

I TAN

A fama e o poder

Um dia, no reino de Ketu, um bicho monstruoso pousou na cumeeira do palácio real. Foi um deus-nos-acuda. As asas do bicho eram tão grandes que impediam a luz do sol. O reino ficou às escuras e o bicho ameaçava devorar todo mundo. O rei, mais do que depressa, convocou os mais famosos caçadores de Ketu. Era uma questão de vida ou morte que os caçadores abatessem o bicho pavoroso.

O Primeiro Caçador atirou quatrocentas flechas e o bicho nem se abalou do lugar. O único resultado foi que o bicho ficou mais furioso ainda. O Segundo Caçador foi chamado e disparou duzentas flechas. Foi pior o resultado. E assim todos os famosos caçadores ficaram desmoralizados, enquanto a vida de todo mundo corria perigo.

Quando o rei não tinha mais para quem apelar, soube da existência de um caçador solitário que vivia embrenhado nas matas. Não se sabia ao certo qual era o seu nome. Apenas corria um boato de que ele tinha uma pontaria certa e usava uma única flecha. Então o rei mandou buscá-lo com urgência. Esse caçador era Oxó e quando a mãe dele soube disso, correu e foi consultar Ifá, o orixá da adivinhação. Ifá explicou a ela que aquele era um bicho encantado e que era preciso fazer uns preceitos para que Oxó pudesse matar o monstro. A mãe de Oxó correu e explicou tudo ao filho que ouviu com respeito e atenção. Ele fez tudo que Ifá tinha mandado e seguiu para a cidade, levando apenas uma flecha e a crença de que tudo ia dar certo.

De longe Oxó ouviu o alarido na aldeia toda no escuro. Ele parou em frente ao palácio mirou entre os olhos do bicho e disparou sua única flecha. Para espanto de todos, o bicho soltou um urro, se estrebuchou e despencou lá de cima num estrondo pavoroso. Toda a multidão começou a gritar: *Oxó wos!*, que quer dizer *Oxó pertence a seu povo!* Com o tempo, esta saudação foi tomada por nome do Grande Caçador e ele ficou conhecido por Oxóssi até hoje. E é ele quem ensina: **Enfrentar os monstros é para quem aprendeu a ouvir.**

O Corre-Costa¹

Cyro de Mattos²

Punhal tecido de pranto
dessa hora desalmada
jamais houve na África,
vagas de sal soluçam
porão na escrava rota.
Um dia o mar revolto
naufraga amara carga,
salvá-la em troca da alma,
da filha e da esposa,
ao príncipe das trevas,
o prego do Corre-Costa,
português embarcado
feito senhor de roças.
E plagas cacauzeiras
Viram a terra estremecer,
Abismo esconder o sol,
Treva ficar emboscada.
Chão recusar dois corpos,
Um da filha inocente,
O outro da mulher amada,
Sangue aflorar à terra nua,
Demorado gargalhar de bruxa,
Uivo do vento na estrada.
Na mata açoite inclemente,
Passes gemidos na canga,
noite de breu e enxofre,
em pânico fuga das sombras.
Conta minha avó memória
que fúria canina se afasta
das serras e das baixadas
quando abafar na goela
o choro da última alma.

¹ Do livro *Este fruto e sua ilusão*, Prêmio Nacional de *Poesia Guaratapes* – Menção Especial, da União Brasileira de Escritores, *Secção do rio de Janeiro*, 1986.

² Cyro de Mattos é contista e poeta. Recebeu vários prêmios literários de âmbito nacional. Autor de dezesseis livros, tem contos traduzidos e publicados na Alemanha, Suíça, Rússia e Dinamarca.

Para além da escravidão mental: o *savoir-faire* negro na sala de aula

ELIAS LINS GUIMARAES³

Ainda hoje, a hegemonia cultural entroniza os valores eurocêntricos dominantes e justificadores da desigualdade racial e social quanto ao lugar e imagem do negro na nossa sociedade. Nesse contexto, a marginalização social, o racismo e outras formas de violência ainda parecem naturais e justas. Por isso importa analisar o papel que o **savoir-faire** negro desempenha no auto-conhecimento e auto-definição do ser negro, em contextos como o da sala de aula.

Na modernidade (afirma Santos, 1996) o desenho do mapa cultural que substrata os sistemas educativos é o da ocidentalização, isto é, aquele que coloca no centro o continente europeu e sua cultura e, marginalmente, as outras culturas - indígena, negra e as minorias étnicas -. Nesse mapa, os conflitos entre culturas aparecem como solucionados pela superioridade ocidental, um dos elementos para se entender porque, no sistema educativo hegemônico, as outras culturas estão ausentes ou imerecidamente vencidas, marginalizadas, suprimidas.

Partindo de uma crítica a esse reducionismo positivista, grupos negros tentam reexaminar, mediante um conhecimento crítico, questões controversas dessa irracionalidade, ressignificando enredos e narrativas do processo civilizatório em curso no Brasil.

Caracterizando a nossa situação racial ao longo do desenvolvimento do modo de produção escravista e da sociedade senhorial, Fernandes (1989:8) mostra como os negros "são os testemunhos vivos da persistência de um colonialismo destrutivo, disfarçado com habilidade e soterrado por uma opressão inacreditável". O autor apresenta também como o *novo negro* na sociedade brasileira de hoje procura, através do protesto, das manifestações culturais, simbólicas e da luta política, elaborar uma contra-ideologia racial.

Mas, apesar do protesto negro se delinear com firmeza, apresentando novas temáticas, os velhos dilemas ainda se reproduzem. E como tratá-los na escola, 'onde os livros didáticos facilitam os processos contemporâneos do analfabetismo étnico-cultural, e os currículos monoculturais não conseguem equacionar adequadamente a relação entre a identidade cultural e o itinerário educativo dos alunos das classes populares?

Obviamente, nosso sistema educativo ainda trata com indiferença, minimiza ou até omite a existência pluricultural da estrutura social brasileira e as múltiplas identidades do povo negro, resultante dessa concepção de mundo que institucionaliza a escola com base no currículo monocultural e não considera, nem salvaguarda, o saber das classes populares.

Não resta dúvida, entretanto, de que vem crescendo entre os educadores a preocupação em discutir, na sala de aula, a desigualdade racial como uma das

³ Doutorando em Educação pela UFBA e Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da UESC.

desigualdades estruturais da sociedade brasileira. Isso sinaliza para a necessidade do desenraizamento da *escravidão mental* construída a partir de um paradigma intelectual que singulariza o conhecimento escolar dominante, promotor da assimilação, da auto-abnegação e da anulação da memória cultural dos alunos negros (King, 1996). Isso se constitui em um passo importante para se desenhar outras racionalidades, que comportem o respeito a diferenças, culturais e étnicas, que a educação brasileira deverá ter.

A questão é saber até que ponto essa preocupação propiciará uma reflexão crítica sobre o mundo, possibilitando um novo olhar sobre a questão racial da nossa sociedade.

Sabemos o quanto é raro no interior da sala de aula se discutir, investigar e refletir sobre questões relacionadas com a vida e a cultura de etnias e grupos ditos minoritários. Nosso conhecimento sobre o negro ainda é muito pequeno, apesar "*da intensa miscigenação e das trocas culturais o negro brasileiro continua diferenciado do não negro. [E] o motor da diferenciação é o racismo, operando, basicamente, de duas maneiras: pela discriminação no mercado de trabalho e pelo complexo de superioridade dos não-negros (Moura, 1990:32).* Desta forma, continua o autor, tratar as questões relacionadas a problemática negra é deixar transparecer o conhecimento de uma história recalcada, uma história de espoliação cultural do povo negro.

Não é tão simples criar dispositivos que preparem as novas gerações para a vida e para o enfrentamento e transformação do padrão cultural europocêntrico dominante, se não concebermos a necessidade de construção de um projeto emancipatório que defina a natureza culturalmente diferenciada da nossa sociedade.

Se uma das finalidades do sistema educacional é contribuir para que os alunos e alunas possam reconstruir a cultura que uma sociedade considera mais indispensável para a construção da cidadania (Santome, 1995), não se pode ignorar os conhecimentos populares, bem como, as destrezas, atitudes e valores gerados na trama das relações sociais quotidianamente. Assim, o processo de ensino e aprendizagem deve ser aquele que represente maneiras de construir e reconstruir significados, de compreender e interpretar relações, atitudes, interesses sociais, formas de poder e de experiências que tenham a ver com os interesses também das classes populares e, especificamente, dos alunos negros.

Para tanto, acreditamos ser de suma importância o resgate do auto-conhecimento cultural e do ser negro, ou seja, o resgate da humanidade do povo negro daquela moldura de noções distorcidas, que reforçam mutuamente a raça, a classe e o gênero. Esse resgate visa o despertar da consciência do povo negro e da sua luta contra o preconceito e o racismo que reduzam o potencial do ser humano dentro da sociedade.

Não é só a intensidade do sofrimento vivido pelo negro, não é somente a humilhação contida nas representações alienantes e recalcadoras desde que a escravidão começou, ou da tentativa de anulação do ser cidadão que esse cenário foi construído para sedimentação do estigma mas, principalmente, a própria condição social e histórica de exclusão (Fernandes, 1989). A pobreza, o analfabetismo, o desemprego queiramos ou não, afetam o conjunto da população brasileira como um todo, mas atinge, com mais veemência, significativa parcela de cor negra.

Diante deste quadro, o sistema educacional, e especificamente o fazer dos alunos e professores na sala de aula, deve recuperar essa *cultura negada* sem omitir ou distorcer certos signos, criticizando os conteúdos e relatos contidos nos livros didáticos, para que esses alunos e professores se capacitem para analisar o legado cultural da sociedade. Assim, as situações sociais evidenciadas pelos livros didáticos e currículo poderão desorganizar os processos contemporâneos de *escravidão mental*, que não criticizam os estereótipos e preconceitos e, portanto, suprimem o conhecimento cultural que os alunos negros precisam, seja para decifrar representações alienantes, seja para salvaguardar sua cultura.

A resistência e a crítica epistemológica da ideologia, empreendidas pelos movimentos negros, procuram conectar o processo de mudança social descontextualizado, construindo na sala de aula, através de uma prática cotidiana, uma *pedagogia da antidesmarginalização* que procura analisar como e por que as discriminações surgem e que significado devem ter as diferenças individuais e coletivas (Santomé 1995).

Mesmo que não saibamos precisar com exatidão o desenho das culturas negro-brasileiras, não podemos deixar de considerar que o conhecimento e os saberes construídos pelos fazeres do segmento social negro, incrustado num projeto educativo emancipatório, fundamentam o desarme argumentativo e racial de uma ideologia que não aceita a diversidade e pluralidade da sociedade brasileira. E, por incrível que pareça, para os ideólogos-espíritos que necessitam de luzes, esses conhecimentos e saberes estão sendo concebidos e materializados nas práticas das salas de aula, bem como nos espaços de aprendizagem que a *cultura negra* difunde e recria, nas experiências dos terreiros de candomblé, blocos afro e rodas de capoeiras.

Bibliografia

- FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Cortez. 1989.
- KING, Joyce Elaine. A passagem média revisitada: a educação para a liberdade humana e a crítica epistemológica feita pelos estudos negros. In: SILVA, Luis Heron da, AZEVEDO, José Clóvis e SANTOS, Edmilson dos (org). *Reestruturação curricular: novos mapas culturais. Novas Perspectivas Educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- SANTOMÉ, Jurjo Torres. *As Culturas Negadas e Silenciadas no Currículo*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Alienígenas na Sala de Aula*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma pedagogia do conflito. In: Silva, Luis Heron et alli (org). *Reestruturação curricular: novos mapas culturais, novas perspectivas educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- SANTOS, Joel Rufino. *A questão do negro na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1990.

No território do encantado

MARIA LAURA DE OLIVEIRA GOMES⁴

Em a "Poética do Espaço" Bachelard refere-se a casa, à casa paterna, como o espaço privilegiado para acomodar sonhos, desejos e reminiscências.

A mata cacauera da Bahia, tão enfaticamente abordada por alguns autores regionais, a exemplo de Jorge Amado e Adonias Filho, retrata essa casa afetiva e inesquecível por seus cantos, refúgios e abrigos, pois esse é o lugar, por excelência, de contornos. É o espaço vital e o centro do universo do homem.

Bachelard afirma que "a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos."

Assim é o centro do universo das terras do cacau, essa grande casa, o abrigo que tanto protege os puros e indefesos, sancionadores do poder dos mais fortes, ratificando os valores dominantes da região, cujo solo está marcado por sangue, sofrimento e alegrias.

Os autores citados, dentre outros, ao narrarem as aventuras de alguns dos seus personagens, colocam a mata, por alguns momentos, como pano de fundo, porque os supera em importância e fascínio. Assim, todos, independentemente da situação social e econômica, fazem a viagem de retorno ou regresso aos mistérios encantatórios desse primeiro abrigo.

Recordar o espaço da infância, passado dominado por figuras míticas e lendárias que viviam naquele mundo imenso, sem quadrantes e sem limites, e, sem dúvida, recompor os fragmentos dispersos de suas lembranças, transformando-os em acontecimentos narrativos de grande significação. O limite da mata é marcado pela linha do imaginário de qualquer um dos viventes da região, ou seja, esse espaço mítico apresenta a ductibilidade natural de um mundo encantado.

O território desta mata, o Sequeiro Grande, rejeita a aceitação dos limites impostos pela cartografia oficial, pois suas divisas se expandem ou contraem de acordo com o poder dos coronéis, com a ganância dos desbravadores, com o dinheiro que corre de mão em mão, pelos caxixes dos mais ladinos e também, pela pureza despreziosa e contemplativa de poucos.

Jorge Amado, em Terras do Sem Fim (1997:45) e Adonias Filho, em Léguas da

⁴ Especialista em Literatura Brasileira, Professora do Departamento de Letras e Artes da UESC.

Promissão (1972:57), no entanto, descrevem a Mata como um espaço louvado e afetivo, ligado pelo sentimento topofílico que permite registrar as imagens interiores e exteriores trazidas pelo jogo da memória. Portanto, ela não tem dono, porque *está* permanentemente sob a proteção dos deuses. Deuses de terras longínquas, de tempos distantes, guardados apenas na memória dos antepassados e revivido na estória dos mais moços pela resistência de uma tradição oral, passada com sabedoria e crença.

O ritual é o mesmo. Todas as manhãs as tênues teias tecidas pela neblina dão encantamento a este momento num movimento de preparação para o despertar dos habitantes deste espaço, acostumados a empreenderem lutas sangrentas entre os seus pares, na defesa deste mundo, a mando dos coronéis ou desbravando para si um palmo de terra que vale ouro e é motivo de cobiça e desejo.

Bachelard (1993:37) afirma que, na natureza, os objetos podem ser melhor apreciados quando miniaturizados. Portanto, os detalhes se projetam em dimensão individualizada, e a partir dessa observação teórica pode-se vislumbrar a mata em seus primeiros momentos do amanhecer, com a força espantosa do sol a querer romper a densa umidade das terras do cacau e a neblina sendo transformada em gotículas brilhantes de água, que serão incorporadas à terra e aos regimes de chuvas da região.

Sol, chuvas e nascentes de águas sagradas se misturam ao sangue e as lutas travadas nestes caminhos de conquistas do Sequeiro Grande.

Às vezes, o discurso narrativo muda de tom, numa constatação clara de que o mesmo recolhe no passado e nas reminiscências retalhos de vida e de ações já vivenciadas numa espécie de Alter-Ego, ou o faz através das estórias repassadas pelos seus antepassados, com a sabedoria e simplicidade depuradas pelos tempos e, por isso, resistentes a qualquer ameaça porventura existente. Essa tradição da oralidade tão presente nas obras da região cacauera da Bahia é uma sagração a sabedoria dos africanos, que por questões de sobrevivência em outros cantos do mundo, tinham de efetivar o diálogo com outras culturas, pois se assim não o fizesse, estaria ela dizimada pela força do poder econômico e social.

Os verdadeiros senhores deste mundo são os homens puros e destituídos de ganância, pois são os escolhidos e ungidos pelos deuses que habitam os seus panteões, porque para eles não é necessário o limite, o rastreamento dos mapas, a precisão dos instrumentos da agrimensura, para o conhecimento de um território familiar e comum a todos.

Eles a mata conhecem palmo a palmo. A natureza adere às suas existências como se fosse uma segunda pele. Este lugar, portanto, é infinito. Foi-lhes mostrado pelos deuses, para que o transformassem em imenso caminho de luz para os homens, bichos e as pequenas criaturas que compõem o universo multifacetado da mata cacauera. A pequenez e a miniaturização são, como alude Bachelard, um convite ou uma pausa a poesia ou ao mundo encantatório da ficcionalização.

No princípio da civilização grapiúna tudo era unidade, tudo era ordem; pois até então, o domínio era exercido pelas forças naturais e não pela intervenção destruidora e possessiva dos homens. Um tempo e espaço sem limites e sem distâncias, onde essas possíveis medidas são determinadas arenas pelos lagos da memória dos seus verdadeiros habitantes.

Mas quando o tempo anterior a memória começa a fragmentar-se em passado e presente, em função das circunstâncias, a vida começa a ter novos rumos. Cria-se a perspectiva do futuro e com ela as inquietações e enigmas desse tempo não palpável, mas de existência inquestionável.

Desta fratura do tempo depreende-se que o presente é condição indispensável para a contemplação do passado e condição de refazer-se o percurso temporal, para imaginar o futuro.

A ordem inicial se desfaz em nome da divisão natural das partes e, aí, o caos se instaura, pois os desbravadores em nome de seu território passam a exercer os poderes mais escusos, desafiando os deuses protetores das matas, silenciando o canto dos pássaros e interrompendo o ciclo natural de seu mundo.

Tudo aqui induz ao mistério e ao medo. As folhas da mata são graúdas e resistentes e, quando secas, provocam um barulho amedrontador nas noites frias e fantasmagóricas, porque por maior que seja o conhecimento dos homens sobre aves, plantas, flores e animais da floresta, tudo aqui adquire uma nova dimensão. Esses elementos confundem-se na visão cósmica do homem do interior, porque os tabaréus, os jagunços e caipiras conhecem todos em seu comportamento e particularidades.

As tocaias à cata de alguém que precisa desaparecer em benefício de outrem são uma prática adotada para exercer um domínio maior sobre a terra e sobre os homens. São ao mesmo tempo também sentinelas a velar algum infeliz tombado pela ambição dos poderosos. A luta nas matas desta região dá-se entre os homens ou com a natureza.

No ventre quente e úmido desta mata proliferam-se febres, cobras, pragas e principalmente a ambição desmesurada de antigos coronéis do cacau. Tudo viceja nestas plagas, do ódio ao amor, da opulência a pobreza, da benevolência dos deuses a ira mais destruidora. Por isso, a mata tropical desta região assemelha-se as florestas africanas no tocante aos aspectos fantasmagóricos e totêmicos, onde o medo, o tédio, o calor e as friagens vão tecendo dialogicamente o imaginário construído na infância e ampliado naturalmente no decorrer da vida.

Pouco a pouco a mata vai sendo conquistada, desbravada e a sua suntuosa cobertura, por vezes amedrontadora e exuberante, vai cedendo lugar a algumas clareiras, semelhantes aos grandes e pavorosos olhos dos insaciáveis coronéis, conquistadores deste espaço de resistência.

Na vigência de uma nova ordem há figuras e acontecimentos que sem nenhuma razão especial permanecem em nosso imaginário, levados pela sua carga mágica e poderosa e da qual não podemos nos livrar. Estes fantasmas teimosos e renitentes habitam esse universo protegido por Omolu, Oxossi e Oxulufã, deuses negros que a memória conservou, tal como vieram da África.

Movimentos incessantes de aventureiros sediosos alcançam este imenso território coberto pela mata luxuriante guiados pelos ventos e mistérios. Espaço mágico e mítico não submetido às fronteiras feitas pelas ambições dos homens e nem as medidas dos agrimensores. Região que não se deixa aprisionar pelos mapas, nem pelas balizas dos primeiros donos da terra.

Nesta viagem onde Presente, Passado e Futuro se condensam mutuamente, o tempo segue a sua linha previsível e simétrica, escorregando lenta e penosamente, onde, às vezes, a monotonia das distâncias e incertezas era quebrada pelas imensas tormentas das travessias por "mares nunca dantes navegados."

Os portugueses ao singrarem mares e oceanos desconhecidos abriram trilhas para a modernidade, modificando o cenário histórico e geopolítico, anexando ao seu diminuto território terras da América, África e Ásia.

Esses descobrimentos impõem um novo olhar sobre o problema: continentes postos em ostracismo pelos poderosos e colonizadores, vêm-se aliados a desempenhar um papel relevante no cruzamento dessas novas eras. Entretanto, o povo africano, detentor de marcante cultura perpetuada por séculos sem fim, conseguiu adaptar-se as condições de subordinados e escravos, participando, mesmo no bordejamento social, das influências das classes sociais prestigiadas, mas sem deixar de intercambiar e legitimar seu corpus cultural.

Bibliografia

ADONIAS FILHO. *Léguas da Promissão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

AMADO, Jorge. *Terras do Sem Fim*. Rio de Janeiro: Record, 1977

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERND, Zila. *Palavras da Crítica* In: *Literatura negra*. Org. Jose Luís Jobin. Rio de Janeiro: Imago, 1992

GIORDANI, Mário C. *História da África: Anterior aos Descobrimentos. Idade Moderna I*. Petrópolis: Vozes, 1985

Ethos e estética afro-brasileiros em Clarival de Prado Valladares

RAUL LODY⁵

Campo tão pouco trabalhado e valorizado, o da cultura material vinda de fonte africana e a de processamento afro-brasileiro, ganha dimensão e leitura atualizada nos textos de Clarival do Prado Valladares. Aí as questões sociais e etno-estéticas conduzem os trabalhos de pesquisa de um dos precursores da teoria da história da arte brasileira.

Tradicionalmente os estudos acadêmicos sobre cultura material africana/afro-brasileira giram sobre um eixo religioso, demasiadamente litúrgico, onde o "*faber*" e o "*ludus*" do homem africano no Brasil são polarizados em espaços nos terreiros. Assim, são reduzidas as possibilidades artísticas neste exclusivismo ritual religioso. É certo que os terreiros, especialmente os de Candomblé, Xangô e Tambor funcionaram, por longos períodos da repressão policial e política as manifestações dos negros, como verdadeiros redutos defensores e mantenedores da dignidade, do saber, da ética, do poder e do crer em bases africanas. Estas bases, condicionadas aos novos e fortes estímulos de uma sociedade pluriétnica, ganham consistência forma e fundo nacionalmente brasileiros.

Embora em diferentes situações de vida e de cultura, as representações materiais das populações imigrantes forçadamente da África para o Brasil foram marcadas pelo caminho cruel do escravagismo e conseguiram, por processos de guarda e de consciência étnica, manterem-se africanas fora da África. Ai a liberdade controlada do corpo não se isolava da liberdade do pensar, do criar, do revelar e comunicar, embora camufladamente. Por fora, crendo nos santos; por dentro, pulsando a natureza e o vigor dos deuses de origem. De concreto e possível apenas contavam com seus corpos, além daquela memória remota, onde buscavam refletir sobre identidade, quando o emergencial era se salvar e sobreviver.

No caso afro-brasileiro, ganha o candomblé baiano um destaque justificado pelo que de sociológico pode-se retirar da sua elaborada organização, onde os diferentes artífices, construtores de objetos rituais, instrumentos musicais, unem-se aos arquitetos dos templos, aos artesãos que fazem as roupas dos *santos* — vistos aqui em disfarce de santo da Igreja, porém em essência e força de orixá, vodum, inquice e caboclo. O caboclo, enquanto um caso afro-brasileiro, encarna os preceitos sobre os ancestrais da nova terra — da terra brasileira. Este personagem recebeu imediata acolhida nos terreiros Angola-Congo, expandindo-se para as nações de Candomblé Ketu, Jeje e ainda formando a nação de caboclo com o candomblé de caboclo.

Convivendo com matrizes africanas e outras, de solução e encontro afro-

⁵ Antropólogo, Museólogo e Curador da Fundação Gilberto Freire.

brasileiro, as representações materiais dos negros e seus descendentes mereceram inicialmente, pelos interpretes acadêmicos, as rotulações de *fetiches*, *objetos de feitiçaria* ou simplesmente peças *rústicas* e *ingênuas*. Ainda mereceram o destino do exotismo ou de outras interpretações *raciais*, diria *racistas*, num país dito sem *preconceitos raciais*.

Embora quantificadas no cotidiano de milhares de brasileiros, esse patrimônio material ganhou uma capa de abasileiramento compactuante com o exercício da dominação. Assim convencionou-se conferir-lhe, antes do reconhecimento de vertentes explícitas africanas, um *dócil* e *harmônico* abasileiramento.

Também a ênfase acadêmica em estudar preferencialmente e valorizar a cultura indígena serve de endosso quase paternal aos componentes étnicos autóctones o que somente reafirma uma política de ranços ainda coloniais. Também é sabida a importância dos trabalhos realizados com comunidades indígenas e o significado conferido às questões ergológicas. Em confronto, vê-se um interesse secundário pela cultura material africana/afro-brasileira, o que se espalha para as coisas *vindas dos negros*.

Para enfrentar esta situação, além de coragem necessitava-se de competência e nisto Clarival mostrou-se extremamente lúcido. Sem incorrer nos ainda tão comuns posicionamentos de vincular artes *populares* aos seus esteios de *rústico*, de *naif*, de *kitsch*, ele demonstrou, em estudos, que sua preocupação não era com um *belo monótono*, isolado das suas formas de vida e sem reflexão sobre o homem criador. Assim não conseguiria extrair do objeto sua real comunicabilidade e, tampouco, as experiências emanadoras das técnicas e do sentido social que é auferido ao objeto, pelo autor ou pelo usuário.

A cultura material, vista distante dos seus criadores e daqueles que darão função aos objetos, construções, meios de transporte, é um remoto representar que somente as vazias teorias da arte, sem qualquer interesse antropológico, conseguiram desenvolver a partir de gostos, diga-se, de *gostos pessoais*.

O caminho etnográfico para compreender representações materiais tão somente distintas e autores não menos distintos foi o trilhado por Clarival, quando optou em não ser apenas um historiador da arte, mas um etno-historiador da arte, no caso, trabalhando com artistas negros, suas obras e outras manifestações que buscavam temática em motivos africanos/afro-brasileiros. Sempre acolhendo os artistas com entendimento humanizado, politizado e crítico, Clarival não deixou de alertar para as tendências do consumo diante destas produções artísticas de indício étnico que comodamente lêem os artistas *dóceis primitivos*.

Posicionamentos gerais que norteiam a estética ainda persistem na universalidade da arte, sendo capaz de possibilitar acesso de todos os homens a uma mesma mensagem, independentemente de condições sociais, religiões ou grupos étnicos a que pertençam. É sem dúvida um caminho de apelo e sedução, porém nas chamadas artes étnicas ou em manifestações materiais que estejam vinculadas a fatores sociais, históricos e culturais peculiares dos grupos nas quais surgiram e aí ganharam desenvolvimento, tem suficiência peculiar de serem decifradas por usuários ou apreciadores que detêm a posse dos códigos e traduções resgatadores dos significados originais dos objetos. Esta decifração do objeto de arte implica num conhecimento maior sobre o criador, aquele que domina a técnica e é capaz de seguir processos e intimização com as ferramentas, em condições especiais ao seu padrão

cultural e que, somente assim, pode ser lido e reconhecido no que faz pelo grupo ao qual representa; confirma pela arte o desempenho do seu papel de porta-voz. Sem dúvida, essas condições indispensáveis a arte e a etnia encarnam padrões vinculados à economia, à sociedade, à cultura de forma abrangente e é aí que o etno-historiador da arte fundamenta seus estudos de estética, de crítica e, principalmente, de interpretação.

Clarival, ao desenvolver seus textos sobre a obra de Agnaldo Manoel dos Santos, buscou num ethos africano emergente a fonte de comunicabilidade do artista com o público. O autor, Agnaldo, transgride nas suas esculturas um resultado formal convencionalmente esperado da sua condição de negro. Agnaldo explode uma África Libertária de deuses e heróis, convivendo nos entalhes, sulcos e volumes da madeira. São figuras atarracadas e algumas de projeções dos antigos *carranqueiros* do São Francisco — todas fortalecidas por genuína criação brasileira, melhor dizendo: de genuína retenção africana na criação brasileira. Ainda que os principais estímulos da visualidade de Agnaldo estivessem nos livros com fotografias da África ou na sua memória recente sobre o imaginário do candomblé baiano conseguiu manter um viço atávico de explícita morfologia africana.

Assim desenvolveu estilo e solução plástica peculiares de um pensamento vigoroso, que só se daria a partir da sua vivência em terras da Bahia. Qualquer conotação de sagrado sobre a obra de Agnaldo e diluída numa energia descomprometida de vínculo devocional para com os deuses do candomblé. Isto não é crítica, porém uma vocação do artista livre, de ação e de técnica, atuante também como etnógrafo da imagem, fortalecido na sua condição de vida e trabalho de homem negro.

Clarival, ao dedicar atenção especial a esse artista, o fez com acuidade e paciente análise sobre as questões temáticas das esculturas em madeira. Como bem justificou nos seus artigos, houve uma espécie de convivência de um amplo modelo, quase maternal, abrigador do impulso criativo, tomado das referências já existentes de caráter telúrico. Nesta dualidade de um atavismo africano e de um olhar afro-baiano, pode traduzir tridimensionalmente um ser africano no Brasil, sem as inspirações exteriores tão ocorrentes neste mesmo espaço baiano. Estas inspirações exteriores que, pela quantidade, se tornam comuns, no mais banal que este termo possa traduzir, são a tônica de tantos *artistas* que giram em torno das *africanidades*, embora sem incorporá-las ou dimensioná-las em caráter de genialidade, o que, aliás, é prerrogativa de muitos poucos. Agnaldo não foi um artista de inspirações africanas; foi, segundo Clarival, uma das mais fortes expressões de uma arte genuína africana, em terras brasileiras.

Também neste plano de uma usualidade africana/afro-brasileira, destacou-se, nos estudos de Clarival, o xilogravador Hélio de Oliveira.

Diferente de Agnaldo, Hélio veio de uma formação e convivência com os *santos* do candomblé, sendo inclusive preparado para suceder o *zelador*, Procópio de Ogunjá, seu avô carnal. Ogunjá, orixá patrono do terreiro e *qualidade* de Ogum que mora com Oxossi. Ogum — deus da guerra e das estradas — e Oxossi — deus da caça e da fartura alimentar — estavam juntos na cabeça de Procópio, famoso pelo seu candomblé na Bahia e além-fronteiras. As grandes feijoadas dedicadas a Ogum e promovidas por Procópio fizeram com que esta prática fosse seguida por outros terreiros, tornando-se este alimento uma espécie de aliança entre o orixá e seus adeptos.

Ogum, irmão de Exu, e o patrono dos artífices, sendo o dono da forja e ferramentas que transformam os metais — construtor das armas, dos objetos agrícolas—um deus civilizador dos Yorubá. Diante dessa relação tão definitiva na formação de um homem temente aos desígnios dos deuses, Hélio opta pela força das goivas sobre os tacos de madeira, retratando como xilogravador o seu mundo próximo, o candomblé.

Clarival consegue chegar a este mundo religioso e trazer para o leitor um vigoroso ensaio sobre Hélio de Oliveira que, segundo o Mestre, não foi um genuíno porém um *estilista do arcaico*. Os pejis e tudo que compõe este espaço sagrado, espécie de coração, útero e cérebro do terreiro, guardam os objetos que, arquiteticamente, segundo cada deus, terão uma montagem — o assento do *santo*.

Xangô, com os seus oxês (machados de madeira) de gume duplo, o *edun-ará* — a pedra do raio—as gamelas, quartinhas de barro e panos vermelhos formam o universo simbólico deste orixá que é, por sua vez, um dos mais populares na Bahia. Seguindo com precisão documental, Hélio descreve nas xilogravuras pejis e outras cenas do candomblé. Atinge uma intimidade com o culto dos orixás e isto só foi possível por um conhecimento vivido na *roça* de Ogum — de *dentro*, de um olhar educado nos diferentes rituais e pode assim revelar, com arte, parcelado mundo religioso.

O desejo da universalidade do xilogravador, embora regionalizado em temática tão específica, rompe os códigos de decifração do que é tratado, para atingir linguagem artística, de formação escolar e, principalmente, de vocação e sensibilidade. Justamente esta vocação o retirou do sacerdócio aos orixás, fazendo-o optar pela xilogravura como um caminho da realização e de vida.

Nos casos do escultor Agnaldo e do xilogravador Hélio, deve-se observar tendência e compromisso com revelações do coletivo, reafirmando, por éticas vigentes, influências sobre os tratamentos temáticos. Não estão imunes a uma espécie de *censura cultural*, que delimita as criações, controlando também a transgressão ao convencional e a aceitação por tradição passiva. A ação *inovadora* é justamente aquela que confere interesse e *qualidade artística* a esses autores.

Dos artistas que mereceram estudos de Clarival, Heitor dos Prazeres, enquanto pintor e também sambista, foi o que encontrou no espaço carioca uma temática de civilização urbana. Clarival, sem se preocupar em rotular o artista, vai ao encontro das causas e processos do seu trabalho, trazendo ao público informações que possam referendar o que chamou, na obra de Heitor dos Prazeres, de *auto-insuficiência cultural*. Por este predicado Clarival conferiu ao artista uma maturidade do criar, do fazer e do revelar — como cronista de costumes — um Rio de Janeiro de morros, carnavais, sambas de partido e principalmente com o elemento humano animador de tudo isso.

O trabalho de Clarival sobre Heitor está distanciado de leituras *comuns* que, na ausência de um conhecimento maior, tentam compensar com *mitos* e *poesias* os estudos sobre os chamados *artistas populares*.

Sem dúvida, o valor da arte africana, ou de projeção africana, está nela mesma, no que ela é para os seus significados, independentes de buscas, justificativas, análises estéticas, tentativas de classificações temáticas, períodos históricos ou de qualquer outra abordagem que tente situá-la nos pianos do primitivo, em visões fora do mundo africano ou da sua diáspora.

A maioria da arte africana busca uma correspondência e a necessária semelhança com seus modelos tradicionais, sem que com isto seja imóvel. É adaptativa e dinâmica, mesmo quando incluída nos rigores de um fazer étnico e de condição integrada ao modelo de origem.

No caso afro-brasileiro, onde a plurietnia em relações interafricanas propiciou um revolver de tendências estéticas e tecnológicas, fez com que os interpretes tomassem contato com uma África plural, diversa em espaços também plurais de "Brasis" — ambos múltiplos em encontros culturais quase endofágicas e ao mesmo tempo em processo de afirmação, ganhando estilos, artistas, usuários e apreciadores.

Embora tente-se neo-africanizar algumas manifestações afro-brasileiras — tendência crescente desde o início da década de 70 e de ocorrência em alguns terreiros tradicionais de candomblé na Bahia — busca-se também uma espécie de consagração de artífices pelo que de maior proximidade estilística possam ter aos motivos africanos, no caso *importados*. Estas novas incorporações, mesmo de origem africana, são exógenas aos diferenciados processos sociais e culturais a que foram submetidos os terreiros e seus públicos. Ai, o maior interesse nasce nas questões comerciais, no trabalho de fabricar artistas étnicos, aceitos, creio, somente pelos menos avisados.

Certamente Clarival deparou-se com muitos desses genuínos *forçados* o que fez com que o Mestre comprovasse, com argumentação teórica em profundidade, todos os exemplos que buscou para referenciar a arte africana/afro-brasileira.

A ação de Clarival como delegado no 1º *Festival de Arte e Cultura Negra* (FESTAC) em Dacar, no ano de 1966, foi incisivamente de política cultural em base sociológica sobre o homem africano no Brasil. E para implementar a sua ação buscou comprovações sobre a arte afro-brasileira num momento histórico em que a própria África lutava por sua liberdade em movimentos de independência e autonomia. Assim, a década de 60 ficou marcada por muitos e importantes acontecimentos. 1960 é tido como o *Ano da África* — independência de dezessete países africanos; crise no Congo — independência e guerra civil, sucessão de Katanga e intervenção da ONU; 1961 — assassinato de Patrice Lumumba, primeiro-ministro da República do Congo; independência de Tanganica e Serra Leoa — acordo de Évian, fim de 8 anos de guerra heróica na independência de Uganda, Ruanda e Burundi; 1963 — independência do Quênia; Conferência de Addis-Abeba, com a instituição da Organização da Unidade Africana — OUA; 1964 — manifesto dos 78 países do Terceiro Mundo, denunciando injustiças internacionais. Neste panorama de uma África em descolonização e retomando, em diferentes processos, o poder, reúnem-se trinta países desse continente em Dacar — 1º FESTAC (1966), onde as questões das identidades culturais estariam corretamente afloradas pelos recentes e profundos acontecimentos de comoção social, econômica e política.

Clarival considerou o exemplo do trabalho de Agnaldo dos Santos como o mais genuinamente africano, mesmo fora da África e o que assimilou de forma definitiva uma africanidade latente e explícita no que conseguiu resultar em esculturas. Assim, defendeu Agnaldo, mesmo morto garantindo-lhe o primeiro premio do júri internacional reunido em Dacar.

O Jornal *O Globo*, de 14 de abril de 1966 diz o seguinte:

O Ministério das Relações Exteriores recebeu ontem de Dacar comunicação de que o Brasil conquistou o Prêmio Internacional de Escultura no Festival de Artes Negras, que se realizava na capital senegalesa. A peça premiada foi uma figura de Agnaldo Santos, que morreu em 1962 e cuja obra é flagrantemente afro-brasileira. Concorreram ao prêmio escultores de cerca de 30 países africanos, dos Estados Unidos e de oito países latino-americanos.

Em texto titulado *A Defasagem Africana**, Clarival relata aspectos do festival de Dacar, apresentando algumas críticas referentes ao fazer *africano* distanciado da própria África e com reflexos de imediatismos políticos. Lê-se o texto de Clarival com sensibilidade histórica, vendo-se um pouco da paixão do Mestre pelas coisas genuínas, porém dimensionadas em tempo e condições próprios e diga-se: de emoção também não menos própria.

Por ocasião do II FESTAC (Lagos, 1977), Clarival volta à África com trabalho de maior volume do que o realizado no I FESTAC (Dacar, 1966). Expõe para a própria África e países de outros continentes, influenciados e civilizados por matrizes africanas, um universo plural e significativo em repertório, no qual estavam artistas plásticos, músicos, bailarinos, exemplos da culinária e cinematografia sobre o negro. Esta rica experiência está contida no trabalho *O Impacto da Cultura Africana no Brasil*, que dá ao leitor condições de avaliar e aprofundar suas relações com a diversidade das expressões africanas em território brasileiro.

O que há de pioneiro em Clarival afirma-se naquela visão de um educador patrimonial — interprete de patrimônio cultural sem incorrer ou privilegiar apenas os testemunhos materiais das elites. Certos e definitivos são os seus trabalhos sobre o barroco, o neoclássico, sobre autores dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, sobre arquitetura de igrejas, imagens de santos, pintura, sobre outros monumentos fora das igrejas, destacando-se os seus trabalhos na série de publicações sobre o *Nordeste Histórico e Monumental*. Porém, com o mesmo interesse e sem hierarquizar os testemunhos materiais, Clarival, atuando como fotógrafo e pesquisador, traz ao público estudos sobre objetos afro-brasileiros de vinculação e uso religioso como no seu trabalho *Iconologia Africana no Brasil*. São incursões sobre a *Coleção Perseverança*, valioso acervo proveniente dos Xangôs das Alagoas sob guarda do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Clarival destaca alguns indícios da genuidade africana em conjunto de escultura em madeira, algumas pintadas e outras vestidas, apresentando nas cabeças oxês e oguês (chifres) em nítidas referências as questões religiosas de Xangô — Alafim de Oyó e de Oxossi — rei de Kêtu. Destacou também um conjunto de fotografias de algumas das 215 peças que formam a coleção. Estas peças, a maioria de uso nos pejis, atestam uma história religiosa do homem africano na região e também o processo espoliador e invasor da polícia aos Xangôs, especialmente em 1912. Somente no ano de 1950 é que o Instituto Histórico e Geográfico incorporou ao seu acervo a coleção, já nominada como *Perseverança*, em virtude desta coleção ter sido inicialmente abrigada pela *Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados do comércio de Maceió*.

Ressaltam-se, na Coleção, esculturas em madeira dos oxês de Xangô, Ogum, Oxalá, série de abebês em latão dourado, e as pulseiras-idês, revelando individualidade dos adeptos dos terreiros, ferros dos assentamentos de Odé, o caçador; de Ogum, o ferreiro e guerreiro; de Exu, o mensageiro entre os homens e o deuses.

Destaco ainda o asé, objeto de ferro que marca o culto dos mortos ancestrais, merecendo atenção especial por apresentar, em tipo e símbolo, uma forte semelhança com os encontrados em Benin. Esse objeto explicita o culto ao rei divinizado (...); o asé é também objeto ritual de Ifá ou Fã, divindade dos vaticínios, por isso de grande importância para a religião. ¹

No trabalho desempenhado por Clarival merece destaque o que documentalista do imaginário ressalta da cultura material africana/afro-brasileira. Aliado ao seu olho de descobridor, estava o olho da máquina fotográfica que ganhava dimensão e leitura de um especialíssimo fotógrafo etno-historiador da arte brasileira. Sabendo do valor de cada fotografia no conjunto dos seus textos, soube dar fala própria a imagem, legando ao *texto iconográfico* um espaço de destaque, que sempre garantiu inteiração entre o autor e o seu público.

Estar fotografando os artistas e suas obras deu a Clarival maior intimidade com o que tratava, como também maior autonomia sobre as leituras e seleções das imagens, pré-editando e sequenciando aspectos particulares dos assuntos estudados.

Coube a Clarival enveredar por caminhos não convencionais do imaginário de referência africana no Brasil e assim destaca-se o seu texto sobre *O Atributo Iconológico na Culinária Afro-Brasileira*. É uma abordagem sobre a cultura material de visão aberta, valorizando a comida enquanto marca da civilização africana em espaço brasileiro.

Outro pioneiro, Gilberto Freyre, no livro *Açúcar* (1939) estuda o universo nordestino pautado em doces caseiros, de festas, de venda nas ruas, uns de secretas e mirabolantes receitas; porém a pontuação estava na cultura material, revelada por uma iconografia de apoio aos textos, mostrando papeis para bolos, fôrmas com desenhos de bichos, de flores, de estrela e lua, papéis para balas e outros enfeites que comporiam os açucarados e tão pernambucanos doces de engenhos, das famílias abastadas e do povo em geral. Assim, foram conferidos à cozinha destino e significado de oficina de arte, tão digna como a do pintor e do escultor.

Clarival, ao estudar a cozinha afro-brasileira, deu sentido especial à cultura material de um dos espaços mais importantes da casa e do terreiro. O trabalho artesanal de ordem e conhecimento que se unem aos ingredientes e aos objetos feitos para socar, ralar, peneirar, mexer, fritar, cozinhar com uso específico de diferentes *ferramentas* do mister das *ias bassés* dos candomblés, das *quituteiras* ou *negras de tabuleiro* que vendem na rua acarajé, abará, acaçá de leite, cocada dura e cocada puxa.

Os sentidos comuns e socializadores dos oferecimentos de comidas rituais aos deuses africanos ajudam o fortalecimento

dos laços sócio-religiosos e éticos que unem os adeptos dos cultos afro-brasileiros (...) quando os deuses satisfazem seus desejos de dendê, mel, carnes, farinhas, frutas, pejerecum, bejerecum, iru cozimentos, frituras e papas.²

Clarival, ao distinguir os afazeres das comidas afro-baianas, confere à cozinha um destino compensatório diante de uma *iconografia escultórica impedida*. Por este caminho, Clarival lê o significado de uma dupla e geral cozinha que é geradora de criações mais carregadas de desejos artísticos do que exclusivamente alimentares.

O receituário, fórmulas complexas, quantidades e equipamentos necessários a feitura de tantas iguarias, boas de ver, cheirar e principalmente comer, depois de pronto e arranjado conforme o destino de cada um, com uso de utensílios de barro, geralmente de Maragogipinho — importante centro ceramista do Recôncavo baiano — com suas nagés, alguidares vitrificados, travessas pintadas de peixe, galinha d'Angola, flores e arabescos em tinta preta e marrom, sem falar da louça vermelha e decorada de tauá. Também as gametas de madeira são tradicionais para o oferecimento do amalá de Xangô, constando de pirão de inhame e quiabos cozidos e derramados por cima ou ainda para os acarajés — bolos de feijão fradinho, cebola e sal fritos em dendê fervente — comida predileta de Oyá.

Com a mesma acuidade e interesse sociológico como tratou das esculturas de Agnaldo, das xilogravuras de Hélio, das pinturas de Heitor, Clarival penetrou na cozinha, viu e entendeu muito bem o papel civilizador e construtor da herança cultural africana na sua abrangente ação do fazer e, principalmente, no defender identidades de diferentes populações existentes no país.

Da cozinha saem obras tão artísticas e importantes em dimensão antropológica como os retábulos, talhas douradas, santos, colunas salomônicas, pinturas das igrejas barrocas também da Bahia.

Confirmando um destino de *pioneirismos* Clarival dedica estudos sobre a figura metodológica do caboclo, seu comportamento na história religiosa afro-brasileira e as representações materiais do dono *da terra brasileira*. De forma massificada encontram-se caboclos e moldagens de gesso, quase sempre policromados, alguns hiper-realistas em tamanho natural — peças que irão para as *aldeias*, locais dedicados ao culto religioso. Também o candomblé de caboclo organizou e estabeleceu liturgias em torno dos indígenas incorporados em sua visualidade a estrutura africana e vinculados às nações Angola-Congo. A ética do culto aos caboclos e africana como prolongamento das religiões dos orixás, voduns e inquices. Neste caso, candomblé de caboclo e fixado enquanto modelo surgido nos primeiros anos do século, divulgando sobre fundamento cívico e nacionalista o mito-herói brasileiro—personagem das lutas pela independência da Bahia. Por isto as cores dos caboclos são o verde e o amarelo, mantendo características exteriores como saietas, colares, tornozeleiras e punhos feitos de penas, além de arco, flecha, lança, machadinha, portando também fios de contas com dentes de animais, sementes, miçangas, cabacinhas e, a tiracolo, as *capagangas* (bolsas) em tecidos ou peles de animais.

A importância ética e moral do ancestral na vertente afro-brasileira se incorpora no poder temporal e no

*controle dos padrões religiosos. Para os sistemas Jeje-Nagô e Angola-Congo a co-participação dos caboclos na linha dos ancestrais se une às elaboradas Sociedades dos Egunguns e Gueledés ou mesmo dos Ogbonins(...)*³

Clarival toca em aspectos ainda não revelados por outros estudos sobre essa convivência de uma imaginária africana, embora diluída e disfarçada com a incorporação dos *donos da terra*, conforme denominam os adeptos do candomblé de caboclo, tema abordado em *Costumes Africanos no Brasil* (1938) de Manoel Querino. Este autor, Querino, trouxe questões fundamentais aos então recentes e iniciais estudos sobre o homem africano na sociedade nacional brasileira. A Querino, Clarival dedicou admiração e respeito acadêmico, inclusive destacando-o no seu trabalho de pesquisa *Brasileiros Ilustres da Raça Negra*. Sobre o caboclo e suas representações materiais, Clarival incluiu outros personagens de uma recente e dinâmica mitologia fundada em padrões não exclusivamente africanos, mas de resultado afro-brasileiro. Também a crescente popularidade, não apenas baiana, porém nacional do caboclo ampliou e diversificou os rituais religiosos e, por conseguinte, não menos diversa e em mutação permanente são as *imagens* que, comercializadas nas lojas de artigos de umbanda e candomblé, convivem com as outras imagens de Exus, Pombas-Gira, Pretos-velhos ou ainda, curiosamente, como o constatado no Mercado São José, no Recife, o aparecimento do *Branco-velho*. Todos irão para os cultos nos terreiros ou mesmo ocupando pequenos altares, ou construções anexas às casas de moradia, recebendo assim devoção doméstica e familiar.

As questões autorais de artistas negros ou descendentes de negros são evidentes na obra de Clarival, reforçando somente o seu lado de interesse sobre o homem criador em vinculação irremovível — *criador e criação*. Deste fundamento sociológico e antropológico pode crescer um lastro de estudos, criando estilos, uma verdadeira *Escola* — exemplar, não apenas como método e base acadêmica, mas de ética e moral, como Clarival sempre tratou os seus pesquisadores, respeitando-os acima de tudo como cidadãos.

Clarival preocupou-se com as condições de vida e da problemática econômica que cercavam os artistas e com isto conseguiu outra dimensão sobre a estética que centralizou os seus trabalhos sobre arte.

Clarival não foi um esteta de gabinete — distante e de base bibliográfica internacional — foi um etno-esteta de campo, fotógrafo, pesquisador que conseguiu passar nos seus textos uma energia apaixonada pelas coisas brasileiras. Nesta energia, também acompanhada de emoção, apeguei-me um pouco para falar da obra e da figura de Clarival do Prado Valladares. Deste autor, o compromisso principal está no homem e, assim, se eu quisesse qualificar Clarival, daria como seu valor principal o de humanista.

*Ressalta Clarival o aspecto político da *Negritude* diante de um *multisecular* processo colonialista. Contudo vê, o autor, um sentido radical em ideologia que possivelmente conduziria a problemas raciais, apontando como exemplo o *arianismo alemão*. Analisando-se a posição de Clarival em 1966, 32 anos depois, entende-se o momento histórico e as condições motivacionais que formaram ambiente do encontro de Dacar, por ocasião do 1º Festival Mundial de Artes Negras.

As questões da *Negritude e Grito-Negro*, na Europa e o *Movimento Pan-Negro* na América encarnam um renascimento da própria África, assumindo as diferentes etnias que formam a base cultural, social, econômica, política e religiosa, conferindo as características de um *ser africano*. Também a inspiração libertária avalia-se a *Negritude* que se impõe aos preceitos culturalistas, valendo-se das lutas pelos direitos políticos, a supressão da discriminação, do destino do homem africano construir a sua própria história de vida.

A descolonização dos povos africanos, anteriormente marcados pela França, Inglaterra e Portugal, se fez sobre memória do escravagismo, dos monopólios comerciais e principalmente na ação, no pensamento intelectual do homem do continente. Diante de um revolver profundo de uma África pós-colonial e de repercussões internas no panorama internacional, o autor, Clarival, viu-se em confronto com uma vertente revigoradora de uma neo-África e *querendo coerências*, talvez mais próximas do arcaísmo africano, sentiu no momento uma certa insuficiência na *Negritude* para abranger tão complexas e estruturais questões dos *mundos africanos*.

Senghor sugere que se distinga *Negritude*, *Africanidade* e *Autenticidade*. *Negritude* situa-se numa perspectiva universal; *Africanidade* equivale à personalidade africana e é a *Africanness*. *Autenticidade* é um conceito usado paralelamente a *Africanidade*, significando a retomada da África contemporânea nas suas diferentes realidades com a África remota, aquela de tradições autóctones.

Clarival, ao ler *Negritude*, talvez buscasse uma fundamentação mais próxima a de *Autenticidade Africana*. Mobuto define: "Autenticidade é o dever de pensar e de fazer por nós mesmos".

Referencias Bibliográficas

¹ LODY, Raul. Coleção *Perseverança*: um documento do Xangô Alagoano. Maceió: UFAL/FUNARTE, 1985.

² LODY, Raul. *Santo também come*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais/Artenova, 1979.

LODY, Raul. *Coleção culto afro-brasileiro: um documento do candomblé na cidade do Salvador*. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia/Fundação Cultural da Bahia, 1985.

Bibliografia

BALOGUN, Ola et alii. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições70, 1977.

BOAS, Franz. *Arte Primitivo*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1947.

CANÊDO, Letícia. *A descolonização da Ásia e da África*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1985.

FAGG, William. *African tribal sculptures*. Londres: Methuen, 1967.

LODY, Raul. *Artesanato religioso afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: IBAM, 1980.

—.*Escultores da Cachoeira: o vigor e o traço africano no recôncavo da Bahia*. Comunicado Aberto nº 2. Rio de Janeiro: do autor, 1994.

- .*Artesanato: uma visão complexa*. Recife: Ciência & Trópico, 14(2): 151-155, jul/dez, 1986.
- . *Candomblé: religião e resistência cultural*. São Paulo: Ática, 1987.
- . *Cultura material dos Xangôs e Candomblés: em torno da etnografia religiosa do Nordeste*. Rio de Janeiro: FANARTE, 1988.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Primitivos, Genuínos e Arcaicos*: In: Cadernos Brasileiros, 1966, nº2.
- . *Riscadores de Milagres, um estudo sobre arte genuína*. Rio de Janeiro: 1967.
- . *Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares*. In: 7 Brasileiros e seu universo. Brasília: MEC, 1974.

Quarto de consulta e a busca de identidade no candomblé

RUY PÓVOAS⁶

E no quarto de consulta, parte integrante da estrutura de um terreiro de candomblé, que grandes questões são colocadas. Para o fiel e para as pessoas que em geral se valem do terreiro, o quarto de consulta e o território específico para ouvir a fala dos Orixás. Através dessa fala são obtidas respostas para resolver problemas em geral, situações e crises pessoais.

Pelo menos em alguns instantes críticos da existência, é comum pessoas perguntarem-se: "Quem sou eu?" Para o fiel do candomblé, porém, essa pergunta antecede a crise. Ela é o marco inicial para um percurso até o final da vida. Assim, é intrínseco ao filho-de-santo, iniciado ou não, saber de si, fazer a leitura de si mesmo. Evidentemente que o grau de construção da resposta ou a clareza para elaboração de referências está em relação direta com o percurso, a caminhada do fiel, grau de iniciação, tempo no terreiro, dedicação ao preceito e obrigações.

Uma razoável ilustração disso é a consulta de uma pessoa volumosa, expandida, inconformada com o seu peso. Sua mais natural questão possível será: "Por que sou gorda, se quero ser magra?" Esse é um tipo de pergunta que também remete a pessoa ao quarto de consulta para, através do jogo-de-búzios, clarear seus fundamentos. Geralmente, a pessoa não familiarizada com o viver do terreiro imagina valer-se de rituais que remetem, de um modo geral, a um contato direto com o *axé*, a força fundante de tudo o que existe. Mas não é bem assim que as coisas acontecem no terreiro, pois é na consulta aos orixás, através do jogo-de-búzios, que se revelam a fala, a resposta, o encaminhamento. Assim, o quarto de consulta se constitui ponto importantíssimo na vida em terreiro, pois as respostas ali obtidas concorrem para que tanto o filho-de-santo quanto estranhos se esclareçam no que diz respeito a sua identidade. E aquela questão anteriormente levantada será motivo de considerações dos diversos níveis que constituem a identidade da pessoa. As questões pessoais, relativas a *emi*, *ara*, *bara*, *axé*, *orixá* e *ori* são vistas em primeiro lugar. A partir daí, é possível a pessoa começar a se reconhecer através de uma série de níveis, constituintes e constituidores, que a identificam como elemento participante do cosmo, estando submetida às mesmas leis gerais.

O *emi* é o sopro da vida que Olorun, o Deus Criador, infundiu na Natureza e que também permite certos seres tornarem-se entidades biológicas, sejam gordas, mágicas ou de outra constituição. O *ara*, é o corpo, volumoso ou não, entidade primitivamente oriunda da *lama* e que abriga outros atributos. O *bara*, também anexado ao *ara*, é o princípio fundante de Exu, orixá responsável pelo equilíbrio do cosmo e sem o qual tudo permanece imóvel. É o *bara* que permite o corpo passar pelas diversas fases: feto, criança, jovem, adolescente, senioridade e velhice. O *axé*, a força que faz com que as coisas sejam o que são, identifica o elemento da Natureza a

⁶ Mestre em Letras Vernáculas pela UFRJ, Babalorixá do Ilê Axé Ijexá, Professor do Departamento de Letras e Artes da UESC.

que a pessoa e integrada e estabelece as possibilidades de parcerias, antagonismos, redundâncias, carências, proibições, limites e virtualidades. Quanto ao *orixá*, ele é energia cósmica, simultaneamente totalizante e particularizadora. Finalmente o *ori*, entidade anterior ao nascimento, escolhida ainda no *orun*, é programada antes da vinda para o *aiyê* de quem precisa ou deve vivenciar certas experiências integralizadoras, a exemplo de discernir o lugar certo do "corpo ideal".

Desde o primeiro ato do Criador, quando da criação do universo, o *emi* esta posto no mundo. Ele anima a matéria e é masculino e feminino. Este sopro retorna às suas origens, quando Iku, a Morte, desata os fios da existência. Situa-se, portanto, num nível de origem divina. Esse entendimento faz com que a pessoa sinta-se ligada a um *Todo* ao qual se integra, compreendendo que ela é finita, não é dona da Vida e sua vida tem origem comum com todas as outras vidas: animais e vegetais, bichos e gente, fracos e poderosos, ricos e pobres, homens e mulheres, sábios e ignorantes. Estabelece-se, assim, no seu entendimento, o princípio da igualdade no conjunto geral das criaturas.

Quanto ao *ara*, ele é originário da própria natureza cósmica da Mãe Terra, isto é, o pó. Foi do pó misturado à água que se fez a *lama* primordial, o elemento básico utilizado pelo Criador. Acontece que um dos mitos que explicam a criação do mundo revela que Olorun é um Deus participativo e gosta de criar por delegação de poderes. Assim, foi dado a Obatalá o mandato para criar o mundo e a ele Olorun entregou o *saco da existência*, no qual teria insuflado o seu próprio sopro, o *emi*. Então, após criar o mundo, Obatalá criou um ser semelhante a ele, que é semelhante a Olorun. Estava formado o *ara*, que foi vitalizado pelo sopro de Olorun. Essa entidade, portanto, passa por um longo processo ao ser criada em sucessivas etapas tal qual se repete no útero materno. A pessoa se identifica, então, em dois níveis do *ara*: o ancestral, gerado da *lama* e aquele ali, o seu próprio corpo, sequência e consequência daquele outro.

O *bara* se configura e se estrutura num nível de energia mais sutil. É, ao mesmo tempo, um princípio, coletivizante e individualizante. Do ponto de vista do coletivo, o *bara* identifica vários indivíduos: os gordos, os magros, os altos, os baixos, os homens, as mulheres. Ele estabelece uma teia de elementos que perfazem uma mesma realidade. Assim, o *bara* da Água confere corpos volumosos, gordos, redondos, fartos. De igual sorte isso vai acontecer no nível das estruturas psíquicas da emoção, sensibilidade, sentimento, que podem ter, às vezes, na sua contraface, o fingimento, a "sonside", a chantagem emocional. E se assim acontecer, tudo isso poderá ser muito farto, volumoso, em ondas largas e gordas. Isso pode gerar desconforto e não aceitação. Também por isso, muitas pessoas gordas vivem lutando contra si próprias para atender a um gosto estético, a um padrão que não é o seu e terminam por internalizar que devem ser magras também. Cria-se, desse modo, um embate entre o *Criador* e a criatura, na qual os grandes vitoriosos são os criadores de receitas, donos de clínicas e laboratórios que fabricam pílulas para emagrecer. A matriz daquele *bara*, porém, continuará sendo gorda e a qualquer momento, findo os famosos regimes, o *bara* volta a ser o que era antes, a não ser que outros níveis da identidade sejam trabalhados simultaneamente. Afinal, como se diz no candomblé, "tudo com tempo tem tempo". Mesmo, assim como as Águas sobem, também descem. Descobri e compreender, porém, como isso funciona exige longa caminhada. O *bara* estabelece os princípios de velocidade ou lentidão, vivacidade ou apagamento, longevidade ou brevidade, etc. E esses princípios se somam, propiciando semelhanças e desigualdades entre as pessoas, quanta aos seu corpo físico e fisiológico.

No que diz respeito ao axé, ele se expressa também nos humanos, num determinado *ara* e se organiza concretamente, garantindo o ser enquanto ser que manifesta elementos da Natureza. Está ligado a uma fonte cósmica e tanto mais é gasto, mais renovável se torna. O axé liga pessoas, orixás, famílias, instituições e elementos da Natureza entre si, além do tempo e do espaço. É também uma herança de antepassados, manifestação da força de orixá, fundamento que sustenta o parentesco de sangue, de *santo* e de terreiro. Assim, as relações de parentesco transcendem o aqui e o agora, terreiros, cidades, estados, países e até mesmo continentes. Em últimas consequências, gente de candomblé é parente de gente de candomblé. E ter o axé do mesmo orixá estabelece uma série de limites, observações e considerações. Mesmo aquelas pessoas de instinto vingativo não ousam levantar a mão contra outra pessoa que tenha o mesmo orixá de sua cabeça ou um outro intimamente ligado a ela: seria ferir a si própria. E o que o povo-de-santo mais teme é *abalar o axé*, isto é, melindrar esta força, pois isso coloca a própria segurança em risco, tornando-se uma ameaça à existência.

Conhecer o *orixá* a que a própria pessoa se liga intimamente e que na sua cabeça tem o seu assento e alcançar a compreensão e o conhecimento de sua identidade. E conhecendo seu orixá que a pessoa se entende em seus meandros, suas teias de treva e luz e se explica para si própria. Então criam-se possibilidades de entender os temores e as ousadias, quando deve dizer sim e quando deve dizer não a si mesma e ao outro, porque deve romper ou reatar, quais as trilhas, estradas e caminhos que deve percorrer e de quem ou de que deve se afastar. Conhecendo o seu orixá, o filho-de-santo sente-se ligado a uma imensa cadeia de ancestralidade e a uma consequente rede de parentescos que extrapolam o tempo e o espaço. E muito mais que isso, sente-se ligado a uma manifestação exclusiva de um orixá que somente e apenas nele acontece. Por isso, as Águas de Yemanjá são as mesmas em qualquer cabeça. Mas a manifestação deste orixá numa determinada pessoa não se repete nunca mais e em mais ninguém. Assim, a pessoa do candomblé, ao tempo em que identifica em si os mesmos aspectos e atributos de sua coletividade, de igual sorte, identifica os traços que o fazem ser único e exclusivo dentro de seu grupo e fora dele.

Quanto ao *ori*, ele é uma entidade que transcende as fronteiras do berço e do túmulo. É obra de *Ajalá*, o grande fazedor de cabeças que é o Oxalá *Oleiro do Orun*, a quem as cabeças são encomendadas por aqueles que desejam vir para o *aiyé*. E o povo-de-santo afirma: "Nascer é uma questão de ajoelhar-se e escolher a cabeça." Entende-se que, para essas pessoas, o destino é engendrado por elas mesmas, antes do nascimento. Enquanto estiverem aqui, no *aiyé*, a benção benfazeja do esquecimento apaga as lembranças da escolha feita no *orun*. Desta escolha, porém, há de ficar um registro: o *odu*, revelador da matriz daquele *ori* conservada no *orun* e este *odu* pode ser lido e interpretado na Terra, isto é, no *aiyé*. Da matéria em que o *ori* foi elaborado a pessoa não deve provar, pois provocaria seríssimas consequências, algumas das quais tidas hoje como reações alérgicas. Desvanecendo-se um *ori* no *aiyé*, a sua matriz continua no *orun*. Por isso mesmo, a pessoa humana, tão transitória, é ao mesmo tempo para sempre. E quem assim se identifica tem outras razões para celebrar a festa da vida.

Vale ressaltar que as duas questões iniciais ("Quem sou eu?" e "Por que sou gorda, se quero ser magra?") encerram, mesmo na sua divergência, assuntos de suma importância para quem deseja descobrir sua própria identidade. Afinal só a própria pessoa sabe da dimensão de sua própria dor, desnorteamento ou insatisfação. É por isso que o terreiro tem o mesmo respeito por quem pergunta, seja um filho-de-santo, seja uma outra pessoa que ali chegue apenas buscando mais um recurso. E

uma simples resposta pode contribuir para que a pessoa esclareça um dado fundamental de si mesma. A construção da identidade, portanto, para o povo-de-santo, é assunto seríssimo e exige contatar e conhecer as forças constituintes de si próprio. Desvendar tal conhecimento é função do jogo-de-búzios no quarto de consulta, esse espaço sagrado, reservado para tarefas tão sérias.