pelos homens, e que continua a ser traçada, não para apagar o que ocorreu, mas para ser entendida de forma diferente, num outro viés que compreenda a igualdade entre os homens, e igualdade em suas qualidades e em suas ausências de qualidades e, acima de tudo, para que nunca mais aconteça.

As opções por eleger o candomblé como ponto de partida para uma viagem interpretativa deu-se porque nele há ainda falares e expressões em idiomas africanos (o fongbé, o quimbundo, o ioruba), e a manutenção de expressões e palavras que apenas os frequentadores compreendem nos sugere a continuidade de uma cultura viva entre nós. A língua, enquanto órgão vivo e latente faz com que seus falantes sintam o sentimento de pertencimento e duração, ao qual podem aderir os descendentes consanguíneos ou não, o que torna a adesão uma prática muito mais aberta do que hermética. Pensar como expressões, frases ou mesmo pequenos diálogos puderam sobreviver em meio a proibições, violências ou atitudes de exclusão de diversas ordens nos sugere a abertura de uma porta por onde pensamentos, atitudes e visões de mundo ainda persistem, ainda que se reinventando, em nosso meio, com alguns traços de originalidade. Linguagem é cultura.

[82] Sacerdotisa da religião negro brasileira, em Salvador.

O objetivo não foi o de estudar o candomblé ou qualquer outra forma de manifestação religiosa negro-brasileira, pois outros já o fizeram de forma muito competente (Edison Carneiro Reginaldo Prandi, Wagner Gonçalves da Silva, Jocélio Teles dos Santos, entre tantos outros).

O que optamos por fazer foi um recorte na vasta e longa história dos povos da África, especialmente da África subsaariana. É por isso que o mapa de Murdock, explicitado no início desta pesquisa se fez necessário. Ainda que pouco legível para uma escala reduzida. Ele se faz presente e optamos por mantê-lo não para que, em detalhe, fosse consultado, mas para que os leitores pudessem observar a diversidade das etnias africanas.

O mapa que víamos da África em nosso período escolar, e que os estudantes brasileiros ainda o veem, quando constam em livros escolares, é o chamado mapa político, baseado na Conferência de Berlim de 1885, e que teve como meta partilhar a África de acordo com os interesses europeus, não respeitando a história, cultura ou a localização das etnias. É por isso, por exemplo, que os arundas[83] ocupam tanto o território angolano como o congolês.

São raros os estudos que dialogam mito e arte africana. Esta nossa opção por um campo ainda pouco estudado em seu conjunto nos permitirá, assim cremos, compreender como a arte da África reflete seu modo de ser. Longe de ser uma atividade vazia e realizada apenas para passar o tempo, a estatuária africana[84] (que foi nosso principal foco de estudo), reflete como seus mitos e sua cosmologia permeiam e explicam o cotidiano e a origem da forma se ser e viver dos africanos.

Nossa opção por estudarmos os mitos nos permite adentrar o universo do pensamento africano na sua origem. Gusdorf nos diz que “o mito formulou de uma vez para sempre, o modelo perfeito de qualquer ser no mundo” (1980, p. 40). O pensamento mítico é a grande árvore, cujos troncos originaram outros saberes e ações do homem no mundo, inclusive a arte, ou, numa linguagem mais feminina, remetendo a importância da mulher para a cultura africana,

[83] Como os lunda-tchokwe se autoproclamam.
[84] Sempre lembrando que há diversas manifestações artísticas na África, no que diz respeito às artes plásticas, as máscaras são uma das mais importantes, a qual, como dissemos, não tratamos de analisá-las nesta pesquisa.

podemos dizer que a mitologia está grávida de possibilidades artísticas e filosóficas.

A confusão de mito com mentira, ou a transformação de um em sinônimo de outro não permite ver que qualquer sociedade, em qualquer época, vive sob a égide de um ou mais mitos: mito da ciência, pelo qual tudo pode ser explicado por meio de teorias e métodos científicos, em que supostamente é possível excluir o que não pode ser provado pelas leis da física, química ou biologia, o mito da racionalidade, que deixa de fora o que a razão não consegue explicar, o mito da superioridade racial, entre tantos outros.

Não nos consta nenhuma sociedade que não esteja mergulhada em um ou mais mitos, mesmo que isto não seja muito claro para ela. O homem pode viver sem explicações, mas não sem sentido para sua vida. O mito é uma narrativa sobre a origem que ajuda a organizar o caos exterior.

É o mito que fornece o modelo sobre como o ser humano deve agir nas mais diversas situações em sua vida, tanto no âmbito particular como no social. Como ele (o mito) não é fixo e sim maleável, com o passar do tempo, além de surgirem várias versões sobre um mesmo fenômeno ou narrativas, ele permite que a vida encaixe-se nele e que ambos se harmonizem; não há uma ditadura do mito, há um direcionamento possível de ser seguido. Mesmo sem ser tão claro para a contemporaneidade, o mito é a própria vida. Ora, se o mito é a própria vida, e se todas as sociedades estão mergulhadas nos mitos, incluindo a nossa e o nosso tempo, podemos afirmar que a ideia de atraso atribuída aos povos africanos é uma construção histórica. No pensamento dicotômico do Ocidente, as “sociedades primitivas” (Diakov, 1972; Lewis Morgan, 1973; Radclife-Brown, 1973) estão num estágio atrasado caracterizando-se pela imutabilidade do mito e, com isto, encontram-se eternamente dentro de um tempo passado, enquanto que as outras, especialmente a América do Norte e a Europa, há muito teriam já superado este estágio e estariam num alto e constante grau de desenvolvimento. É perceptível, por uma questão lógica, que vivemos numa ilusão atemporal, já que se estamos num estágio mais desenvolvido que a África, que se apoia nos mitos, e nossa sociedade também se estrutura em mitos, como podemos nos diferenciar dos africanos já que

ambas tem seus mitos? Ou vivemos numa ilusão científica, ou os africanos não estão atrasados, ou tudo é uma construção filosófico-semântica. A ideia de progresso já é, por si só, um grande mito. É em virtude de um suposto progresso que todas as ações sociais são justificadas. Se nas chamadas sociedades arcaicas, sacrificava-se um boi, por exemplo, e que esta imolação era explicada por um ou mais mitos, quais sacrifícios as sociedades contemporâneas e seus habitantes (incluímo-nos nela) fazem em nome do progresso?

Quem hoje nos conta os mitos?

Os africanos, tradicionalmente, valorizam os mais velhos. Os mais idosos são verdadeiras enciclopédias vivas de sua comunidade. Se o mito nos diz (a todos nós) como agir mediante uma determinada situação, os mais experientes já viveram aquela situação, e reforçam o ensinamento aos mais jovens de como agir de maneira sábia, já que eles (os mais jovens) possuem a bravura e força física, mas falta-lhes a sabedoria. Qual a quantidade certa de fogo que deve ser colocado dentro de um tronco de madeira para fazer um tambor? Uma quantidade menor não fará o orifício de tamanho suficiente para tirar o miolo da árvore. Uma quantidade de fogo maior fará com que o tronco entre em combustão, estragando o projeto. Este domínio da técnica, por exemplo, de fazer harmonizar elementos destrutivos (madeira e fogo) é que faz com que os anciãos, apoiados nos mitos, transmitam este conhecimento aos mais jovens. Esta educação não formal, realizada em qualquer espaço na África, ou em espaços reservados para este fim (durante o período de reclusão para um rito de passagem) é que caracteriza uma forma de transmissão de conhecimento tão comum entre estes povos.

O mito é criado pelo homem, ou a ele é passado pelos deuses, é transmitido às outras gerações, torna-se ação e modo de viver, explica o mundo e sacraliza-se. Sacralizar o mito é fazer com que o homem descubra outra porta de um universo uno que vai se abrindo na medida em que a educação não formal começa a agir. Não estamos falando de um universo paralelo, como encaram os ocidentais desde Platão e o mundo das ideias; para o africano, tudo está inserido num único mundo, ainda que a este de materialidade exista outro da

não matéria (o mundo dos não vivos ou ancestrais), ambos estão ou são parte de uma mesma cabaça partida (como nos diz um mito ioruba sobre a criação do mundo). Esta ruptura não é de oposição real, mas explicativa. Esclarecendo: como já citamos ao longo desta pesquisa, mesmo que os africanos creiam na existência de um mundo onde habitam os mortos, outras forças da natureza e os ancestrais, este mundo faz parte deste que o homem habita, ele está inserido dentro de uma mesma vivência, ou seja, a eternidade. A oposição é apenas para dizer que certas atitudes não devem ser tomadas para não encurtar a vida do homem sobre a terra, mas que ele também habitará o outro mundo, o que o obriga a pensar e agir conforme o mito e, portanto, ter a responsabilidade sobre sua vida, cujas consequências ele sentirá.

Nos muitos trabalhos sobre a África, os autores não africanos tentam explicar a hierarquia de forças através da ótica da hierarquia de forças dos mitos de outros povos, especialmente os gregos.

Apesar de justificarem isto como alguém que quer elevar os mitos africanos à categoria de apreciável, não fazem senão uma forma de preconceito travestido de academicismo. O que seriam dos mitos africanos, para estes acadêmicos, se não fossem os mitos gregos? Exemplificando: explicam o mito ou as atitudes de Exu, um orixá iorubano, como Hermes, porque ambos, em suas origens, são mensageiros dos deuses. Comparam Xangô à Thor, o deus nórdico, pois ambos estão associados aos trovões. O pré-conceito a que nos referimos é o fato de valorizar os africanos em comparação com os outros, como fizeram pesquisadores como Frobenius ao comparar as cabeças de Nok (na Nigéria) às estátuas gregas, para a partir daí dar alguma importância à produção africana não por si, mas por comparação. Os mitos africanos não precisam dos mitos ocidentais para sobreviver, eles existem por si só. Estudar mitologias comparadas é um exercício benéfico que nos traz uma apreciação

maior e mais ampliada sobre a cultura produzida pela humanidade. O grande problema, porém, é a intenção com que tais comparações são feitas, o que, em muitos casos, e da maneira como nos chega através da educação escolar, o outro é sempre exótico, incompreensível e arcaico, motivo de desprezo e de pouca importância.

Quem assim os compara apenas alimenta a ignorância de ter os africanos como cópia inferior de tudo o que já existira. É necessário estudar os mitos africanos com o olhar dos africanos, compreendendo-os com a ajuda, é claro, dos mitólogos, mas não por comparação, já que esta sempre tende a valorizar um pelo vácuo do outro.

Podemos dizer que há semelhanças, mas não são idênticos, e um dos pontos focais de ruptura para o entendimento é o crédulo do africano no transe de incorporação destes mitos, que é uma das tradições que chegou em terras brasileiras e que permanece como uma das principais características das religiões negras no país.

Sugerimos, com este trabalho, romper com a compreensão da arte, da cultura e dos mitos africanos pela comparação com a arte, a cultura e os mitos ocidentais, especialmente os gregos. Há algo que escapa a este olhar, há algo que foge a esta tentativa simpática de aprisionamento de uma cultura que é milenar e que sobreviveria (como sobrevive) sem o contato com o europeu, ou com o islamismo.

Optamos por estudar a cultura de três etnias, duas das quais ainda pouco estudadas no Brasil, (os fons e os tchokwes, como os bantos em geral), em relação com a cultura ioruba e sua herança no Brasil.

Alguns autores brasileiros optaram por falar do Império Songhai, do Mali, traçando nele uma influência para o negro brasileiro, e fazendo com que seus estudos sejam replicados por outros que, já vendo o caminho traçado perfeitamente pelo grande historiador Ki-Zerbo (muito anteriormente aos brasileiros), apenas fazem ecoar em seus trabalhos o que este africano já citou. Sabemos que os negros do Mali não compuseram a maioria dos africanos escravizados para o Brasil, sendo que a influência da cultura brasileira, especialmente dos estados do sudeste brasileiro, tem mais proximidade com os povos bantos do que com os sudaneses. Afirmar que o Império Songhai explica o "jeito brasileiro de ser" é criar (forçar) uma extrema ligação histórica que as pesquisas não nos esclarecem totalmente. Talvez falar que os negros que aqui estão e que são descendentes de africanos são provenientes de um grande império reconhecido por grandes historiadores estrangeiros sirva muito mais como um fortalecimento do moral e autoestima do negro do que uma realidade aplicável a todo negro brasileiro, o que, por outro lado, também não deixa de ser um engodo, já que os povos bantos também tinham impérios e uma organização política respeitáveis. Por uma lógica simples, nenhuma comunidade consegue viver sem um mínimo de organização, e esta organização sugere hierarquias, regras e deveres dos seus membros, como deixamos claro nos capítulos iniciais sobre as etnias citadas. Sair do lugar comum de reproduzir, de forma diferente, o que vários outros já o fizeram é um desafio, mas também uma necessidade de tentar expandir os estudos, ainda que com pouca bibliografia existente no Brasil, sobre a natureza africana em terras nacionais.

Pela influência africana na cultura nacional, incluindo nos falares brasileiros, tão bem estudado por Yeda Pessoa de Castro, não nos parece correto tratarmos o negro brasileiro como o outro, e sim, ao tratarmos dele, nos referirmos a nós, a nossa cultura e de nosso país. Não há como viver no Brasil sem sentirmos esta influência africana.

Em nossa pesquisa, optamos por não fazer as já feitas comparações entre atitudes africanas e dos negros brasileiros, pois isto já foi feito de maneira muito competente por Pierre Verger, em seus trabalhos de etnologia e de fotografia, especialmente. O que buscamos foi a compreensão, pela via do mito, da produção artística da África, especialmente a escultura. É claro que um certo jeito brasileiro reflete um certo modo africano, especialmente nas manifestações sonoras e culinárias, mas também, no imaterial, na alegria diante de situações adversas. A poetisa capixaba Elisa Lucinda costuma dizer que o Brasil tem um arsenal de alegria tomado de empréstimo da África. Mas atribuir tudo aos descendentes de africanos é ignorar a transformação que sua cultura teve aqui, debaixo do açoite e do chicote. Há também, é claro, muito do europeu e do índio, este, nos grandes centros urbanos, em menor medida, é a "pedra miudinha"[85] citada numa cantiga de caboclo.

Tendo o mito como lume, caminhamos pelas florestas africanas para encontrarmos a arte. Se o mito tem uma função pedagógica, como citamos neste trabalho, pela voz de Campbell, a arte, segundo Sylla (2006, p. 35), também é didática, na medida em que "o acumulo e a transmissão de

[85] "Pedrinha miudinha de Aruanda auê: uma é maior, outra é menor, a mais pequena é que me alumeia, a mais pequena é que alumeia." A maior refere-se ao português, a menor, ao negro e a miudinha, ao índio. Esta cantiga muito antiga contrata-se hoje com o último senso do IBGE (2010) que revela, na sua nova forma de análise, que os negros, chamados de pretos e os pardos, somados, são agora a maioria da população brasileira.

conhecimentos pelos antigos, as classes de idade e as sociedades secretas se efetuam graças aos objetos rituais (...) esta dimensão da arte se manifesta ainda na educação tradicional e nas diferentes fases da iniciação".

A arte, pela sua natureza não hermética, é libertadora. Assim como são libertadoras as manifestações africanas, quando rejeitam a imposição do pensamento eurocêntrico. Ao observamos as fotos de várias etnias africanas do século XX, ainda podemos ver homens e mulheres nus, ou seminus. Tirar a roupa, não colocar a roupa, rejeitar a roupa é uma atitude que remete a sua origem. Mais do que uma atitude de resistência como veem muitos, com a lente marxista, não usar as vestes do colonizador é apenas entender que não há nenhum sentido nelas, e que o pudor está na mentalidade de quem vê, e não de quem pratica. Querer permanentemente transformar outro ser humano ou outra cultura em espelho da nossa pode ser feito tanto de forma violenta como de maneira educada, aos modos ocidentais. A maneira sutil de enquadrar o outro é muito realizada pela educação escolar, e aí entra o papel do professor. É nele que começa a transformação. Tolerância e compreensão podem ser ensinadas, racismo, sexismo, discriminação e preconceitos também. Com a ideia de tolerância não estamos nos referindo a aceitar o outro de maneira incondicional, imposto pela lei ou outra maneira cuja mão do Estado se faça presente, tolerar é entender outra cultura e outra forma de ser, e que esta outra forma se ser que é diferente da minha, é passível de harmonia na mesma sociedade. Parece-nos estranho a imposição do ideal que se faz na escola de que somos todos iguais; não somos iguais, mas podemos viver lado a lado, com nossas deficiências sociais e diferenças, sem destruirmo-nos mutuamente. É preciso uma educação que não falseie a realidade, que ensine que as diferenças entre as pessoas (porque isto é obvio para os alunos) é um dos traços característicos de nossa sociedade e é por isto (e não apesar disto) que conseguimos viver com certa harmonia. Nossas diferenças são o que nos faz ser como somos.

Ensinar que a África é o berço da humanidade é incorrer num pan-africanismo tão perigoso como o eurocentrismo. Como o homem continua a pesquisar nossas origens, se isto for afirmado hoje, pode ser desmentido amanhã.

Pesquisas arqueológicas recentes (2010)[86] mostram que pesquisadores localizaram artefatos mais antigos na divisa da Europa com a Ásia, pondo em questão a teoria segundo a qual todos vieram da África. É por isso que, reforçamos, ensinar tolerância apoiada em ideais criados pelo homem cujos discursos reivindicam para si o monopólio da origem faz erigir, mais uma vez, um edifício de areia.

O modelo de educação da África tradicional que entende o mundo como uno parece-nos um modelo que, ao ser ensinado nas escolas, pode fazer com que o aluno compreenda o mundo sem a dicotomia característica do binômio moderno. Ao compreender que tudo faz parte de um único mundo e que estamos integrados, portanto, não apenas dependemos uns dos outros, mas principalmente que as atitudes de cada um influenciam no resultado final para todos, é um modelo cujo respeito faz-se destacar. Não nos iludimos com a ideia de perfeição, que é mais uma criação do homem, mas sim que a arte pode nos libertar, aliada aos estudos de outros povos, de uma maneira opressora de pensamento que exclui o máximo possível o que parece estranho. A arte inclui o que está no mundo e faz parte dele, inclusive a beleza.

A beleza, como já citamos anteriormente, é uma qualidade que não está no objeto, mas sim no olhar. Educar o olhar para ver é uma das tarefas da educação. Quando promulgada a Lei 10.639/03, posteriormente alterada para 10.645, e definiu-se que: “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.” (artigo 26-A), abriu-se uma oportunidade não apenas para a compreensão da formação da cultura brasileira pelo hibridismo destas com a cultura europeia, mas também, múltiplas possibilidades, entre elas a mundividência.

Em 2007 fui convidado para falar sobre cultura africana em um grande colégio particular de São Paulo, especialmente para três classes do último ano do ensino médio. Fui atendido educadamente e todos, com zelo, prestaram atenção, evitando não interromper a apresentação, ainda que pudessem

[86] Fonte: revista eletrônica de ciências “Creation Science News”, edição de junho de 2011 - http://creationsciencenews.wordpress.com/2011/06/10/eurasia-e-nao-a-africa-pode-ter-sido-berco-da-humanidade/

perguntar em qualquer momento, como havíamos combinado. Deixando os questionamentos para o fim das apresentações, a maioria das perguntas não foi de ordem histórica ou artística, e sim de ordem daquilo que podemos chamar de preconceito ingênuo. Versaram mais de uma vez sobre o que é macumba, se ela pode ou não matar alguém; se é possível, através da magia africana, manipular outra pessoa, transformando-a num boneco; se fizermos um boneco e espetarmos agulhas, como mostram os filmes estadunidenses, se a outra pessoa sentirá; porque os negros gostam tanto de matar animais, e apenas uma sobre arte: uma aluna se aproximou, mostrou-me um objeto zulu, o qual identifiquei a característica, objeto este que ela tinha comprado quando num passeio pela África do Sul, e perguntou-me se havia alguma possibilidade daquele objeto conter alguma magia que poderia prejudicá-la, e que, mesmo com medo, comprou porque lhe pareceu muito belo.

Durante um pouco mais de uma hora e meia de palestra e uma hora de perguntas, esta foi uma pequena demonstração do desconhecimento sobre a África, sobre a história da África e, consequentemente, sobre a cultura chamada africano-brasileira.

É possível passar uma vida inteira sem conhecer um determinado assunto, também é possível, por opção própria, que a liberdade nos permite, optarmos pela ignorância sobre um assunto, mas torna-se no mínimo perigoso quando um desconhecimento todo foi, até agora, ignorado pela própria nação, através de uma instituição como a escola.

Desde o início da escolarização no Brasil, passando pela Questão dos Moços Pardos de 1689[87], bem como pela proibição em colégios religiosos em Pernambuco de aceitarem os “filhos da terra, entre eles mestiços”[88], passando pelo Relatório da Província do Rio de Janeiro (entre outras), citada na epígrafe destas considerações, percebemos uma negação da herança africana, e que, ainda que vagarosamente, está sendo superada pela Lei 10.645, citada anteriormente.

[87] Trata-se da proibição oficial, pelos jesuítas, de aceitar pardos em seus colégios na Bahia. Questão resolvida e finalizada pela imposição, em 1689, do governo régio de então.
[88] Questão finalizada por uma carta imperial de 1700.

Mas há passos a serem caminhados muito antes de podermos falar que a Lei está sendo seguida adequadamente. O ensino de história da África e arte africana (esta, em menor quantidade) não é colocado em prática na maioria dos cursos superiores de humanidades voltados ao magistério. Um estudante, futuro professor que não teve acesso a estas informações quando de sua graduação, terá que buscar por interesse próprio, após a sua graduação, o que nem sempre acontece. E isto pode se dar por diversas razões, desde ausência de interesse pelo profissional, até uma carência de materiais que possam suprir tal necessidade.

Esperamos, com este trabalho, contribuir com a bibliografia sobre esta nossa herança.

É preciso desconstruir em sala de aula, mas primeiramente em nós mesmos, o edifício erigido sobre a ótica de um mundo dicotômico, portanto, excludente. É necessário compreender que a cultura africana é rica e complexa, que sobreviveria mesmo sem o contato com o europeu, ou o peso das leis islâmicas, que os africanos foram raptados e trazidos para as Américas para servirem de escravos, mas que, antes do contato do europeu com a África subsaariana, já havia naqueles territórios um complexo sistema social de vida, de filosofia, de pensamento e arte, e que o sagrado permeia todos os campos da vida social do africano, que sua arte, ainda que muitas vezes voltada para este sagrado, não é unicamente representada por ele, mas que também dialoga com os mitos e com a cosmogonia.

É fundamental esfacelar o conceito de progresso e, portanto, de atraso, este último como característica do africano, pois ambos são mitos modernos, os quais predominantemente regem nossa forma de vida, como os mitos africanos explicativos da origem são seus lumes.

Estudar a África é um convite para deixar de ser como somos por um momento, para, depois de entendê-la, mesmo que apenas uma pequena parte, voltar a ser como somos e saber que assim somos por influência da cultura africana. Os caminhos do entendimento da arte via mito é um caminho viável, mas também, ao se deparar com os objetos da arte africana, que se permita

perder-se por um instante no turbilhão de beleza e êxtase, e imaginar-se parte dos africanos, deixar a sensação falar mais alto do que a racionalidade.

Ensinar história, arte, literatura e culturas africanas e afro-brasileiras requer a paciência do arado: permanente, insistentemente, às vezes em silêncio, outras ruidosamente, mas sempre crendo que a um ciclo surge outro, e que este outro será superado, finalizado para recomeçar, como os dias e as noites, como as horas, e como o tempo.

Entender a arte africana é descobrir que somos herdeiros da beleza do mundo.

“De dez em dez anos

cada círculo completa sobre si mesmo uma viagem

nasce-se, brota-se do chão

e dez anos depois o primeiro

forma-se, espera e cai por gravidade

Ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos prepara-se

para a semente a terra

Aos vinte surge

o arado

a chuva

o sorriso

Alguns dez anos depois

espera-se o fim

de vinte e oito

em

vinte e oito dias.”

(poema “Colheitas” – Ana Paula Tavares - Ritos de Passagem, 2007).

BIBLIOGRAFIA

ADÉKÒYA, Olumuyiwa Anthony. *Yoruba: tradição oral e história*. São Paulo: Terceira Margem, 1999.

ARAUJO, Emanoel. *Museu Afro-Brasil: Um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

AYOH' OMIDIRE, Felix. *Akogbadun: ABC da Língua e Cultura.* Salvador: Editora UFBA, 2010.

HAMPATE-BÂ A. *A Tradição Viva* – in O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, 1979.

BACHELAD, Gaston. *A Psicanálise do fogo*. Lisboa: Estudios Cor, 1972.

BALANDIER, Georges. *O Dédalo: para finalizar o Século XX*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

BALOGUN, Ola. *Forma e Expressão nas Artes Africanas*, *in Introdução à Cultura Africana.* Lisboa: Edições 70,1977.

BALOGUN, Ola. *Introdução à cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENISTE, José. *Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-iorubá entre o céu e a terra.* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997.

BLIER, Suzanne P. *L'art royal africain*. Paris: Flamarion, 1997.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda Edições, 1996.

Campbell, J. *Isto é tu: redimensionando a metáfora religiosa.* São Paulo: Editora Landy, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: 1997 (edição digital).

CURTL, Sophie. *Tchibinda le héros-chasseur.* Paris: Musée Dapper, 1991.

DEL PRIORE, Mary e Venâncio, Renato Pinto. *Ancestrais: uma introdução à história da África Atlântica.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

DELGADO, Ralph. *Historia de Angola*. Lisboa: Banco de Angola, s/d

DURAND, Gilbert. A *Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix- EDUSP, 1988.

EGHAREVBA, Jacob U. *A short history of Benin.* Ibadan: U. Press , 1968.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os Nagô e a morte: Pade, Asese e o culto Egun na Bahia.* Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Fagg, William B. *Yoruba: sculpture of West Africa*. New York: Alfred A. Knopf Edit. , 1982

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Arts d'Afrique*. Paris: Musée Dapper/Gallimard, 2000.

FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane. *Le geste kôngo.* Paris: Musée Dapper, 2002.

FERREIRA SANTOS, Marcos. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo, Zouk, 2004.

FERREIRA, SANTOS, M. & ALMEIDA, R. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética.* São Paulo, Képos, 2012.

FERREIRA-SANTOS, M. *Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade.* Revista @mbienteeducação (São Paulo), volume 1, número 1, jan/julho 2008.

Gombrich, Ernest H. *História da arte.* Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONDA, Cinda. "*O Cântico dos Cânticos de Ana Paula Tavares*". IN: SECCO, C. T.; SALGADO, M. T.; JORGE, S. R. (Orgs.). *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe* – Rio de Janeio - Editora URFJ - 2010

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. "*África, um continente artístico*" em O Correio da Unesco. Rio de Janeiro,1976.

JAHN, Janheinz. *Muntu, las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

JOHNSON, Samuel. *The history of the Iorubas: from the earliest times to the beginning of the British Protectorate.* London*:* Routledge & K. Paul Edit., 1973.

JUNGE, P. & Hug, A. *Arte da Africa: obras primas do Museu Etnológico de Berlim.* Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

Ki-Kzerbo, Joseph. *História da África negra.* Portugal: Publicações Europa-América, Vol. 2, 1979.

Ki-Kzerbo, Joseph. *História Geral da África v.1.* disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249por.pdf

KI-ZERBO, J. História Geral da África. Brasília: Unesco, 2010.

LALLEMAND, Suzanne. "*Cosmologia, Cosmogonia*", IN: *A Construção do Mundo: religião, representações, ideologia.* (org) Marc Augé. Rio de Janeiro: Livraria Martins Fontes, 1978.

LAUDE, Jean. *Las artes del Africa Negra*. Barcelona: Editorial Labor AS, 1968.

LEPINE, Claude. *Os dois reis do Danxomé: varíola e monarquia na África Ocidental (1650 – 1800).* São Paulo: Fapesp/Unesp Marília Publicações, 2000.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro – construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MACK, John. *Africa, arts and culture*. London: Britsh Museum, 2005.

MAESTRI FILHO, Mário José. *História da África Negra Pré-Colonial.* Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1988.

MANCEL, Euclides A. *"As Filosofias Africanas e a Temática da Libertação",* Instituto de Filosofia da Libertação. (texto integral presente em: http://www.solidarius.com.br/mance/biblioteca/africa.htm). – Curitiba -1995

MELO SILVA, Dilma. *Religiosidade brasileira de origem africana*. São Paulo: VI Curso de Difusão Cultural CEA/USP: "Aspectos da cultura e da história do negro no Brasil", 2007. (material avulso).

MOKHTAR, Gamal (editor). *Historia Geral da África – África Antiga II.* Brasilia: Unesco – 2010 (edição digital).

MONTECÚCCOLO, J. A. Cavazzi de. *Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola.* Lisboa: Junta de Investigações do Ultra-Mar, 1965.

Murdock, G.P. *Africa: its peoples and their culture history.* New York: McGraw Hill, 1959.

OLIVEIRA, A. M. P. P. *Regionalismos brasileiros: a questão da distribuição.* (orgs). As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

PARÉS, L. Nicolau. *A Formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia.* Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ROBERTS, M. Nooter & ROBERTS A. F. *Luba*. Milan, 2007.

SALUM, M. H. L. *África: culturas e sociedades: guia temático para professores.* São Paulo: MAE USP – 1997.

SERRANO, C. H. M. *Angola, os símbolos do poder na sociedade tradicional.* Coimbra: Centro de Estudos Africanos da Universidade de Coimbra, 1983.

SILVA, Carlos Alberto da Costa. *A Enxada e a Lança: a África antes dos portugueses.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

SYLLA, Abdou. *Criação e imitação na arte africana tradicional em "África e africanias" de José de Guimaraes*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

TAVARES, A. Paula - *Manual para amantes desesperados*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2007.

TAVARES, A. Paula - *Ritos de Passagem*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2007.

TAVARES, A. Paula. *A Cabeça de Salomé*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2004.

TAVARES, A. Paula. *Amargos como os frutos.* Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

TAVARES, A. Paula. *Ex-votos*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2003.

TAVARES, A. Paula. *O Lago da Lua*. Lisboa: Editorial Caminho SA, 1999.

TAVARES, A. Paula. *Poesia*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

TELLES, Ricardo. *O lado de lá: Angola, Congo e Benin*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

TÍLIO, Rogério. *"Revisitando a Análise Crítica do Discurso: Um Instrumental Teórico-Metodológico"*, 2010 - texto integral presente em http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/21/pdf_19.

VERGER, P. Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Binin e a bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX. Salvador: Editora Corrupio, 1987.

VERSWIJVER, G & ASSELBERGS, R. *Tresors d'Afrique*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1995.

VIDAL, Lux LOPES e SILVA, Aracy. *Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas, in Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.