

PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ

ARTE NA ENCRUZILHADA

Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico

Rio de Janeiro

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

**Caminho Ora Yê Yê ô (caderno amarelo):
A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassà da Deusa Òșùn de
Idjemim**

Este caderno integra a tese de doutorado “**Arte na Encruzilhada: Candomblé, cenografia, cinema negro de animação e processo pedagógico**” de Pâmela Peregrino da Cruz, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Profa. Dra. Lidia Kosovski

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P955 PEREGRINO DA CRUZ, PÂMELA
ARTE NA ENCRUZILHADA: Candomblé, cenografia,
cinema negro de animação e processo pedagógico /
PÂMELA PEREGRINO DA CRUZ. -- Rio de Janeiro, 2023.
6 volumes

Orientador: Lidia Kosovski.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2023.

1. Candomblé. 2. Educação. 3. Cinema Negro de
Animação. 4. Cenografia. 5. Encruzilhada. I.
Kosovski, Lidia , orient. II. Título.

PEQUENO MANUAL EXPLICATIVO

Esta tese constitui-se enquanto livro-objeto que está depositado fisicamente na Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no seguinte endereço: Av. Pasteur, 436 - Urca - Rio de Janeiro. O material aqui apresentado é um esforço para oferecer uma versão digital às leitoras e leitores, mas não reproduz fielmente toda forma/conteúdo do material físico.

O livro-objeto defendido e aprovado pela Banca, apresenta uma forma encruzilhada no qual cada caminho de pesquisa é apresentado em um caderno, somando 6 cadernos de diferentes cores. Como qualquer caminho, temos um ponto de partida e um ponto de chegada, do qual partimos novamente. Assim recomendo que se leia primeiro o caderno ÀGÒ e, por último, o caderno LAROYÊ. Os demais cadernos são caminhos percorridos que podem ser lidos em qualquer ordem. Recomendo fortemente que todos os cadernos sejam lidos, para se reconstituir o todo, pois todos os caminhos se atravessam mutuamente.

Buscando aproximar o formato digital da proposta física, esta tese é composta por 6 arquivos .PDF's.

Lista de Imagens

Caminho Ora Yê Yê ô (caderno amarelo):

A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassà da Deusa Òṣùn de Idjemim

IMAGEM I: Şiré no Abassà da Deusa Òṣùn de Idjemim, 2018 _____	07
IMAGEM II: “Ritual indígena nas matas vivenciadas pela Comunidade de Terreiro de Mãe Edneusa” _____	10
IMAGEM III: Foto de 2011, primeira construção da Oca da Jurema: “Mine - Taba da Jurema” _____	11
IMAGEM IV: 2012. “Ritual de Candomblé - Culto aos Orixás, num Terreiro improvisado nos fundos de um quintal situado no Bairro Barroca” _____	12
IMAGEM V: Foto de 2013. “Construção do Território do Centro (Abassà) de Candomblé da Mãe Edneusa” _____	12
IMAGEM VI: Foto de 1990 “Cachoeira dos Encantados em Paulo Afonso em área restrita da CHESF” _____	14
IMAGEM VII: Foto Paulo Afonso, autoria de Palo Brasil, publicada em 2018 _____	16
IMAGEM VIII: Foto de 2021, Cunhatã Janaína Truká-Tupan gravando as vozes da Caipora _____	21

SUMÁRIO

	Caminho Odô Ìyá (caderno azul)	
	Produção Artística enquanto processo pedagógico: o processo educativo nas comunidades tradicionais de terreiro	05
	1 - Caminhando na beira-mar	11
	2 - Maré Vazante: Curso Básico de Animação no Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim - Paulo Afonso - BA	07
	3 - Maré-Cheia: A formação oferecida pelo Terreiro	20
	4 - Pérolas: Curso de Extensão “ÌTÀN: contando histórias de Òriṣàs com cinema de animação” - Porto Seguro - BA	28
	5 - Maré de Tempestade: processo pedagógico em Pandemia- Porto Seguro-BA	35
	6 - Alto Mar: mergulho em águas profundas para produção do curta Ewé de Osanyin em Água Branca - AL	39
	7 - Espriar-se: A difusão dos curtas Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce; Oríki; Ewé de Òsanyin: o segredo das folhas	50
	8 - Referências Bibliográficas	54
	Àgò (caderno branco)	
	Abrindo Caminhos	15
	Referências Bibliográficas	36
Caminho Ora Yê Yê ô (caderno amarelo ouro)	Laroyé (caderno preto)	
A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim	O centro da encruzilhada	05
1 - Olho d’água: a nascente viva do Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim	<i>ou</i>	06
2 - Cachoeira de Paulo Afonso: o Reino Encantado	Caminho só conclui quando deixamos de caminhar	14
3- Fortes Corredeiras do rio: Candomblé como resistência, força e luta	Do ponto de chegada, partimos novamente	22
4 - A água sempre encontra seu caminho	Referências Bibliográficas	29
5 - Referências Bibliográficas	Filmografia	35
	Sites	31
	Jornais	31
	Lives	32
	Outras referências bibliográficas	32
	Dicionário	41
	Anexos	43
	Anexo 1: Narrativa inicial para roteiro do filme “Òpàrá de Òṣùṅ: quando tudo nasce”	44
	Anexo 2: Roteiro do Curta “Ewé de Osanyin: o segredo das folhas”	45
	Anexo 3: Levantamento de animações da África e da Diáspora	59
	Caminho Nzara Tempo (caderno palha)	
	Cinema Negro de Animação: legado histórico e potencial ancestral	05
	1 - Tempo que ensina: Animação com Ferramenta <i>Griot</i>	10
	2 - “A árvore é de Tempo, mas Tempo não é a Árvore”: Cinema Negro de Animação em África e na Diáspora Negra	20
	3 - Tempo que cura <i>ou</i> o Tempo que leva para que as histórias negras sejam contadas por pessoas negras na animação brasileira	33
	4 - Referências Bibliográficas	38
	5 - Sites	41
	Caminho Okê Arô (caderno verde)	
	Saberes do fazer cenográfico e a criação de imagens artísticas a partir de matrizes negras	05
	1 - Preparando para a caçada: qual caminho trilhar? quais armas levar?	06
	2 - Silêncio e observação: a história começa quando?	13
	3 - Conhecendo o território: presença e resistência negra e indígena no Teatro Colonial	17
	4 - Mirando a caça: na modernização conservadora e o que há de nacional para além da presença europeia?	28
	5 - Agradecendo a caça: nós por nós mesmas/os	42
	6 - Compartilhando a fartura: cenografia dos espaços negros	44
	7 - Da experiência prática de concepção e realização cenográfica para cinema	51
	8 - Referências Bibliográficas	55

Caminho Ora Yê Yê ô

A comunidade, o Território e suas imagens: O Abassá da Deusa Òșùn de Idjemim

*Quando Òșùn pisou a terra,
a vida tocou o mundo.
Foi água que preencheu de amor.
Quando Òșùn pisou a terra,
foi que se alcançou a beleza de tudo.
E a beleza, então, desaguou felicidade nos corações.
Quando Òșùn pisou a terra,
E a vida se deu nas árvores, nos animais e nas crianças,
o mundo lavado de Àșe conheceu
Onde tudo nasce,
a bênção da criação.*

Paola Odonilè¹

Saúdo a Deusa das águas doces, a Deusa da fertilidade, da beleza! Sábia, doce, bela! *Ora Yê Yê ô, Ora Yê Yê² Òșùn!* Saúdo essa grande mãe para adentrar em seu reino! Vamos caminhar por um rio. A água doce refresca e nos deslumbra com sua beleza e vida abundante. Por vezes precisamos nos desafiar para caminhar sobre as pedras, para seguir seu curso. Fortes corredeiras também compõem o caminho e desaguam com toda sua força, em lindas e potentes cachoeiras para nosso maior deleite. Seguiremos aprendendo com Òșùn, essa grande e linda mãe que também tem seu alfange e não teme em usá-lo, mas as guerras ela vence com astúcia, sabedoria e estratégia. É a água que contorna seus obstáculos e segue, sempre encontra seu caminho.

Abordaremos aqui, como o curso de um rio, sempre em frente, avançando sobre os desafios, a comunidade que se abriu para a realização de curtas de animação como estratégia de combate ao racismo religioso: o Abassá da Deusa Òșùn de Idjemim. Seguirei, então, a metodologia do rio, que nasce pequeno, um singelo olho d'água. Mas vai crescendo, vai se enchendo de água, vai correndo, vai contornando obstáculos, formando cachoeiras, corre calmo, corre veloz, por vezes é cristalino, por vezes turvo. Sempre carrega e produz vida por onde passa. Como uma fonte d'água, começaremos conhecendo a comunidade, sua história, suas imagens. Para apresentar a Comunidade, contarei com as pesquisas de Alzení Tomáz (*Íyá*

¹ Poesia para o curta “Ópàrà de Òșùn: quando tudo nasce”.

² *Ora Yê Yê ô, Ora Yê Yê* é uma saudação a *Orișà Òșùn*.

Kékeré Òdòmíróòsódún), Paola Odonilé (*Ìyàwó* do Abassá) e Robson Marques (pesquisador ligado ao Abassá).

Seguiremos com as águas ganhando força para desbravar o território onde se localiza, recebendo diversos afluentes de origens diversas, desaguando numa linda cachoeira encantada. Nessa cachoeira, conheceremos o território onde se localiza o Abassá e os afluentes que recebe e o atravessam. Para tanto, contaremos com as pesquisas de Alzeni Tomáz e Juracy Marques (professor da UNEB, Doutor em Ecologia Humana).

Quando rio grande, temos que nos afastar para ver as duas margens. Observaremos, então, o *Candomblé* de um ponto de vista histórico: seu estabelecimento no Brasil através da resistência de diversos povos negros africanos e seus descendentes. As corredeiras não são calmas, mas possuem força e potência enorme. Teremos como companhia Beatriz Nascimento, Kabengele Munanga, Muniz Sodré, Abdias do Nascimento e Nei Lopes.

Após as corredeiras, chegaremos num trecho largo e cristalino onde observaremos o *Candomblé* enquanto espaço de acolhimento, de afeto e de construção da cultura negra brasileira, ou mesmo da cultura brasileira. Abdias do Nascimento, Beatriz Nascimento e Muniz Sodré seguem conosco.

Por fim, “A água sempre encontra seu caminho”, diz meu pai Ademar em seus ensinamentos. E como água, na força de *Òṣùn*, encontramos nossos caminhos e seguimos enquanto povo, enquanto cultura, enquanto cuidado e afeto.

1 - Olho d’água: a nascente viva do Abassá da Deusa *Òṣùn* de Idjemim

Entramos no Abassá da Deusa *Òṣùn* de Idjemim³ por um corredor. Em épocas de obrigação, há um pote de barro logo na entrada. Precisamos encher o copo de água e passar em nossa cabeça antes de entrar. Derramamos a água na rua, às nossas costas. No corredor da entrada há um banco para os observadores sentarem. Desse banco vemos um pequeno salão quadrado com um altar para *Òṣùn* e os três atabaques. Há algumas poucas imagens nas madeiras que estruturam o telhado. Uma máscara africana na parede e alguns quadros com diplomas e dizeres. Ao lado da porta há um altar para *Eṣù*. Todas as passagens, portas e

³ A pesquisa de campo realizou-se entre os anos de 2018 e 2021.

janelas, possuem uma cortininha de palha, o *Mariwô*⁴. O *Şiré*⁵ se constitui na performance do canto, da dança e do toque na ordem dos *Òrişàs* cultuados na casa. A dança é, sobretudo, circular, no sentido anti-horário, mas há momentos, de acordo com toque da/o *Òrişà* de cada um/a, nos quais alguns se voltam para os atabaques e para a *Iyálòrişà* e outras pessoas com cargos no *Abassà*, como as *Èkejis* e os *Ogans*.

Seguindo o corredor da entrada, passamos pela porta do quarto de *Eşù* e chegamos no terreiro onde está a Oca da Cabocla Jurema. Nesse solo de terra batida, não se pisa com calçados. Nas paredes há pinturas de Caboclas/os nas matas, esculturas diversas e utensílios utilizados por diversas/os Caboclas/os em suas curas e ações. Há árvores, plantas e ervas cultivadas e espaço livre para o culto, a dança, as ações de caridade da Cabocla Jurema. Esse espaço também conta com uma área para realização dos banhos sagrados no tempo.

Para além do espaço das festas públicas, outros espaços reservados compõem o *Abassà*: a sala de búzios, a sala dos *Òrişàs*, o quarto de *Èşù*, os assentamentos dos *Òrişàs*, a cozinha, o quarto de hóspedes e o quarto de obrigação (*honcó*). Aos poucos, fui podendo acessar um ou outro desses espaços, mas, como não iniciada, não os acesso livremente.



IMAGEM I: *Şiré* no *Abassà* da Deusa *Òşùn* de Idjemim, 2018. Fotografia: Pâmela Peregrino

⁴ *Mariwô*: Folha Sagrada consagrada à Ogum. A folha da palmeira é desfiada e preparada ritualisticamente.

⁵ *Şiré* ou *Xirê* é um verbo Yorubá que significa Brincar (BENISTE, 2020, p. 730). No Candomblé, utilizamos este termo para nos referir ao ritual utilizado para evocação dos *Orişás*. Não é incomum se referir à ida ao *Şiré* como “Vamos brincar”.

A partir da pesquisa de Robson Marques, temos contato com a apresentação que a *Ìyàwó* Dorimarè lhe fez, detalhando que:

Ainda no salão, há uma estrutura com um pequeno criatório de peixes ornamentais e a imagem do Orixá regente da casa: a Deusa Oxum. O quarto de Santo, apresenta um *pegi*, estrutura com muitas imagens de Orixás, onde são realizados ritos como Bori, oferendas e momentos de oração e fortalecimento da sua fé pela comunidade do terreiro. Em frente ao quarto de Santo encontra-se o *honcó*, pequeno quarto sem janelas no qual os iniciados permanecem por um período determinado, e que pode durar até 30 dias. Em frente ao *honcó*, pode-se observar ao final do corredor imagens de Pretos Velhos e ao lado esquerdo do *honcó* o quarto das talhas, onde encontram-se assentamentos (*igbás*) dos iniciados no *candomblé*. Em frente ao quarto das talhas está o quarto de jogo de búzios, onde a Yalorixá realiza a leitura e revelação do que os búzios mostram. Há o quarto de Exu e por trás desse espaço o terreiro da Jurema ou “Mata da Jurema” com plantas medicinais, onde acontecem os rituais de *toré*, de curas espirituais e consultas com a Cabocla Jurema. Tem uma oca construída com palhas de coqueiro, um *Pegi* com imagens de caboclos e um cruzeiro também. A cozinha, local sagrado para a realização do *ageum* (comida), é um espaço à parte do Abassá e uma extensão da antiga habitação da Yalorixá Idjemim. Para acessá-la é preciso passar pelos assentamentos de Ossaim e Oxumaré. (MARQUES, 2019, p. 51-52)

Este é um lugar sagrado. Estar no *Abassá*, para mim, é estar em um lugar-tempo de aprendizagem, de acolhimento, de cura e de beleza. É importante dizer que há também um terreiro estendido que abrange diversas áreas da natureza. Segundo a pesquisadora e *Ìyá Kékeré* Alzení Tomáz, além do espaço interno, as “ritualidades ocorrem em ambientes externos. Estabelecidos nas matas, nas encruzilhadas, nas beiras de rios e cachoeiras, nos pés de serra. Em lugares ‘onde for mais favoráveis’” (TOMÁZ, 2013, p. 43). Esta relação com a natureza é própria do *candomblé*, faz parte de sua essência. “No *Candomblé*, o sagrado se manifesta nas forças da natureza” (TOMÁZ, 2013, p. 52).

O *Abassá* é conduzido pela *Iyalòrìṣà* Idjemim (Mãe Edneusa Santos Sousa) que, no *Candomblé*, é filha da *Òrìṣà Òṣùn*, a quem sua casa é dedicada. O dia-a-dia do *Abassá* é construído por diversas pessoas, que são pessoas diversas quanto à origem social, escolaridade, gênero, cor, idade, orientação sexual, atuação profissional, local de moradia, tempo de iniciação e função dentro do *Abassá*. Neste sentido, Marques nos traz a seguinte reflexão:

Quais os rostos que estão nos terreiros de *candomblé/umbanda* de Paulo Afonso? As peles observadas nas danças sagradas circulares têm a mesma diversidade das cores e texturas dos colares sobre os ombros afro-indígena-brasileiros que descansam em epidermes de algodão branco em forma de rendas. São faces indígenas, negras, brancas. Quantas almas nos terreiros de Paulo Afonso em contato com um mundo sagrado com nome de água, folha, fogo e metal! (MARQUES, 2009, p. 11)

Segundo a *Ìyàwó* e pesquisadora Paola Odônìlé:

O Abassà da Deusa Òsùn de Idjemim, é a denominação do Terreiro de Candomblé de Mãe Edneusa. Situada no Bairro da Barroca, periferia da cidade de Paulo Afonso - Bahia. O Terreiro possui cerca de dez anos de funcionamento e agrega diversos adeptos de diferentes lugares que compõem o que estes chamam de Povo de Terreiro, de tradição afrobrasileira, traçados entre as nações Angola e Kétu. Como Terreiro, a *Ìyálòrìsà* possui filhos de Santo Abiyan (participantes não iniciados), *Ìyàwó* (iniciados) e Cargos como: *Ìyá Kékeré*, *Bàbá Kékeré*, Adagan, *Èkejì*, Ogan Alágbè, Kota, etc., suspensos e também iniciados que ocupam funções de organização própria da Comunidade de terreiro. (ODÔNÌLÉ, 2019, p. 95)

Mãe Edneusa nos conta que sua iniciação se deu aos doze anos de idade, buscando cura espiritual. Na entrevista dada para sua filha de santo Odonilé, afirma:

O Candomblé nasceu pra mim, foi num momento em que eu tinha uma necessidade muito grande da saúde que eu não tinha, e precisei entrar no Candomblé pra obter a minha saúde, porque eu tinha corrente e essas correntes me cobrava, e nessa cobrança foi o momento que eu entrei na religião Candomblé em busca de saúde. Aí começou tudo daí. Minha mãe andava comigo na casa de um, na casa de outro, até quando ela mesma se fez, entrou no Candomblé e quando saiu no Candomblé que fez as coisas dela aí a segunda pessoa que ela colocou pra dar uma obrigação, pra que eu tivesse saúde, foi eu, aliás, o Pai de Santo dela que ela não poderia me fazer, o Pai de Santo dela foi quem me fez e aí desse dia em diante foi que eu obtive a saúde. (IDJEMIM *in* ODÔNÌLÉ, 2019, p. 96)

Podemos ver que, ainda criança, Edneusa percebeu que tinha correntes espirituais que precisavam ser cuidadas. Segundo Tomáz, “é comum em narrativas de *Ìyálòrìsà* e *Bàbálòrìsà* a inferência sobre a busca pela saúde como propulsora para acessar a religiosidade afrobrasileira” (TOMÁZ, 2013). A mãe de sangue de Edneusa, a Mãe Neta (Luzinete Francisca da Silva Santos), uma das mais antigas e respeitadas *Ìyálòrìsà* de Paulo Afonso, buscou a cura espiritual para sua filha. Edneusa, foi, então, feita no candomblé com 12 anos de idade pelo mesmo pai de santo de Mãe Neta.

Mãe Edneusa narra, que em sua trajetória foi criada por sua mãe biológica desde os 7 anos no regime do Candomblé, todavia, somente aos 12 anos de idade é levada para o recebimentos dos primeiros sacramentos, o feitorio. A época, o Babalorixá Muntalenan, Pai de Santo de Mãe Neta veio de Aracajú fazer sua iniciação, pois, por ser filha biológica de Mãe Neta, esta não poderia “colocar a mãe em sua cabeça”, ou seja, fazê-la no Santo ou encaminhá-la na iniciação do Candomblé. (TOMÁZ, 2013, p. 39)

Depois de feita, Edneusa conta que passou a gozar de saúde e buscou desenvolvimento de sua espiritualidade.

O Candomblé significa tudo, foi onde eu me encontrei, onde eu tive estabilidade, fui reconhecida. Tenho a minha vidência que é dada pelos Òrisà. Então eu tive tudo, meu caminho mudou quando eu me assumi como Ìyálórisà e aceitei o que estava predestinado. Ai eu só tenho a agradecer. Os Òrisà são orientadores, estão para nos ajudar como pais, mães, amigos, família. Vejo os Òrisà como família porque eles só querem levar a gente para o caminho bom. Eles são tudo pra mim. Por isso, o Candomblé é religião é Àse e é Òrisà. (Ìyálórisà Idjemim apud ODÒNÌLÉ, 2019, p. 105)

Depois de cerca de 30 anos de feita no Candomblé, Mãe Edneusa fundou seu próprio Terreiro em 2011, no bairro Barroca, periferia de Paulo Afonso, onde está até hoje.

Mesmo sendo iniciada tão cedo, Mãe Edneusa recebeu vários cargos no decorrer da vida de terreiro, mas, somente veio a exercer seus trabalhos como mãe de santo depois de 30 anos, decidindo fundar seu próprio terreiro. “Eu passei muito anos porque estava me preparando para essa função. Que é muito difícil (Edneusa, 2013). (TOMÁZ, 2013, p. 40)

Antes da construção do espaço “Mãe Edneusa, como Mãe de Santo já exercia suas atividades em diversos lugares do tempo: nas matas, nas encruzilhadas, no rio, nas cachoeiras, nas serras, ambientada em meio aos ecossistemas da realidade sertaneja no rio São Francisco” (TOMÁZ, 2013, p. 38). Também é interessante notar que Tomáz pontua que

Cccom as consultas de caridade através do culto a Jurema (entidade espiritual) que atua ajudando em orientações espirituais e corporais, o início acontece no quintal de sua própria casa. “A Jurema depois veio e pediu que fizéssemos uma oca para ela fazer as caridades, então foi feito, a partir daí se criou um território sagrado, uma mini-taba da Jurema, como ela mesma chama”. (Mãe Edneusa *apud* TOMÁZ, 2013, p. 41-42)



IMAGEM II: “Ritual indígena nas matas vivenciadas pela Comunidade de Terreiro de Mãe Edneusa” (TOMÁZ, 2013, p. 21).

Assim, primeiro foi construída a Oca da Jurema em um Terreno que era de Edneusa:

A Jurema é uma das entidades espirituais mais cultuadas por entre os indígenas do

Nordeste. A Jurema para o Povo de Terreiro de Candomblé de Mãe Edneusa é uma entidade espiritual que se revelou para fazer caridade. Para muitos Povos Indígenas, a Jurema é força da natureza e é um encantado. A Jurema, na sua significação cognitiva, é Entidade que atua na dimensão do sagrado, na cura, nos ensinamentos, é um Espírito que se manifesta na realidade humana e que, através do fenômeno mediúnico, estabelece contato e transmite suas mensagens. (TOMÁZ, 2013, p. 38)

Nesse espaço dedicado ao culto da Jurema, Mãe Edneusa recebe a Cabocla Jurema para realizar sessões de cura espirituais, físicas e emocionais como forma de caridade a todas/os que necessitam.



IMAGEM III: Foto de 2011, primeira construção da Oca da Jurema: “Mine - Taba da Jurema” (TOMÁZ, 2013, p. 42).

“O Território é formado com a construção de uma pequena Oca com característica indígena, um cruzeiro e algumas plantas medicinais” (TOMÁZ, 2013, p. 42). A Cabocla Jurema também oferece orientações e responde perguntas das/os participantes de modo coletivo ou individual.

Com o trabalho de caridade conduzido pela cabocla Jurema, foram se reunindo as pessoas que seriam as primeiras filhas de santo de Mãe Edneusa. Segundo ela, em entrevista para Alzení Tomáz em 2013, “A ‘Jurema’ foi me trazendo muitos filhos, eu achava que não estava preparada pra cuidar deles, mas, todo esse tempo foi para mim evoluir. Eu aprendo todos os dias com os meus Santos” (TOMÁZ, 2013, p. 41). Nesse terreno já havia a residência de Mãe Edneusa e sua família.

Esse sistema organizativo do terreiro é caracterizado como um lugar particular, onde é na casa da própria Mãe de Santo o templo. “A casa é minha, era um terreno vazio que eu tinha, e os meus guias [caboclos e orixás], que escolheram aqui mesmo pra ficar. Não sei o que tem nesse lugar chamado Barroca, mas, é de uma grande natureza”. (Mãe Edneusa apud TOMÁZ, 2013, p. 43)

Atualmente, ela reside em um sítio no mesmo município. O espaço sagrado pode ser também local de morada da/o zelador/a espiritual, o que é bastante comum no Candomblé. Isto remete a “uma tradicionalidade de identidade originalmente africana” (TOMÁZ, 2013, p. 38). Após algum tempo de trabalho, Mãe Edneusa recebeu o chamado dos Orixás para construção do terreiro de Candomblé. Assim, no espaço do terreno que ficava à frente

[...] deste território sagrado com características eminentemente indígena, o território dos Orixás são erguidos pelos próprios filhos de Santo, este já é constituído com a ressignificação africana. Segundo Mãe Edneusa (2013) com a explicação: “Todos se juntaram e formaram o terreiro dos Orixás. Aí o Terreiro é no regime dos Orixás, eles é quem mandam. No terreiro da Jurema é a Jurema quem comanda, no dos Orixás, eles que comandam”. (TOMÁZ, 2013, p. 43)



Imagem IV: Foto de 2012. “Ritual de Candomblé - Culto aos Orixás, num Terreiro improvisado nos fundos de um quintal situado no Bairro Barroca” (TOMÁZ, 2013, p. 21).



Imagem V: Foto de 2013. “Construção do Território do Centro (Abassá) de Candomblé da Mãe Edneusa” (TOMÁZ, 2013, p. 42).

Podemos perceber a conexão afro-indígena do Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim, que “caracteriza-se por ter composições de tradição africana e indígena no modo de cultuar as divindades [...] O território se estabelece no quintal com o culto a Jurema e na Casa, no culto aos Orixás” (TOMÁZ, 2013, p. 43). Os cultos são realizados com todo respeito a cada tradição e saberes passados pelas/os mais velha/o, pelos *Òriṣàṣ* e Encantados. Mãe Edneusa explica que

[...] muito do seu aprendizado foi com sua mãe, porém, os próprios Orixás e Encantados encarregaram-se de indicar todos os caminhos e ensinamentos. “Aqui no meu terreiro, tudo é igual a minha mãe, só que no terreiro da Jurema é no regime da Encantada é ela quem comanda” (Mãe Edneusa). Na parte do candomblé, prossegue a Yalorixá (2012), “a gente nunca pode dizer que sabe tudo, tem a tradição, mas, são os Orixás que traz pra gente os ensinamentos e, eu costumo seguir o que eles me indicam”. (TOMÁZ, 2013, p. 38)

Desde sua origem, assumiu um importante papel político de combate ao Racismo Religioso. Nesse sentido, algumas/ns de suas/seus integrantes, que fazem parte do Grupo de Teatro Raízes Nordestinas (Poço Redondo, Sergipe), realizaram peças para apresentar em espaços públicos mostrando a força e beleza do Candomblé e do povo negro. Assim foi construída a ponte que levou até a realização dos curtas de animação no Abassá da Deusa Òṣùṅ de Idjemim.

Desse modo, a estratégia de combate ao Racismo Religioso com uso de linguagens artísticas me levou até ao *Abassá* e aos poucos pude conhecer suas particularidades, aprender e me redescobrir, me reconectar comigo mesma e minha história. Sabemos que “a tradição, para os africanos, não é estática. Ela é vista como o ato de transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo em uma corrente que é dinâmica e mutável” (LOPES, 2021, p. 46). Tocamos brevemente as águas deste Terreiro de Candomblé que busca sempre a saúde, a vida, o bem-estar, o amor de todas/os que nele adentram. Vejo o *Abassá* e Mãe Edneusa como mais um elo na corrente do Candomblé, nas suas continuidades e transformações dos processos de resistência, luta, acolhimento, cura e afeto.

2 - Cachoeira de Paulo Afonso: o Reino Encantado

Depois de nos saciarmos na fonte de água cristalina, seguimos nosso curso observando o rio descer a serra e se transformar numa linda cachoeira. Não é uma cachoeira qualquer! É um Reino Encantado!



Imagem VI: Foto de 1990 “Cachoeira dos Encantados em Paulo Afonso em área restrita da CHESF” (TOMÁZ, 2013, p. 18).

Para observar o território no qual o Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim compõe, precisamos observar a força dessa queda d’água. Para Marques,

Algumas narrativas contam que o surgimento dos Encantados e dos próprios Pankararu deve-se ao encantamento de toda uma população de índios, uma “tropa” que teria se jogado na cachoeira de Paulo Afonso. Foram esses “Encantados” que passaram a habitar a cachoeira e que tinham origem em todas as “nações” antigas, que se comunicavam por meio do estrondo das águas, prevendo desgraças, mortes ou mesmo novos encantamentos. Depois desse encantamento coletivo, que dá origem à própria aldeia, pensada enquanto unidade

espiritual, outros índios, depois de serem anunciados e de passarem pela devida preparação, podiam continuar se encantando: “veja só, a linha dos encantos das águas são as cachoeiras. Se elas estão sendo destruídas, como vai ficar agora?” (CACIQUE Cícero Tumbalalá apud MARQUES, 2018, p. 84)

A relação do Candomblé com a natureza é fundamental. Natureza como território, como força sagrada, como bem-viver e com o ser humano integrando-a. Do mesmo modo, o Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim possui seus fortes vínculos com o meio ao qual pertence, com o território e com os povos originários da região. O *Abassá* está no sertão do Brasil, na Bahia, em Paulo Afonso. O Sertão é uma região brasileira com um bioma extremamente rico em biodiversidade: a Caatinga. Nele, o ciclo da vida se refaz sucessivamente entre período seco (verão) e de chuva (inverno) e podemos nos encantar com aquela mata branca que mantém a vida para nas primeiras gotas de chuva esverdear-se. “Caatinga”, inclusive, em tupi-guarani, significa “mata branca”. Segundo o Cacique Afonso Pankararé,

[...] em tempos imemoriais, os territórios que hoje compreende a cidade de Paulo Afonso, era o lugar de encontro dos Povos Indígenas que viviam nesta região. As grandes Cachoeiras, representavam o ícone da ritualidade indígena. “Era o lugar mais Sagrado do rio São Francisco”. (Cacique Afonso Pankararé apud TOMAZ, 2013, p. 18)

Para os povos indígenas, toda a região, que hoje é o município de Paulo Afonso, é território sagrado e ancestral. Desde o grande Rio Opará (chamado de São Francisco pelos colonizadores), aos Cânions, matas e cachoeiras. Assim, destaco que o Abassá da Deusa Òsùn de Idjemim se encontra em um território “cujo chão é tradicionalmente considerado sagrado” (TOMÁZ, 2013, p. 13).

Paulo Afonso é um município do sertão onde o Estado da Bahia se encontra com os estados de Pernambuco, Sergipe e Alagoas. A cidade é conhecida por seu grande Complexo Hidrelétrico. Em busca de progresso e desenvolvimento econômico para o país, inundaram, assolaram e remanejaram paisagens, povos e forças ancestrais em toda região. O pesquisador Juracy Marques, de forma muito poética, nos provoca a perceber que esse centro de produção de energia elétrica muito antes já era um centro energético-espiritual.

Paulo Afonso é um dos centros energéticos/espirituais do Planeta. A Cachoeira Grande, que também foi conhecida como Forquilha ou Sumidouro, hoje "Cachoeira" de Paulo Afonso, é um canto sagrado para estas religiões. Na cultura indígena é/foi casa dos encantados, na tradição africana, morada de Oxum. (MARQUES, 2009, p. 13)

Em meio ao sertão nordestino, Paulo Afonso chama a atenção como cidade-grande, construída sobre uma ilha artificial, “desenvolvida” e “modernizada”, com urbanização planejada (na área nobre), mansões e grande desigualdade social.



Imagem VII: Foto Paulo Afonso, autoria de Palo Brasil, publicada em 2018⁶

Uma cidade construída pelo processo modernizador do país, com suas lógicas e exclusões.

A fala de Marcos Sabaru (2007), da etnia Tingui-Boto, ilustra esta problemática: “[...] O discurso do governo é que as barragens vai trazer energia, vai trazer prosperidade, e nas nossas comunidades alguns moram embaixo das torres de transmissão da própria CHESF, e não tem sequer energia; algumas comunidades moram na beira do rio e não têm água tratada. Então que progresso é esse? A quem serve este progresso? Então o progresso para a comunidade é assustador”. (MARQUES, 2018, p. 60)

⁶ Disponível em:
<https://www.chorrochoonline.com/news/imagem-de-paulo-afonso-ilhada-pelo-rio-sao-francisco-faz-sucesso-nas-redes-sociais/>

Juracy Marques e Alzení Tomáz contam que quando chegaram à cidade como pesquisadores e ativistas, ao perguntar sobre o candomblé, muitos disseram que lá não tinha. Porém, encontraram mais de 40 casas de diversas vertentes e cultos que foram identificadas em 2009 (de lá pra cá, muitas outras foram fundadas, entre elas o Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim). Na publicação da primeira *Cartografia Social dos Terreiros de Candomblé e Umbanda* de Paulo Afonso, Juracy Marques comenta que

[...] na pressa do nosso cotidiano, onde sequer nos damos conta de um condicionamento humano com uso de sirenes⁷, somos convencidos por uma suposta invisibilidade desses grupos etnicamente diferenciados em Paulo Afonso. Não conseguimos imaginar que num território franciscano, numa cidade arquitetada para dar conta da construção de grandes barragens, tenha restado ou posteriormente se organizado, uma cosmologia que mantém as tradições indígenas ou aquelas enraizadas com a diáspora africana, a exemplo dos povos de terreiro e dos grupos negros quilombolas. (MARQUES, 2009, p.12-13)

Marques complementa que numa cidade tão urbanizada e colonizada, seria previsível supormos que a presença física e cultural afro-indígena já teria sido suprimida em prol da urbanização modernizadora (MARQUES, 2009, p. 13). Ao redor da área “urbanizada” de Paulo Afonso, diversas etnias indígenas vivem e lutam por direito ao território, a condições de vida e à acesso às suas tradicionais áreas sagradas.

A Ilha de Paulo Afonso, uma pequena parte do nosso município, bem como seus bairros e povoados são tocados por um arco de ocorrência de povos indígenas como os Pankararé, Xucuru-Kariri, Kantaruré, Pankararu, Kalankó, Koiupanká, para falarmos dos mais próximos, e no Mulungu, existe uma tribo urbana que se autoidentifica como Tupan (um etnônimo derivado dos nomes Truká e Pankararu). (MARQUES, 2009, p.14)

Além dos grupos indígenas, Marques comenta que no bairro Barroca, onde está localizado o Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim, é encontrado diversos vestígios de origem quilombola de suas/seus moradores: “Do ponto de vista do que sabemos sobre os grupos quilombolas de Paulo Afonso, nossa melhor percepção é voltada para a Barroca, onde ainda temos reminiscências desses grupos, historicamente ignorados e desconhecidos” (MARQUES, 2009, p.14). O bairro Barroca foi criado a partir de 1974 por moradoras/es que perderam suas antigas habitações para a construção de um dos reservatórios. Tomáz afirma que

⁷ Paulo Afonso possui um sistema de segurança contra rompimento das barragens que aciona sirenes regularmente.

A sua antiga localização foi inundada em 1974, decorrente da construção do reservatório do Moxotó, uma das hidrelétricas do complexo Paulo Afonso, que com seu enchimento, obrigou os antigos moradores se realocarem para o pediplano sertanejo, que bordeja o Canyon do rio São Francisco, local onde hoje estão assentados. (TOMÁZ, 2013, p. 13)

Nesse sentido, estamos falando de um Terreiro de Candomblé situado em um território sagrado para os povos originários, em parte tomado pelos colonizadores. Também é um território de forte presença negra quilombola e migrante. É uma grande encruzilhada cujas características atravessam as comunidades indígenas, negras e Terreiros. “Neste pedacinho do Sertão, onde o candomblé e a umbanda, adquire características particulares, interpretamos ser fundamental analisarmos as diásporas da diáspora africana e seus encontros com outras culturas e tradições presentes no Semi-árido brasileiro” (MARQUES, 2009, p. 15).

Segundo o Cacique Afonso Pankararé em entrevista para Alzení Tomáz, a região foi habitada pelos Jatinãs, uma nação-tronco que originou outros povos da região. Durante o domínio colonial, os povos indígenas da beira do rio foram expulsos de seu território para criação de gado.

Era lá que os mais veios viviam, nós era chamado de Jatinã, todo essa região do São Francisco, meu avô dizia que aqui no curral dos bois os índios era o Jatinã que foram expulsos já pra dar lugar ao curral dos bois, que era desse lado de cá do rio. Pegava esse lugar todo da forquilha (antiga Paulo Afonso) até Chorochó. Até a gente hoje tem o nome de Pankararé porque já trouxemo de Pankararu, que ajudou nós a se descobrir, a gente era tudo da beira do rio aí viemos pras caatinga. Olhe bem, já através de Pankararé demos o nome de Kantaruré, que é outro povo, mais Pankararé e Kantaruré é tudo do tronco veio da nação Jatinã, que terminamos ficando com o nome do tronco veio de Pankararu, porque eles foi quem ajudou nós e depois nós ajudamos outros. Eu alcancei meu avô dizendo isso né. (Cacique Afonso Pankararé apud TOMÁZ, 2013)

Em seu rico discurso, provindo de informações passadas pelo avô do Cacique Afonso Pankararé, podemos compreender tanto o desenvolvimento das nações indígenas da região, quanto a tomada do território pela estrutura colonial que foi se atualizando ao longo do tempo. O cacique ainda complementa explicando a necessidade de entrar na Caatinga para resistir na ciência sagrada indígena:

Nós os Pankararé vivíamos na beira do rio São Francisco, nós tudo era o Povo Jatinã, depois com as perseguições nossos antepassados tiveram que entrar de Caatinga a dentro, eles já usavam as matas pra praticar a ciência dos índios. Nós aqui temos muitos lugares sagrados onde os antepassados e nós mesmo dessa geração fazia nossa ciência sagrada. No mapa que nós tamo fazendo, tamo mostrando que esses lugares foi todo destruído pelos brancos pra não dizer que aqui era lugar de Índio. Destruíram a pedra da letra dos mais velhos, e todos os cruzeiros que puderam, só não destruíram um, o terreiro do Amaro. (Cacique Afonso

Como sabemos, esse domínio colonial também foi responsável pela inserção de grande parte dos negros na região. Devido sua resistência, diversas comunidades quilombolas se formaram, sendo que algumas mantêm-se resistentes até hoje. Seu Manoel, quilombola da comunidade Quelé em Jeremoabo, afirma para Alzení Tomáz que

Existem muitos parentes nossos que passaram a vida toda sem dizer o que era. Nós aqui em Jeremoabo não podia abrir a boca, pra bater um tambor ia longe nas matas, nem dizia pra criança pra eles num abrir a boca, num sabe!? O padre quando chegava, meu avô contava assim, que quando os home de batina chegar a bença e mostra que aprendeu a reza dele, era pra o bem de todo mundo e a salvação da alma né, meu pai mermo me ensinou as rezas tudo, mas, mermo assim, batia o tambor né!? Escondido com medo da polícia. (Seu Manoel apud TOMÁZ, 2013, p. 24)

Tomáz considera que “é muito comum no cenário sertanejo narrativas como estas” (TOMÁZ, 2013, p. 25), tanto em grupos indígenas quanto quilombolas e povos de terreiros, que mostram a necessidade de se criar estratégias para a manutenção de sua cultura, conhecimentos e modo de vida. “A resistência incide na formação de identidades culturais, como a Quilombola e as dos chamados Povos de Terreiros ou Povos de Santo, que através das crenças religiosas, juntavam-se também em meio a aldeamentos indígenas” (TOMÁZ, 2013, p. 26).

Percebemos que, quando falamos do Abassá da Deusa Òșùn de Idjemim, falamos de um terreiro que traz em si as vivências quilombolas, indígenas, de cultura, vida, luta, resistência e acolhimento. Assim como o professor Juracy Marques, podemos concordar que

[...] os cantinhos do culto do sagrado, em alguns casos, grandes centros, em outros quartos adaptados para o “assento” dos orixás, caboclos, pretos velhos, marinheiros, turcos, etc, são testemunhos do respeito e amor de babalorixás, yalorixás e omolorixás de Paulo Afonso às forças cultuadas nos rituais de matriz afro-indígena na nossa cidade, verdadeiras casas de inclusão dos excluídos. (MARQUES, 2009, p. 14)

Considerando essa relação afro-indígena tão presente nos terreiros de candomblé do sertão, também precisamos considerar que essa encruzilhada mantém cada povo com suas características próprias e não como uma amálgama homogeneizadora de todos os povos da região. O Cacique Afonso Pankararé (2012) nos alerta que “cada um tem sua linha, as linhas quando se misturam, embola. A ciência do índio é diferente da ciência do povo de candomblé, mas tudo é ciência”. Ele aponta também que o cruzamento das linhas gera conhecimento, mas

a mistura delas “podem embolar” (TOMÁZ, 2013, p. 55). Do mesmo modo que cada povo indígena tem sua linha espiritual:

[...] os Pankararé tem uma linha espiritual, os Truká tem outra linha, os Kambiwá outra e assim, por diante somos todos índios, no candomblé eles tem outras linhas. Se essas linhas se misturar pode trazer problema na pessoa. Quando uma pessoa tá se tratando com uma erva aqui em Pankararé, não pode ir se tratar no candomblé, com a mesma erva, porque a ciência é diferente. (Cacique Afonso Pankararé, 2012) (TOMÁZ, 2013, p. 56)

Podemos observar os pontos de contato entre diversas tradições, sem com isso desconfigurar cada uma delas. Diversos povos indígenas ocupam o sertão nordestino e foram os primeiros a produzir conhecimentos e vivências espirituais naquela região. De modo que entender a territorialidade no qual se situa o Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim significa, necessariamente, conhecer o território desde a percepção dos povos indígenas, construída ao longo de séculos de convivência na região. A partir do aprofundamento da relação com o *Abassá* e do desenvolvimento desta pesquisa, percebemos a necessidade de expressar esse vínculo primordial no curta “Ewé de Òsanyin: o segredo das folhas”. A relação afro-indígena ficou configurada no curta através da presença da personagem Caipora, que é uma cabocla da tradição indígena da região. A voz da personagem foi feita pela Cunhatã Janaína Truká-Tupan e as músicas de sua cena foram gravadas na Comunidade Indígena Truká-Tupan, sob a liderança da Cacica Neide (Maria Erineide Rodrigues da Silva), e o design da personagem, sua indumentária e adereços foram inspiradas nas roupas tradicionais deste povo. No curta, a presença indígena é forte e decisiva para o acolhimento da “Criança das Folhas” em meio à natureza. No fim dessa cena, quando a criança vai adentrar no reino do Òrìṣà Ósányìn, a personagem Caipora diz com firmeza: “Agora vá, eu preciso ficar aqui”, demarcando os espaços de cada Encanto, tal como nos explica o Cacique Afonso Pankararé na citação acima.



Imagem VIII: Foto de 2021, Cunhatã Janaína Truká-Tupan gravando as vozes da Caipora

Além da personagem Caipora, outro ser Encantado foi inserido a partir de sonhos da *Ïyá Kékeré* Alzení e confirmação espiritual da Cacica Neide: a Jaguaratinga (representada por um felino de grande porte que acompanha a Caipora). Após os sonhos de Alzení com a Jaguaratinga, pesquisamos sobre o nome deste animal, que aparecia como um felino pintado. Eu mesma sugeri que fosse uma Jaguatirica. Mas Alzení enfatizou que o nome apresentado era Jaguaratinga. Brinquei que devia ser uma onça, cujo nome era Jaguaratinga, tal como eu sou uma humana com nome Pâmela... Após a confirmação da Cacica Neide, entendi a seriedade do assunto e como aquele Encanto vinha se fazendo presente na construção do filme. Mais uma lição! Durante a escrita desta Tese, após muito pesquisar a respeito, para nossa surpresa, encontrei referências sobre o nome Jaguaratinga. Na Dissertação de Mestrado em Memória Social na UNIRIO de Ana Paula Silva, a autora inclui um pequeno glossário Tubinambá como o verbete “jaguarabaeté – onça; var. : jaguara-tĩ – jaguaratinga”. Ou seja, Jaguaratinga é uma palavra Tupinambá para “onça”⁸.

⁸ Ver: SILVA, Ana Paula. Narradores Tupinambá e etnosaberes nas crônicas francesas do Rio de Janeiro (1555-78) e do Maranhão (1612-15) Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011, p. 119.

Além disso, encontrei referências históricas de que o nome Jaguaratinga era utilizado por indígenas da etnia Tupi no século XVII⁹.

3 - Fortes Corredeiras do rio: Candomblé como resistência, força e luta

Nos energizamos na cachoeira para conhecer a territorialidade do Abassá da Deusa Òșùn de Idjemim. Seguimos o curso do rio, cada vez mais caudaloso. O rio desce a serra, recebe afluentes e cresce. Sua correnteza ganha força. Tal como um rio, observaremos o Candomblé de modo mais amplo, considerando sua imensa força de resistência diante da História do Brasil. Sabemos que a potência das águas de um rio se faz necessária frente à força de compressão sobre suas margens. Apresentar o Candomblé em sua complexidade histórica, ritualística, filosófica, regional, política etc. é trabalho para muitos e muitos estudos e vivências. Impossível imaginar que, aqui, eu poderia dar conta de um universo tão rico, diverso e complexo. Veremos, entretanto, alguns aspectos que se mostraram relevantes para a realização dos curtas que temos realizado, que é o tema aglutinador desta tese.

Sabemos a origem histórica da presença do negro no Brasil. Mas neste caminho não tenho como objetivo relatar dores e violências (que sabemos serem reais, concretas, históricas e atuais). Como me aconselhou o professor, pesquisador e amigo Juracy Marques: *não quero inflar o ego sádico de supremacistas brancos* com histórias de dor e sofrimento que lhes trazem prazer ao perceber que o mundo segue no lugar que consideram que deve estar. Este também é um ensinamento trazido pela professora e cineasta Edileuza Penha de Souza: narrar nossas belezas e potências. Temos tanto a falar! Assim, quero caminhar por um trajeto de beleza e afeto, como Òșùn nos ensina. Por vezes é difícil fugir do tom de denúncia e pedras surgem desviando o curso do nosso rio. Ainda assim, trago aqui a intenção de olhar as águas cristalinas do rio. E espero, cada vez mais, obra a obra, escrito a escrito, conseguir trazer e me banhar nessas histórias de resistência, beleza e vida que temos e insistem em apagar.

Abdias Nascimento afirma o lugar de resistência negra ao dizer que:

Da exposição que estamos fazendo, podemos resumir uma definição simples e

⁹ Ver: SBRANA, Darlan Rodrigo. “Zorobabe e seus dois destinos: protagonismo Tupi na chamada Conquista do Maranhão (Séc. XVII) a partir de narrativas dissonantes. Anpuh-Brasil - 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565224598_ARQUIVO_DARLAN.Zorobabe.ANPUH.2019.docx.pdf. Acesso em 19 de junho de 2022.

irrefutável: sem exceção, tudo o que sobrevive ou persiste da cultura africana e do africano como pessoa, no Brasil, é a despeito da cultura ocidental europeia dominante, do “branco” brasileiro, e da sociedade que, há quatro séculos, reina no país. (NASCIMENTO, 2016, p. 153)

A história da/o negra/o no Brasil é uma história de resistência. A história do Candomblé não seria diferente. Nosso rio corre para animar o brilho dos olhos de nossa gente negra e todas/os que conosco caminham. Nesse sentido, a professora Graça Veloso destaca que

[...] existe uma ocorrência e uma constância em quase todas as narrativas étnicas sobre o que seria a condição do negro no Brasil Contemporâneo. Para falar das consequências da diáspora africana, notadamente aquela que desemboca na escravidão praticada por brancos dessas continentais terras brasilis, o discurso, quase sempre é somente aquele que poderíamos chamar de pauta negativa. [...] mas, por conveniência ou não, pouco se fala da resistência. Luta que impregnou corpos/mentes/memórias ao longo desses quinhentos anos. (VELOSO *in* COSTA, 2018, p. 09)

Do mesmo modo, a pesquisadora e professora Leda Maria Martins compara a resistência e força do Baobá com as raízes africanas que se espalharam pelo mundo. A autora, em seu tom sempre poético e profundo, pontua como essas raízes germinaram e constituíram as culturas de diversos países no continente americano.

No século XIX, um gigantesco embondeiro (ou baobá) erguia-se, ainda majestoso, em Boma, capital do reino do Zaire. Datada de aproximadamente quatro mil anos, a árvore assombrava os viajantes ocidentais que nela grafavam seus nomes e mensagens. Sinédoque e metáfora do *corpus* territorial e africanos, esse baobá testemunha espetacularmente o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo palimpsesto do outro. Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o imbondeiro africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 2021, p. 31)

Martins ainda nos provoca a pensar sobre as culturas, cosmopercepções, conhecimentos que foram trazidos pelos africanos:

[...] os africanos que cruzaram o mar oceano não viajaram e sofreram sós. Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. (MARTINS, 2021, p. 31)

A autora afirma também a importância da matriz africana para a constituição da cultura brasileira como um todo e não como uma influência. Afinal, a criação do Brasil

enquanto nação ou da cultura “brasileira” como tal, não é anterior à cultura africana nestas terras para poder ser “influenciada” por algo externo. A cultura africana, juntamente com a cultura indígena criaram a cultura que foi chamada de “brasileira” ou o país chamado de “Brasil”. “A matriz africana é lida, assim, como um dos significantes constitutivos da textualidade e de toda a produção cultural brasileira, matriz dialógica e fundacional dos sujeitos que a encenam e que, simultaneamente, são por ela também constituídos” (MARTINS, 2021, p. 25). Dessa “matriz africana” cultural deve-se destacar a vivência do sagrado, uma vez que “a história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 2021, p. 30). Todo plano colonialista de impor sua cultura sobre o africano, implementado através da violência, do convencimento, da fé e da culpa, acabou por falhar gravemente, pois

[...] a colonização da África, a transmigração de povos escravizados para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiu apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (MARTINS, 2021, p. 31)

Da mesma maneira, o pensador e dramaturgo Abdias do Nascimento afirma que, a despeito de toda opressão, manipulação e condenação do Estado e da Igreja Católica, as religiões africanas sustentaram e fortaleceram o negro de modo a resistir e lutar. Para o autor,

[...] foi em suas religiões ancestrais que o africano encontrou um espaço onde se apoiar e defender o que lhe restava de identidade humana. E, cientes desse fato, tanto a sociedade institucionalizada como a religião oficial do Estado, o catolicismo, não deram tréguas às religiões vindas da África. [...] Mas a despeito da manipulação de tantas estratégias e recursos para degradar, distorcer e esmagar a herança africana, a cultura convencionalmente tida como a dominante careceu de aptidão para concretizar os objetivos que perseguia [...]. Instituições e tradições de diversas culturas transplantadas da África para o Brasil permanecem existindo em todo o seu brilho e vitalidade. Algumas dessas culturas deixaram sua marca indelével na face cultural brasileira; outras conservaram intacto todo o sistema de pensamento simbólico, de teologia e cosmologia. Nenhuma das expressões culturais se rendeu passiva ou facilmente à tentativa, sutil ou violenta, da destruição colonizadora. (NASCIMENTO, 2019, p. 115)

As pesquisas e vivências do Babalorixá e Doutor em Semiótica e Linguística Geral, Sidnei Nogueira, concordam com a afirmação de Martins e Nascimento sobre o atual Racismo Religioso:

[...] trata-se de uma realidade estabelecida no país desde o fim da escravidão. O que fazer com eles, se não são mais escravos? Vamos eliminá-los. Começou pela proibição aos estudos, a adquirir terras, a trabalhar e viver com dignidade. De tudo foi tentado para o extermínio de uma raça. Mas este povo é forte e resiste bravamente, com sua fé e crenças em seus deuses, Orísás, Vodunces, Inkises. (NOGUEIRA, 2020, p. 87)

Com as ideias desses pesquisadores, nosso rio vai tomando corpo e vamos percebendo como as diversas formas africanas de pensar, sentir e entender o mundo criaram as formas litúrgicas-culturais consolidadas nas Comunidades-Terreiros, nessa grande encruzilhada que é o Brasil. Como espaço de resistência negra, o Candomblé deve ser entendido como a grande fonte da produção cultural negra brasileira, como “a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, bem como o ventre gerador da arte afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2016, p. 125). De acordo com o sociólogo e babalorixá do Ilê Obá Ketu Axé Omí Nlá, Rodney William,

[...] a religiosidade negra brota das ruas e encruzilhadas, está no samba, na capoeira, no acarajé. Esses cultos são praticados com alegria e regozijo, com música, com dança, com arte. Seus fiéis enfeitam-se de contas e búzios, de formas e cores, mas tudo isso tem origem, tem raça, tem história. (WILLIAM, 2020, p. 176)

Os estudos sobre música brasileira de Muniz Sodré reforçam esta perspectiva ao afirmar a importância do Candomblé para criação da síncope brasileira, diversos estilos musicais e danças no país:

Os terreiros de candomblé (Bahia), xangô (Pernambuco), macumba (Rio de Janeiro), tambor de mina (Maranhão), etc., sempre se constituíram como pólos dinamizadores, não apenas das danças dramáticas brasileiras (maracatus, chegança, reisado, congada, bumba-meu-boi, etc.) mas também de outras danças e cantos profanos. Esta vinculação, fora do terreiro, entre a dança e a religião ainda é perfeitamente evidente no **jongo** (que já teve seu reduto no bairro de Oswaldo Cruz) do qual parece derivado o samba de partido alto. (SODRÉ, 1979, p. 25)

Para o Tata ria nkisi Nkosi Nambá, pesquisador e filósofo Wanderson Flor Nascimento (2016), os terreiros de candomblés devem ser compreendidos como modos de vida desenvolvidos no Brasil a partir de toda herança histórica e cultural que herdamos dos povos africanos. Nesse sentido, dentro do universo diverso de luta, resistência e produção de cultura, o Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim se afirma como um Terreiro de Candomblé da nação Ketu/Angola. Essa definição quanto às nações foi muito importante de ser entendida na produção dos filmes que temos realizado. Ao longo da vivência, fui percebendo que, dada a diversidade que se constituem os povos de terreiro, bem como as diferentes dimensões

filosóficas e cosmológicas, seria incorreto denominar os candomblés como prática ritual no singular (FLOR DO NASCIMENTO, 2016). “Ketu” remete aos povos yorubás. Já “Angola” remete aos diversos povos de línguas *Bantu*. O *Abassá* é constituído por essas matrizes de origem africana e ainda religiosidades indígenas, como é característico de muitas casas de Candomblé do sertão do Brasil.

Os povos chamados de “Angola”, “Bantos” ou “Congos” foram os primeiros a chegar no Brasil. De acordo com o professor e pesquisador Kabengele Munanga,

Os bantos, os primeiros a chegar, deram o primeiro exemplo de resistência à escravidão na reconstrução do modelo africano do “quilombo”, importado da área geográfico-cultural Congo-Angola. Os escravizados foragidos das fazendas se agruparam em áreas não ocupadas e de difícil acesso, organizando ali novas sociedades que apelidaram de quilombos. (MUNANGA, 2009, p. 92)

O quilombo, de origem bantu, expressa e consolida o potencial de resistência negra desde sua chegada ao Brasil. Diversas outras manifestações de resistência negra inspiraram-se ou basearam-se na estrutura do quilombo. A pesquisadora Beatriz Nascimento debruçou-se nos estudos da origem e formas de quilombo na realidade negra brasileira. Para a autora:

Numerosas foram as formas de resistência que o negro conservou ou incorporou na luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica. No Brasil, poderemos citar uma lista desses movimentos que, no âmbito “doméstico” ou social, se tornam mais fascinantes quanto mais se apresenta sua variedade de manifestações: de caráter linguístico, religioso, artístico, social, político, de hábitos, gesto, etc. [...] Trata-se do quilombo (*kilombo*), que representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização. Todas essas formas de resistência podem ser compreendidas como a história do negro no Brasil. (NASCIMENTO, 2021, p. 153)

O termo “Bantu”, que usamos acima para nos referir a um povo, é um termo de designação de um grupo linguístico. “Bantu é o termo português que designa um grande grupo de línguas e dialetos negro-africanos” (LOPES, 2012, p. 18). *Bantu* significa “Seres Humanos” (sendo que “ser humano” no singular é *mntu*). O termo foi usado, a partir de 1862, por muitos filólogos para designar um conjunto de mais de 500 línguas faladas na África Negra que possuem uma origem em comum (LOPES, 2012, p. 18). Apesar do termo designar um conjunto de línguas, “os povos que falam línguas bantas são chamados bantos, e tudo o que diga respeito aos bantos é banto (o mundo banto, as culturas bantas)” (LOPES, 2012, p. 18).

Por ser o povo que está há mais tempo no Brasil (desde o século XVI), é também o povo que mais influenciou a língua, os ritmos e a cultura brasileira como um todo.

Dentro do quadro da presença afro-negra no Brasil, verifica-se uma predominância das culturas bantas, que colaboraram para a formação da cultura brasileira, principalmente através de suas línguas, entre elas o quicongo, o umbundu e o quimbundo. (LOPES, 2012, p. 18)

Ainda de acordo com Nei Lopes, “tanto na fonética, quanto na morfologia e na sintaxe, as línguas bantas influenciaram decisivamente a língua que se fala hoje no Brasil” (LOPES, 2012, p. 20).

Já os povos de origem Yorubá (chamados de ketus, sudaneses, nagôs, ijexás) chegaram em massa no Brasil principalmente nos séculos XVIII e XIX. Sua chegada, mais recente, fixou suas línguas e costumes, de certo modo, na memória nacional como “africanos”. Enquanto a cultura banta criou de forma profunda a cultura brasileira num grau mais intenso. Quando falamos “dengo”, “mochila”, “bunda”, “catinga”, “cafuné” não sentimos (ou esquecemos?) que estamos falando palavras de origem africanas. Porém, quando falamos “axé”, “ilê”, “agô”, “orí”, “orun” não temos dúvidas de que não são palavras de origem portuguesa. Embora palavras de origem bantu como “Tata”, “Mametu”, “Nkisi”, “Nzambi” não estejam plenamente assimiladas à língua falada no Brasil, de acordo com Nei Lopes,

[...] no vocabulário do português falado no Brasil, os termos de origem nagô estão mais restritos às práticas e aos utensílios ligados à tradição dos orixás, como a música, a descrição dos trajes e a culinária afro-baiana. E mesmo o vocabulário do culto jeje-nagô sofre influência banta, haja vista a ocorrência de termos como quizila (tabu), dijina (nome de iniciação) etc. (LOPES, 2012, p. 18)

Cabe destacar aqui o fundamental papel das mulheres negras na criação do português falado no Brasil, uma vez que elas eram responsáveis pela educação na primeira infância de negros e brancos. Esse aspecto é brilhantemente pesquisado por Tais Freitas, como apresentamos no “Caminho Odò Ìyá: Produção Artística enquanto processo pedagógico: o processo educativo nas comunidades tradicionais de terreiro”.

Além do aspecto linguístico, algumas características de Culto Ketu tiveram a oportunidade de serem mais preservadas como africanas do que diversas características de culto Banto. Munanga e Gomes explicam que

[...] os sudaneses [Ketús] foram os grupos africanos que predominaram no século XIX, época em que as condições históricas, sociais e urbanas de perseguição aos cultos diminuíram em relação ao período Colonial, no qual os povos bantos foram majoritários. Devido a esses fatores, a estrutura religiosa dos povos de língua iorubá legou ao candomblé sua infraestrutura de organização, influenciada pelas contribuições de outros grupos étnicos. (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 145)

Mesmo em África, a região Iorubá esteve preservada da dominação europeia por mais tempo do que a região bantu. De acordo com Lopes, “o fato de Oyó ter permanecido fora da esfera de influência europeia direta até o século 19 foi fundamental para que a cultura e as instituições iorubás [...] chegassem bastante íntegras às Américas” (LOPES, 2020, p. 95).

Esses aspectos históricos nos ajudam a compreender a diversidade de pensamentos e elementos de um enorme continente presentes no Candomblé. Porém, essa diversidade, por vezes, pode ser usada para hierarquizar candomblés “mais” ou “menos” africanos, ou “mais” ou “menos” puros. Segundo Munanga,

Alguns terreiros de candomblé são partidários da polêmica ideia (hoje muito criticada e questionada) de que alguns são mais “puros” em termos de ritual do que outros, ou seja, de que alguns conseguem preservar uma maior fidelidade às origens africanas do que outros. Esse é um equívoco que, aos poucos, as comunidades-terreiro e as gerações mais jovens têm tentado superar. (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 146)

Sobre essa polêmica, Abdias do Nascimento afirma a forte presença tanto das culturas Bantu quanto das culturas Yorubás na cultura brasileira. Para o autor, “se na atualidade a cultura iorubá parece ocupar uma posição mais eminente, é devido à sua visibilidade como religião organizada, ou reorganizada no Brasil, quase repetindo sua integridade original africana” (NASCIMENTO, 2019, p. 119). Essa maior visibilidade foi construída pelo contexto histórico que apresentamos acima e por autores que buscaram destacar a “pureza” ou maior “africanidade” dos cultos Ketu. Entretanto, citando Roger Bastide, Nascimento afirma que a cultura banta

[...] tem sido preservada dum extremo ao outro do continente americano, de Lousiana ao Rio da Prata (1971: 106). [...] os bantos influenciaram o folclore e a língua portuguesa, e também constituem a matriz da religião cabula [...]. O mesmo se pode dizer da macumba carioca, de forte sustentação banta. (NASCIMENTO, 2019, p. 119)

Como sabemos, “os terreiros não são todos iguais e têm opiniões diferentes sobre a ‘originalidade e fidelidade africanas’ do seu culto e de suas práticas” (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 146). No Abassá da Deusa Òṣùn de Idjemim, percebo fortemente a ideia que se deve respeitar a criação religiosa dos negros no Brasil seja pela força da resistência, seja pelo contato com os povos originários desta terra ou com diversos povos negros que conviviam em uma mesma realidade. Assim,

[...] na visão dos brasileiros afrodescendentes de modo geral, consciente e inconscientemente, todos esses legados, ou bantu ou sudaneses, constituem o patrimônio histórico, sociopolítico, cultural e religioso com o qual eles constroem sua identidade. Hierarquizar as contribuições banta e sudanesa como tentaram fazer alguns estudiosos e ideólogos significa criar novas categorias de preconceito e “sub-racismo” na população negra brasileira que poderiam prejudicar seu processo de recuperação de uma única identidade étnica politicamente mobilizadora. (MUNANGA, 2009, p. 95)

Os elementos do Candomblé no Brasil não são exclusivamente do interior do processo escravocrata. Há registros de negros brasileiros que foram até a África para ter contato com a cultura religiosa do continente, ou mesmo para ser iniciado. Um desses casos é narrado por Nei Lopes, que afirma:

Sobre Pai Adão, nome pelo qual foi conhecido Felipe Sabino da Costa (c. 1877-1936), saiba-se que era filho de um africano de Lagos e que, em 1906, foi à Nigéria aprimorar seus conhecimentos religiosos, tendo, na volta, estabelecido definitivamente sua casa de culto [Sitio do Pai Adão, comunidade religiosa sempre referida como a mais antiga do culto nagô em Pernambuco], na qual, no início da década de 1930, recebeu, com honras rituais, o babalaô baiano Martiniano do bonfim. (LOPES, 2020, p. 107)

Do mesmo modo, também há registros de vinda de africanos para conhecer os cultos negros no Brasil, serem iniciados e retomar rituais que já não se encontram em África. Um lugar de trânsito, de deslocamento que se refaz e é ressignificado pelas novas gerações.

4 - A água sempre encontra seu caminho

A água corre, atravessa desafios, altera a paisagem. Trago a frase que tantas vezes ouvi de meu pai para nomear este subtópico que visualiza a força do Candomblé para a criação de toda arte negra brasileira (ou mesmo toda arte brasileira). “O candomblé tem desempenhado um papel básico na sustentação do espírito, das energias da resistência e das esperanças da população afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2019, p. 150). Certamente é um enorme reservatório estético, imagético e dramático.

Notemos que nenhuma forma de violência física ou espiritual conseguiu impedir a manifestação das inclinações artísticas do escravo. Os africanos souberam aproveitar as melhores oportunidades para evitar a própria e total desumanização. A escultura em madeira continuou a desenvolver sua riqueza expressiva, principalmente através de símbolos rituais e de imagens sagradas do candomblé [...]. (NASCIMENTO, 2016, p. 199)

Ao produzir filmes de animação dentro de cosmopercepções do Candomblé, entramos em um campo de íntima conexão com o sagrado. Afinal, a proposta não é apenas produzir

uma obra impregnada de africanidade diaspórica, mas produzi-la *desde dentro* do espaço de africanidade brasileira. Passo então, enquanto artista e pesquisadora, a conversar com um campo vasto e riquíssimo: a arte africana e a arte produzida na Diáspora.

Os terreiros de candomblé configuram-se como um pequeno território para a proteção de seus adeptos como língua, política e princípios filosóficos próprios, cujo pertencimento do indivíduo se dá a partir da ritualização vivenciada para a manutenção da memória de seus antepassados (SOUZA; NOGUEIRA, TEBET, 2022, p. 27).

A arte africana por muito tempo ficou completamente excluída da história dita “universal” e, ainda hoje, há uma grande lacuna a esse respeito nos espaços acadêmicos de pesquisa e produção artística. De acordo com Abdias Nascimento, devido à própria incapacidade europeia de percepção artística, até o século XIX a arte africana era vista apenas como expressão primitiva de povos incivilizados e com pouca capacidade técnica.

Com a ligeireza dos que se sabem impunes, rotularam de documentos etnográficos e folclóricos a produção artística africana, e na opinião dos julgadores da época, aquelas máscaras, esculturas e outros objetos estavam aquém do nível da arte. Aqueles representantes do eurocentrismo autoproclamaram sua incapacidade de entender a verdadeira natureza do trabalho africano como um fenômeno artístico. Assim, predispostos, como poderiam chegar à compreensão do sistema intrínseco de valores e às formas plenas de significação da criatividade africana? Como descer às suas raízes, perceber a complexidade, a sutileza e a funcionalidade daqueles produtos no mundo sociocultural africano? Como penetrar essa realidade mito-poética? Foi entretanto, no coração mesmo dessa arte orgulhosa e onipotente que a arte africana iria exercer sua influência mais espetacular. Em Paris, entre os anos 1905-1907, Vlaminck, Derain, Picasso, e outros pintores “descobriram” as máscaras e esculturas africanas. (NASCIMENTO, 2016, p. 197-198)

O século XX viu nascer na própria Europa um movimento de apreciação estética das obras africanas. Matisse, Picasso, Derain, Vlaminck são alguns dos artistas “que, seduzidos pelas estatuetas e outros objetos rituais trazidos da África pelos exploradores europeus, decretaram que esses objetos tinham um estatuto artístico” (MUNANGA, 2004, p. 29). Ainda sobre esse período, Abdias Nascimento afirma que

[...] ninguém poderia prever, naquele recuado começo do século XX, que a ação predatória do colonizador europeu sobre a África - sobre o africano e sua cultura - correspondia a abertura de um novo universo artístico ao protagonismo da arte branca e do artista europeu. Aqueles desprezados *fetiches* - obra de feiticeiros selvagens e primitivos -, quando exibidos, em 1897, em Bruxelas, provocaram sensação. Imediatamente muitas das estatuetas, máscaras, esculturas passaram a habitar salões importantes e consagradas tais como o Trocadero, em Paris, o Museu Britânico e/ou o Museu de Berlim. Tornaram-se o polo de atração de artistas promissores da época: Vlaminck, Derain, Braque, Picasso, Matisse etc. [...] Fauvistas e cubistas mergulharam naquele “esperma vivificador” (Paul Guillaume) expresso

na absoluta e inusitada liberdade criadora do artista negro-africano. (NASCIMENTO, 2019, p. 163)

Desde então, de acordo com o filósofo Congolês e professor da USP, Kabengelê Munanga, se desenvolveram no Ocidente três formas acadêmicas de se observar a Arte Africana: a etnológica, a etno-estética e a estética. O filósofo destaca que a controvérsia entre essas vertentes foi criada pelos próprios estudiosos ocidentais que “bem ou mal intencionados, tentam entender a partir do filtro de sua própria cultura e da visão da estética da arte ocidental, uma arte que tinha raízes numa visão de mundo diferente da ocidental” (MUNANGA, 2004, p. 29-30). Essas pesquisas acabam, em maior ou menor grau, contribuindo para a manutenção de um olhar colonizador e hierarquizado.

Nossa referência na arte africana e afro-brasileira contidas nos terreiros se baseará nos valores e princípios dessa própria arte. Cabe, dessa maneira, destacar alguns desses princípios apontados por Munanga.

A arte africana é uma arte que significa; ela não representa. “A própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa” (MUNANGA, 2004, p. 32). Essa interpretação de Munanga é baseada no pensamento de Roger Somé (filósofo de Burkina Faso) em contraposição a Levis-Strauss que via a significação da obra como resultado da incapacidade técnica de se produzir obras representativas.

Roger Somé sustenta que não é a resistência do material que obriga o artista africano a significar seu modelo e não a representá-lo. [...] A disparidade da qual fala Levis-Strauss não se deve absolutamente aos meios técnicos. Que a madeira fosse dura ou mole, a função significativa é um atributo da obra que é deliberadamente buscada. As estátuas ancestrais (salvo raras exceções) não devem, apesar da forma humana, assemelhar-se com uma pessoa determinada. Devem ser como pessoas, mas não como pessoas determinadas (MUNANGA, 2004, p. 32).

Outro aspecto observado por pesquisadores da arte africana é a relação dessa arte com o universo mágico/religioso. Se, por um lado, a arte africana realmente possui um papel utilitário, Munanga observa que “através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência. Tentar enxergá-la apenas através do mecanismo religioso, querer afirmar que o aspecto religioso é a todo o momento presente e predominante me parece exagerado” (2004, p. 33).

Sabe-se que muitas obras artísticas africanas (e afro-brasileiras) não são realizadas para serem apreciadas por um público. Elas podem ficar guardadas para sempre, ou podem ser objeto de observação apenas de alguns iniciados. Ou, ainda que observadas, podem não ser julgadas do ponto de vista estético. O que não significa, de modo algum, a inexistência de arte em África.

No extremo limite da abordagem etnológica, encontram-se estudiosos que chegaram até a afirmar que a arte africana só existe no espírito do observador ocidental, negando a existência da noção do belo entre os africanos. “Para os africanos, escreveu J.C.Pauvert, não existe o belo em si; não existem formas tirando seu valor de si mesmas”. (J.C.Pauvert apud MUNANGA, 2004, p. 33)

Essa abordagem se mostra, evidentemente, equivocada e baseia-se numa perspectiva eurocêntrica de belo e estética. “Essa tendência supõe a evidência da rejeição quase total da concepção de uma arte contemplativa entre os povos negros da África” (MUNANGA, 2004, p. 35). A questão talvez seja mais dos limites do conceito de arte europeia do que da arte africana em si. As ideias de belo, estética e arte pautadas apenas no que a Europa produziu não dão conta de outras experiências humanas no campo da sensorialidade.

Quando caminhamos para a arte afrodiáspórica no Brasil, a essas questões se somam outras específicas da nossa territorialidade e processo histórico. Inclusive, há que se questionar o conceito de “afrobrasileiro/a”, uma vez que tudo que se diz “afrobrasileiro” foi criado por mãos, mentes e corpos que não eram entendidos como “Brasileiros”, e mesmo quando puderam adentrar a categoria de cidadãos/ãs brasileiros/as, essa cidadania foi lhe dada de fato como uma categoria marcadamente inferior em todas as esferas da vida pública desse país. E ainda hoje, após 133 anos da abolição, nossa cidadania é de, na vida concreta, inferior a cidadania dos descendentes de europeus no Brasil que acessam de forma muito mais plena e satisfatória os direitos previstos a todos pela legislação. Realmente podemos dizer que algo é “afrobrasileiro” se, em nada, fomos entendidos como “brasileiros”?

Se as artes africanas só passaram a gerar interesse para estudos acadêmicos ocidentais a partir de fins do século XIX, a arte dita “afro-brasileira” só começa a sair da clandestinidade a partir da década de 1930. Antes disso, toda produção artística de matriz africana era considerada pecado e/ou crime. Não à toa, um dos maiores acervos de arte afro-brasileira do Rio de Janeiro está no Museu da Polícia Civil (em fase de transição para o Museu da República).

Estímulos científicos e culturais tais como os dois congressos afro-brasileiros organizados respectivamente em Recife (1934) e em Salvador (1937), duas missões folclóricas enviadas ao Norte e Nordeste por Mário de Andrade em 1937-38 para coletar material e outros estudos africanistas vão contribuir para o reaparecimento de artistas e temas afro-brasileiros nas artes plásticas. (CUNHA, 1983 apud MUNANGA, 2019, p. 14)

Não é possível apenas transportarmos os valores e princípios da arte africana para a arte feita em território brasileiro. Afinal, o deslocamento de corpos, saberes e técnicas artísticas sequer se deu de forma voluntária. Por mais que eu, artista afro-diaspórica, busque uma africanidade nas minhas obras, tenho que perguntar:

Que africanidade é essa, quando sabemos que os criadores dessa arte são descendentes de africanos escravizados que foram transplantados no Novo Mundo? Transplantação essa que operou um corte e, conseqüentemente, uma ruptura com a estrutura social original. A partir dessa ruptura, que, hipoteticamente, teria provocado uma despersonalização, ou seja, uma perda de identidade, ficam colocados o problema e as condições de continuidade dos elementos de africanidade nessa arte, por um lado, e a questão das novas formas recriadas no Novo Mundo e de como essas novas formas poderiam ainda ser impregnadas de africanidade, por outro.

Não há como fazer essa operação sem situar a chamada arte afro-brasileira no contexto histórico no qual surgiu, ou seja, sem considerá-la em função de uma época e de uma história que portam a marca de uma sociedade que foi arrancada de suas raízes. (MUNANGA, 2019, p. 6)

Mais uma vez chegamos em uma encruzilhada. Por um lado, podemos estar atentos às artes africanas e promover um resgate de alguns de seus elementos. Por outro, precisamos entender as rupturas provocadas pelo deslocamento e ainda os aspectos de vínculo e continuidade. Esse vínculo se deu pela memória, pela existência de elementos culturais e naturais de proximidade com a vida em África, pela recriação e, principalmente, pelos laços de coletividade.

A continuidade e a recriação de todos os elementos da arte africana no Brasil não foram integrais, porque a totalidade de suas estruturas social, política, econômica e religiosa não foi transportada ao Novo Mundo. No entanto, a continuidade de algumas formas de sua arte só foi recriada parcialmente, em função de suas novas condições de vida. Outras não foram recriadas, pois, tendo em vista que se tratava de uma arte utilitária e funcional, elas não encontraram um quadro funcional suficiente para se manterem apesar de sua presença na memória coletiva. (MUNANGA, 2019, p. 8)

Dentre os aspectos de continuidade entre África e Brasil, que possibilitaram o desenvolvimento de uma arte afro diaspórica, cabe destacar o campo religioso. O grande campo de inspiração (seja na música, na pintura, na escultura, nas artes do corpo, no cinema), ainda hoje, são em grande parte as religiões de matriz africana. De algum modo, esses espaços

resistentes se estruturaram como recriadores do modo de vida africano, em terras brasileiras: o viver comunitário, a língua falada, os valores, a filosofia, as divindades, o culto. Uma casa de candomblé é um espaço de aquilombamento, uma pequena África no Brasil, apesar de todas as reconexões e adaptações realizadas nesse território. A manutenção de qualquer elemento das culturas africanas no Brasil se deu pelas estratégias de resistência dos povos negros, afinal:

Lembrar-se-ia que a conversão dos negros africanos figurava entre os motivos evocados no século XVI para legitimar e justificar a escravidão. A bordo dos navios negreiros havia já capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo de realizar a travessia. Chegados ao destino no Brasil, eles eram proibidos de praticar suas religiões. Todas as medidas, incluídas as repressões policiais, foram tomadas para assegurar sua conversão ao catolicismo. (MUNANGA, 2019, p. 8)

Munanga aponta dois momentos da criação das estratégias de sobrevivência do culto africano no Brasil. Quando os africanos foram arrancados de seus territórios, pouco conseguiam compreender do catolicismo que lhes era imposto. Nesse primeiro momento, seus cultos resistiam ao entendimento dos cristãos que também os confundiam com festas e divertimentos, permitidos eventualmente. Porém,

[...] progressivamente, com o tempo, os africanos escravizados começaram a perceber as características da vida dos santos católicos. Eles descobrem os elementos estruturais, culturais e sociológicos da religião católica. Aproximando essas características com as de suas religiões, eles se dão conta de que existiam algumas similitudes fundamentais que vão manipular para dissimular suas verdadeiras crenças, a fim de se protegerem contra a violência dos mestres. (BASTIDE, 1971, p.361 *apud* MUNANGA, 2019, p. 9)

Essa engenhosidade de correspondência entre os santos católicos e as divindades africanas possibilitou uma recriação e a manutenção dos elementos da religiosidade africana no território da Maafa.

É dentro dessa correspondência baseada nas semelhanças funcionais entre santos católicos e orixás que devemos historicamente situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira. Uma linguagem sem dúvida religiosa praticada por causa da repressão ideológica e política. (MUNANGA, 2019, p. 10)

Realizar um filme de animação dentro da cosmopercepção do Candomblé é lidar com essas encruzilhadas. Não tenho como acessar uma arte puramente africana dentro do terreiro. E, se simplesmente usar como referência estética a arte africana, também correrei o risco produzir o desvio colonizador ao descolar a arte do modo de vida. Nessa encruzilhada, o

caminho que seguido é o da vivência profunda na Comunidade de Terreiro, conectando o máximo possível a vida, a observação, os saberes das/os mais velhas/os a arte que é produzida junto com a própria comunidade.

5 - Referências Bibliográficas:

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. “Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis”. **Ensaio Filosófico**. Volume 13, Agosto/2016, p. 153 – 170.

LOPES, Nei. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumi: o resgate da tradição**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro, Pallas, 2012.

MARQUES, Juracy. Barramentos do São Francisco. *In*: MARQUES, Juracy; WAGNER, Alfredo; MENEZES, Luciano (Orgs). **Barrando as barragens: o início do fim das hidrelétricas**. Manaus: UEA Edições/PNCSA, 2018.

MARQUES, Juracy. **Candomblé e umbanda no sertão: Cartografia Social dos Terreiros de Paulo Afonso**. Paulo Afonso: Projeto Nova Cartografia Social dos Povos e Comunidades Tradicionais do Brasil, 2009.

MARQUES, Robson. **Folha pequena: as infâncias no candomblé**. Paulo Afonso: SABEH: 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MUNANGA, Kabengele. “A Dimensão Estética da Arte Negro-Africana Tradicional”. *In*: AJZENBERG, Elza (coord). **Arteconhecimento**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: global, 2009.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documento de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ODÒNÍLÉ, Paola. **Nascer do rio: o direito à liberdade religiosa da criança e do adolescente no Terreiro de Candomblé da Ìyálórìsà Idjemim**. Paulo Afonso: SABEH: 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUZA, Ellen; NOGUEIRA, Sidnei; TEBET, Gabriela. **Giro Epistemológico para uma Educação Antirracista**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

TOMÁZ, Alzení de Freitas. **O direito e o sagrado no território afro-brasileiro de mãe Edneusa**. Monografia (Graduação - Bacharelado em Direito) - Faculdade Sete de Setembro. Paulo Afonso, 2013.

TOMAZ, Alzeni de Freitas; NEVES, Juliana; MARQUES, Juracy. “Povos indígenas do nordeste, territorialidades e movimentos no projeto de transposição do Rio São Francisco: análise de uma cartografia social” *In*: MARQUES, Juracy; WAGNER, Alfredo; MENEZES, Luciano (Orgs). **Barrando as barragens: o início do fim das hidrelétricas**. Manaus: UEA Edições/PNCSA, 2018.

VELOSO, Graça. “Saber em palavras: *corpus* de negritude, gritos de resistência”. *In*: COSTA, Alberto Roberto. **A escolarização do corpus negro: processos de socialização e resistência nas teorias e práticas pedagógicas no contexto de ensino-aprendizagem de artes cênicas**. Jundiaí: Paco, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.