UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

ANA BEATRIZ SOARES DE ALMEIDA

**Contra-Necropoder:
Uma narrativa da morte sobre a arte**

São Paulo/SP
2020

ANA BEATRIZ SOARES DE ALMEIDA

Contra-Necropoder:

Uma narrativa da morte sobre a arte

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Historiografia

Orientadora: Profa. Dra. Denise Dias Barros

SÃO PAULO-SP

2020

CIP - Catalogação na Publicação

A447 Almeida, Ana Beatriz Soares.
Contra-Necropoder: uma narrativa da morte sobre a arte / Ana Beatriz Soares de Almeida. – São Paulo, SP, 2020.
251f.
Referências: p. 213-223.

Orientadora: PhD. Denise Dias Barros.
Dissertação (Mestrado) - Universidade São Paulo, 2020.

1. Arte contemporânea 2. Arte africana 3. Estudos decoloniais
I. TÍTULO

CDD 708

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Ana Beatriz Soares de Almeida

Data da defesa: 01/07/2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Denise Dias Barros

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24/ 09/ 2020

Profa. Dra. Denise Dias Barros (orientadora)

ALMEIDA, Ana Beatriz Soares de. **Contra-Necropoder**: uma narrativa da morte sobre a arte. 2020. 251f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovada em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico esta dissertação a meu ancestral maior, meu pai Nelson de Almeida (*in memorian*), o Sacifício Ritual que tornou esta obra possível, e a Nanã, Duda, Sol, Selva e aos meus afilhados Dandara e Joaquim para os quais eu pretendo ser uma ancestral digna afim de que eles encontrem também o caminho de suas ancestralidades na construção de futuros felizes para os que Virão.

Eu agradeço a minha mãe Rosangela Soares da Silva por me mostrar que meus sonhos estarão sempre aquém da minha potência, agradeço a minha avó, Olcida da Silva, e a meu avô Ary Alves da Silva por tornarem minha primeira infância uma experiência divertida e fundamentalmente questionadora. Agradeço a minhas avós ancestrais na figura de Vovo Cici e Edite Marques (cujos registros artísticos e inclusive neste registro aparece como Edite Conceição), juntamente com elas agradeço a Doutora Honoris Causa, Dalva Damiana Sambadeira, e a toda Irmandade da Boa Morte por tornar minha existência significativa e me instrumentalizar para o retorno. Agradeço ao meu irmão Joelson Souza pelos aniversários cedidos a Irmandade da Boa Morte, meu Omulu pessoal. Agradeço a Claudia Yasumura por ter alma e ouvidos abertos ao compartilhamento das descobertas. Agradeço Valmir Conceição por ser o mestre, o irmão, o ogã, o protetor, o timoneiro do meu barco das descobertas. Agradeço a Mãe Madalena por abrir as portas do caminho, agradeço a Clerisvaldo Paixão, por entregar comigo meu primeiro presente para Osun na Pedra da Baleia. Agradeço ao Sr Ailton Benedito de Souza por continuar o trabalho educacional iniciado por meu avô, com isso agradeço também ao Baba Agboula e ao Baba Yaô por terem me recebido em seu território masculino. Agradeço a meu mestre Ananias por ter me mostrado os primeiros passos durante sua passagem na terra. Agradeço a Denise Barros por exigir meu retorno como única forma possível de produzir conhecimento. Agradeço aos meus primos Leo Rodrigues e Emerson de Almeida por fornecerem teto para esta tempestade que é meu Ori. Agradeço a Vanessa de Almeida por me receber nessa família linda que somos. Agradeço a Paula Kristina e James Lino, pela intelectualidade prática e horas de discursão e risada. Agradeço a Erica Malunguinho pelas madrugadas raiadas, pelas muitas Bethanias e Edson Gomes, mas principalmente por terem aceitado dormir na Funarte e dar continuação às atividades do GAPP, mesmo depois de sua extinção na figura do Aparelha Luzia, sem os quais seria impossível eu continuar minha vida acadêmica em paz. Agradeço a Sandra Campos por sua sabedoria ancestral e política generosamente transmitida a nós duas. Agradeço a Joyce Rodrigues pelas escutas e trocas, a Kamilah Pimentel pelas contribuições filosóficas e a Mariah Evelin por me ajudar a

concretizar o plano. Agradeço a Luara Dal Chiavon por ser ibeji comigo no caminho e nunca desistir de segui-lo. Agradeço a Thiago Consp por entender intuitivamente o projeto ético e estético e dividir comigo momentos inesquecíveis com seu avô, com um dos maiores ancestrais que eu conheci em vida, seu Tião, uma pessoa fundamental na minha construção política. Agradeço a João de Souza Neto por tornar esse encontro possível e não me deixar esquecer nem de mim nem da luta, mesmo que tal tarefa não tenha sido sempre confortável. Agradeço a minha cumadre Nina Borboleta por compartilhar a vida como uma estrada maior do que os caminhos individuais. Agradeço a Ann-Marie Campbell por viver o ritual do início ao fim, agradeço Amara Smith por nos ajudar com nossas asas. Agradeço a Moises Patricio por empreender comigo a tarefa de levantar vôo nas asas do invisível. Agradeço muitíssimo a Camilla Rocha e Keyna Eleison, e suas ancestrais, por aparecerem na hora certa com plano de vôo e mapa dos ventos. Agradeço a Thayna por mostrar que o vôo não termina aqui. Agradeço a Fernanda Nagela pela acolhida física e psicológica durante os ritos de passagem. Agradeço a Tia Marina, tio Severin, Rita e Iris e a todos os Almeida do Benin por darem uma dimensão ancestral a todas estas prévias contribuições.

*"O mundo é uma jornada, o outro mundo é o lar. Filho de
Hu, o imutável e misterioso oceano, Dangbelissa vive no mar
através do qual transita entre o lar e a jornada trazendo fortuna aos
viajantes".*

Proverbio Vodoun

*"Murderer
Blood is on your shoulders
Kill I today you cannot kill I tomorrow"*
Buju Banton

ALMEIDA, Ana Beatriz Soares de. **Contra-Necropoder**: uma narrativa da morte sobre a arte. 2020. 251f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RESUMO

Diante da crise nas disciplinas de crítica quanto de história da arte, devido a suas limitações eurocêntricas, apontado por Danto e Belting, a pesquisa a seguir busca promover uma leitura ética e estética de arte contemporânea africana e afrodescendente, a partir de ferramentas desenvolvidas ao longo do processo de pesquisa com artistas, curadoras e comunidades de matriz africana. O método de pesquisa abordado aplica a análise de cenas de valor, proposto por Denise Ferreira da Silva, onde se evita a separabilidade e a sequencialidade, visto sua função na racionalidade ocidental quanto à minimização dos efeitos da escravidão. Assim como se elege a abordagem de campo a partir da epistemologia feminista negra proposta por Patricia Hill Collins. A pesquisa voltou-se para as produções contemporâneas de Mimi Cherono, Ana Beatriz Almeida, Amara Smith, Edite Conceição, Nancy de Souza e Gabi Ngocobo. Foi possível perceber durante a análise, um movimento frequente onde a articulação de lógicas baseadas na ancestralidade e na resistência a necropolítica promove um movimento de restituição de uma humanidade plena desconhecida pela racionalidade ocidental. A esse movimento, análogo ao observado na Irmandade da Boa Morte, chamo de contra-necropolítica.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Necropolítica, Ancestralidade, Arte Africana, Cultura Afro-Brasileira.

ALMEIDA, Ana Beatriz Soares de. **Counter-Necropower**: a narrative of death about art. 2020. 251f. Dissertation (Master of Arts) – interunits Graduate Program in Aesthetics and Art History, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

ABSTRACT

Faced with the crisis in the disciplines of criticism and art history, due to their Eurocentric limitations, pointed out by Danto and Belting, the following research seeks to promote an ethical and aesthetic reading of contemporary African art by artists and curators from Kenya and South Africa Africa, as well as Afro-Diasporic productions by artists from the United States, Brazil and, briefly, Cuba. We seek to build this analysis from logics outside the art narrative, but present in the communities of the African diaspora and the Gulf of Benin as ways of self representation before the West. As a starting point for the construction of these perspectives, the Sisterhood of Good Death is adopted as the most enduring and pioneering movement in the reinterpretation of Western rationality and its mechanisms of oppression and subtraction of subjectivity on peoples deprived of self-representation in art history. The research method approached applies the analysis of scenes of value, proposed by Denise Ferreira da Silva, where separability and sequentiality are avoided, given their role in Western rationality in minimizing the effects of slavery. Just as the field approach is chosen from the black feminist epistemology proposed by Patricia Hill Collins. The research turned to the contemporary productions of Mimi Cherono, Ana Beatriz Almeida, Amara Smith, Edite Conceição, Nancy de Souza and Gabi Ngocobo. It was possible to perceive during the analysis, a frequent movement where the articulation of logics based on ancestry and resistance to necropolitics promotes a movement to restore a full humanity unknown to Western rationality. This movement, analogous to that observed in the Sisterhood of Good Death, I call counter-necropolitics.

Keywords: Contemporary Art, Necropolitics, Ancestrality, African Art, Afro-Brazilian Culture, African Brazillian Art

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Primeiro dia da Irmandade da Boa Morte	81
	Segundo dia, comissão da festa de 2017, da esquerda para direita:	
Foto 2	Mariah Lameu, Florzinha, Nilza Prado e Edite Conceição	82
	Comissão de 2019, agora com Nilza Prado como provedora - ao centro - a sua direita Edite Conceição, a sua esquerda Mariah Lameu, ao fundo Lita	83
Foto 3	Comissão de 2016, da direita para esquerda, Marião (a provedora), Adalgiza (a procuradora geral), Leo (ao fundo), Adeildes e por último Edite Conceição	89
Foto 4	As performers da esquerda para direita: Nefertiti Atlan, Daiane Nascimento, Ann-Marie Campbell, Ana Beatriz Almeida, Olivia Barcelos	106
Foto 5	As performers da esquerda para direita: Nefertiti Atlan, Daiane Nascimento, Ann-Marie Campbell, Ana Beatriz Almeida, Olivia Barcelos. Acima: Mãe Filhinha (Narcisa Candido Conceição)	106
Foto 6	Sobe nossas antepassadas	109
Foto 7	Sobe nossas antepassadas	111
Foto 8	Declaração do curador - fotografia da publicação da x BIENAL DE GLASGOW	120
Foto 9	Abertura do Pavilhão Da Akademie Der Kunste	122
Foto 10	Medicina do amor, 2018	124
Foto 11	Medicina do amor, 2018	124
Foto 12	La consagracion I, 1991	126
Foto 13	La consagracion III, 1991	126
Foto 14	Deja Me Salir, 1998	128
Foto 15		

Foto 16	Sem titulo, 1985	130
Foto 17	Sem titulo, 1985	131
Foto 18	Frame do filme Campo de Cultura	148
Foto 19	Enchente cachoeira	150
Foto 20	Enchente cachoeira	151
Foto 21	<i>Do you miss me? Sometimes, not always</i>	162
Foto 22	<i>Do you miss me? Sometimes, not always.</i>	163
Foto 23	Banzo, performance na Openbare Bibliotheke	169
Foto 24	Banzo bendita	170
Foto 25	Kalunga - Lufã: uma homenagem a João Breno	172
Foto 26	Kalunga - Nira: uma homenagem a Helenira Resende	172
Foto 27	Kalunga - instalação	173
Foto 28	Kalunga - instalação	174
Foto 29	O mercado - A iniciação	175
Foto 30	Tchidohun	176
	Last Bath River - o rio do ultimo banho, uma parada com um bambuzal e uma parte de lama onde cativos incapazes de serem escravizados eram jogados	
Foto 31		184
	Elmina Castle - construção portuguesa que guarda uma fonte de nanã anterior a sua construção. Surpreendentemente, esta seção era reservada as mulheres	
Foto 32		184
Foto 33	Estátua de Nkrumah com cabeça decepada	187
Foto 34	Anotação de consulta nos Argorsors	191
Foto 35	Primeiro encontro com o núcleo patrilinear dos Almeida do Benin	197
Foto 36	Livro com imagem do vodun Zoki Azata	198

Foto 37	Primeiro encontro com o núcleo patrilinear dos Almeida do Benin	199
Foto 38	Festa de Apresentação aos Almeida do Benin	200
Foto 39	Monumento a Zoki Azata em Agué	206
Foto 40	Assentamento da família real materna de Severin	207

SUMÁRIO

	PRÓLOGO: A ARTE ENQUANTO NECROPODER: A INVENÇÃO DA ARTE E SUA DIMENSÃO RACIAL	16
	INTRODUÇÃO	40
	DEBATE TEÓRICO E HIPÓTESES INICIAIS	43
	METODOLOGIA	56
1	IRMANDADE DA BOA MORTE	63
1.1	A INSTITUIÇÃO DA MORTE: UMA POLÍTICA DE TRANSGRESSÃO ESPIRAL	63
1.2	IRMANDADE DA BOA MORTE: CACHOEIRA/BA: DA ORDEM DO RITO	78
1.3	DA HIERARQUIA NA IRMANDADE DA BOA MORTE	88
2	CONTRA-NECROPODER: TERRITORIALIDADES, PRÁTICAS, RITOS	105
2.1	TERRITORIALIDADES	105
2.2	NOTAS SOBRE O MAR	106
2.3	GABI NGOCOBO - A CURADORA DA X BIENAL DE BERLIN	117
2.4	BRUXOS E MÁGICOS: PRÁTICAS TRANSFORMADAS E PRÁTICAS TRANSPORTADAS	133
2.5	APETEBI: A QUE VEIO DA ENFERMIDADE	134
2.6	O ANCESTRAL DA TERRA	143
2.7	NOVOS RITOS	156
2.8	MIDDLE PASSAGE	156
3	A TRAVESSIA: NOTAS DE NAVEGAÇÃO	168
3.1	A ROTA DO RETORNO	180
3.2	O RETORNO	193

CONCLUSÃO	211
REFERÊNCIA	218
GLOSSÁRIO	227
ANEXO	238

PRÓLOGO: A ARTE ENQUANTO NECROPODER- A INVENÇÃO DA ARTE E SUA DIMENSÃO RACIAL

If globalization has established, categorically, the proximity of cultures, can the same be said about globalization and art? When we ask such questions, we must remember that the critical division between culture and art has, for centuries, been marked by art's waging of a fierce battle for independence from all cultural, social, economic, and political influences. At the same time, the modern Western imagination has used the apotropaic devices of containment and desublimation to perceive other cultures, in order to feed on their strange aura and hence displace their power.

(ENWEZOR¹, 2008, p. 208)

Apotropaico é um termo que se refere a uma estratégia usada na guerra entre França e Alemanha que à princípio parecia ser uma grande solução para vitória e a posteriori revelou-se a principal causa para o fracasso do exército que a empregou.

Este prólogo pretende compor uma anterioridade, uma cena de valor que retrate como a arte e sua história contribuíram na construção da 'Dívida Impagável' (SILVA², 2017) que recai enquanto *deficit* moral em indivíduos africanos e afrodescendentes no Ocidente, de modo que nestes mais de cinco séculos de modernidade, suas filosofias e cosmologias constituem um compendium deficitário, alienando-nos de ferramentas poderosas na leitura contemporânea de expressões éticas e estéticas; neste sentido, pretende lançar um olhar crítica em relação a diversos episódios históricos que outrora pareciam horizontes sociais definitivos, e hoje necessitam ser questionados.

As cruzadas no século XIV e XV, o advento da profissão do artista, o surgimento da noção de civilização e sua necessidade de colonização, a relação entre a história da arte e a invenção do estado-nação, a lógica do progresso através da ciência, o comércio global e seus impérios e o mercado de arte, fazem parte de uma narrativa que se baseia na construção histórica do ocidente. Construção essa que sofre profundas críticas a partir

¹ ENWEZOR, Okwui. The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition. In SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (org.). **Antinomies of art and culture**: modernity, postmodernity, contemporaneity. USA: Alexol, 2008. p. 207-234.

² SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. In **The documenta 14 reader**. Munich: Prestel, 2017.

dos estudos críticos a racionalidade ocidental (SAID³, 1978; YOUNG⁴, 2016; HALL⁵, 2006; GILROY⁶, 2001; HOOKS⁷, 1992; MBEMBE⁸, 2016).

Nas páginas a seguir observaremos a relação entre marcos de desenvolvimento entre colonialismo e imperialismo e sua relação com a trajetória histórica do conceito de arte.

A reflexão parte do surgimento da categoria artista, no século XVI (GOMBRICH⁹, 1999), e sua sincronicidade com o surgimento da escravidão racial em dimensão global, observa sua evolução até o surgimento do modelo de história da arte em Wickelmann, no século XVII, onde se adota uma perspectiva em que as artes são entendidas como partes de um processo evolutivo, ancorado pela noção de evolução das civilizações, teoria desenvolvida a partir do racismo científico de Boulanvilliers, Linnaeus entre outros.

Por fim, observa-se a persistência e elaboração destes pensamentos no final do século XIX, quando as lógicas eugênicas influenciam a elaboração do conceito de império e universalidade, presentes na concepção da Exposição Universal de Viena e no primeiro Congresso de História da Arte.

Analisaremos dois textos escritos por Mario Pedrosa, onde a persistência desta lógica permanece na análise ética e estética das escolhas conceituais na observação das vanguardas europeias e na semana de 22, no Brasil. A necessidade de voltar-se para o panorama nacional ao final da análise, a partir do ponto de vista de um autor relevante na crítica ao *status quo*, reside na importância de explicitar que por vezes a mudança de perspectiva não consiste em uma mudança de paradigma, mesmo nos discursos mais críticos.

Este movimento ganha nuances singulares, uma vez que o país tem a maior população afrodescendente do mundo fora do continente africano, além de ter sido a última nação a abolir a escravidão, conjunturas que apontam para a natureza estruturante dos pontos abordados até aqui. Logo, a construção histórica do Brasil, faz do ambiente da arte nacional um campo fértil para investigação das interações entre os

³ SAID, Edward W. **Orientalism**: western representations of the orient. New York: Pantheon, 1978.

⁴ Young, Robert Joseph C. **Postcolonialism**: an historical introduction. Malden, Ma: John Wiley & Sons, 2016.

⁵ HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, MG: EdUFMG, 2006.

⁶ GILROY, Paul. **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University, 2001.

⁷ HOOKS, Bell. **Yearning**: race, gender, and cultural politics. Toronto: Between-the-Lines, 1992.

⁸ MBEMBE, Achille. Necropolíticas. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, RJ, a. 21, n.32, p.123-151. 2016.

⁹ GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A História da arte**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1999. v. 16.

discursos artísticos e bases fundantes, não apenas deste país, mas da lógica colonial no ocidente.

O questionamento de uma narrativa única a partir da qual se constitui o ocidente é à base fundamental da crítica decolonial, cujo expoente maior no campo das artes é a percepção de que a arte e sua história chegaram ao fim (BELTING¹⁰, 2006; DANTO¹¹, 2010). Esta constatação ocorre uma vez que o acesso a outras culturas e racionalidades não eurocêntricas tornou impossível a manutenção do conceito e legitimação de sua história.

Conforme Belting (2006, 116)¹², “a assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais a hegemonia da Europa permanecia incontestada”.

Assim, uma reflexão contundente sobre o momento no qual a história da arte chega ao seu fim é necessariamente refletir sobre seu início, e as diferentes forças em jogo neste momento. É nesse ponto inicial que o colonialismo, o surgimento da profissão do artista, e a própria noção de Europa, enquanto unidades se fundem.

Gombrich (1999)¹³ situa o século XVI como o período histórico, em que surge a profissão de artista e com isso, a noção de arte, tal como a conhecemos hoje. Esta observação está amplamente ligada à publicação do livro icônico ‘Vidas de Artista’, escrito por Vasari, com duas edições: 1550 e 1568. Seu lançamento está fortemente vinculado ao projeto da academia de Florença, que constitui um passo fundamental na transição da função das imagens do século XV, para o XVI. Neste momento as imagens que outrora tinham uma dimensão transcendente nas tradições católicas, após a Reforma, passam a ser consideradas não como objeto de culto, mas objeto de arte, uma vez que a nova doutrina religiosa proibia o culto às imagens.

Neste ponto da história há diversas dimensões pouco abordadas, como por exemplo, o surgimento do pressuposto da autonomia do artista decorrente desta transição cuja força motriz é de cunho político-religioso e não em decorrência de alguma mudança significativa em conceito ou estilo.

¹⁰ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.

¹¹ DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, SP: Edusp, 2010.

¹² BELTING, op. cit, p. 116.

¹³ GOMBRICH, 1999, passim.

O surgimento da autonomia, até hoje é um dos grandes argumentos que justifica a impossibilidade de perceber esculturas e máscaras de diversos povos africanos como obra de arte. Este argumento também é central nas leituras de arte moderna que veremos adiante, quando tais obras inspiram por sua forma e conceito, mas elas mesmas não são consideradas obras de arte, ou se são, estão em *status* menor, visto que foram concebidas sem a noção de autonomia de seus autores que trariam em si traços primitivos. Esta característica os afastaria do conceito primordial de arte que surge neste século, onde o artista é aquele capaz de criar algo que representasse o próprio Deus na terra (VINCI¹⁴, 2010).

A reflexão sobre o contexto geopolítico em que tal conceito surge, tem ignorado forças significativas para entender a manutenção de alguns limites conceituais que permanecem na prática e na leitura artística, mesmo no momento posterior ao seu fim conceitual. Uma delas é sua filiação a questões religiosas específicas que atendem aos interesses de uma classe social emergente no século XVI, a burguesia. Logo, a transição da imagem de culto para imagem artística, serviu em grande parte para criar mais uma categoria de mercado e reforçar o mercantilismo, sistema econômico que deu origem a esta classe social.

É fundamental entender que o mercantilismo é um sistema econômico altamente regulador, com o objetivo de produzir bens de alta qualidade e baixo custo como forma de assegurar o lugar do Estado no mercado internacional; no entanto, o mercado interno não era uma zona de livre comércio. “*On the contrary, mercantilists preferred monopoly grants and exclusive trading privileges whenever they could acquire them*” (OSER; BLANCHFIELD¹⁵, 1975, p. 10).

Logo, se o desenvolvimento do mercantilismo levou ao surgimento da burguesia, e a reforma luterana era em grande parte provocada pela nova realidade deste grupo social, pode-se dizer que a Reforma apontada por Belting¹⁶ (2010) como grande responsável pela transição das imagens e surgimento da categoria da arte, tinha um cunho político e econômico inegável. Este fator torna-se visível quando se percebe que

¹⁴ LEONARDO, da Vinci (1452-1519). Tratado sobre pintura *In*: BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2010.

¹⁵ OSER, Jacob; BLANCHFIELD, William C. **The Evolution of economic thought**. 3. ed. New York: Harcourt, 1975.

¹⁶ BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

o valor dado às imagens por seu valor de culto foi transferido para as obras de arte e seu valor artístico. Ou seja, criar uma categoria de grande valor econômico, que poderia ser produzida apenas por poucos iniciados neste tipo de manufatura e, que pertenciam a um específico ‘estado-nação’, atendia por completo os interesses econômicos do mercantilismo que tinha por regra de comércio gerar produtos de altíssimo que apoiassem e favorecessem o Estado.

Desde o fim da era medieval, existiam clamores e alardes quanto ao “excesso do culto das imagens e de seu mau uso como forma de acumular capital. A novidade era o contexto em que as velhas críticas se achavam (BELTING, 2010, p. 581)¹⁷”; esta nova conjuntura apontava para uma nova classe social que desejava diminuir o poder do antigo clero, assim como aumentar o seu próprio poder. Nesta manobra trocar a vontade divina pela autonomia do artista atendia de maneira eficiente aos propósitos centrais. Assim, ainda que as imagens já tivessem valor econômico no fim do período medieval, no século XVI, a transição da imagem de culto para imagem artística corresponde ao movimento de reorientação do capital. Esta reorientação manifestou-se na Reforma luterana, cuja uma das consequências o surgimento da arte.

Ainda sim, o período de transição entre a imagem de cunho ritual e a obra de arte consiste em uma crise. “À medida que caíam na desgraça, as imagens passavam a ser justificadas como obras de arte (BELTING, 2010, p. 593)¹⁸”. O que outrora fora considerado a manifestação material de uma instância sagrada, agora estava sujeita a aos sentidos, logo sua concepção passará a pertencer ao mundo dos seres humanos. Isto coloca aqueles que a produzem em uma categoria minimamente excepcional. Ainda que pudesse ser apreendida, a profissão de artista herda a aura das imagens, o que necessariamente a torna uma função elitizada que corresponde à necessidade do estado mercantilista de produzir matérias a baixo custo e alto valor. Esta conjuntura concede ao artista o *status* de ser aquele capaz de reproduzir o que outrora era a materialização de deus. A partir do advento da autonomia, que separa as novas produções de arte das antigas imagens de culto, configura-se uma estratégia geopolítica de diferenciação cultural entre protestantes e católicos, além de uma separação definitiva entre uma

¹⁷ BELTING, op. cit., p. 581.

¹⁸ Ibid., p. 593.

coletividade de identificação cristã e interesses comerciais e qualquer outra coletividade de outra origem.

O surgimento desta profissão torna-se ainda mais complexo, ao considerarmos que em relação ao período medieval e todo século XV tal fenômeno ocorre por conta de uma nova classe social, em uma nova proposta religiosa, num limite geopolítico relativamente novo; uma vez que a Europa registra a expulsão dos Mouros, denominação exógena que se refere, durante o período medieval, aos afrodescendentes de orientação islâmica. O período até esta data não pode ser ignorado, segundo economista Islahi (2009)¹⁹, o próprio mercantilismo teria surgido em decorrência da vontade católica de expulsar e subjugar a outra cultura de terras que ambos consideravam sagradas. Ele aponta como uma das evidências o fato de que para a lógica islâmica o comércio em si é uma relação de benefício mútuo, enquanto para os antigos pensadores mercantilistas, o mercado era uma guerra onde uma nação não poderia lucrar sem a perda de outra. Ele aponta que mesmo intelectuais que viriam um século depois da expulsão islâmica da península Iberica como Colbert²⁰, entendiam o comércio como uma batalha entre nações por vantagens econômicas.

Portanto, ao observar o ambiente geopolítico em que a arte e o artista surgem, é importante considerar a dimensão bélica do mercantilismo quanto ao comércio. Pode-se afirmar que a emergência de uma manufatura, que corresponde à materialização humana do que outrora era uma expressão divina, coloca a obra e seu autor em uma posição estratégica diante de uma guerra cultural. Em relação aos próprios estados europeus recém-criados (sejam eles de orientação católica ou protestante), ela estabelecia uma nova modalidade competitiva. Em relação à cultura antagonica, os “mouros” teoricamente banidos do território europeu no final do século XV, ela representava uma diferenciação definitiva. Engendrada dentro da lógica mercantilista, a partir de uma orientação religiosa movida pela nova lógica comercial, a arte e o artista não poderiam existir em outro lugar senão nos novos estados europeus, e não poderia ser produzida por outros que não aqueles pertencentes ao grupo de iniciados nesta

¹⁹ ISLAHI, Abdul Azim. **Muslim economic thinking and institutions in the 10th AH/16th CE century**. Jeddah: King Abdulaziz University, 2009.

²⁰ Comptroller-general of finances (1619-1683). Jean-Baptiste Colbert, Comptroller-General of Finances under Louis XIV, held almost all of the great offices of state over the course of his career. Considered an accomplished manager, he was responsible for developing trade, industry and the merchant navy, modernising Paris, and backing new advances in the sciences. Colbert was one of Louis XIV's most trusted advisers and stayed in constant contact with the King.

técnica e oriundos desta conjuntura geopolítica. A relevância da arte neste momento pode ser percebida uma vez que é Vasari²¹ o primeiro a cunhar o termo Renascimento, que será designado não apenas para descrever o momento histórico, mas também o período artístico. O seu cunho devocional a nova ciência, apontado por Belting²² em vidas de artista, bem como sua vinculação com o projeto da Academia de Florença, tem em última instância a reafirmação sócio-política desta categoria que consiste num arsenal ético e estético da então guerra mercantil.

Esta perspectiva armamentícia do sistema econômico estende-se as artes, que figuram uma nova categoria de mercado, logo uma nova arma, visto que o mercantilismo estabelece uma guerra no campo comercial. É possível afirmar que a dimensão bélica da criação deste campo estético e ético coaduna com a noção de Necropolítica concebida por Mbembe²³, onde o direito a vida e a morte estão associados com a narrativa de estado e soberania, e com a proposta de Gilroy²⁴, onde a racionalidade ocidental (campo de conhecimento resultante da concepção da Europa enquanto unidade político-cultural) é cúmplice da escravidão e não alheia a ela.

Menciono estes autores, porque se o mercantilismo tem como antecedente as cruzadas cristãs para recuperar territórios sagrados, sua maioria em no continente africano ou do Oriente Médio, a maior parte sobre domínio muçulmano de povos de origem africana ou de territórios vizinhos ao continente africano, pode se perceber o antagonismo cultural como parte constitutiva do conjunto de saberes que figurava como pano de fundo deste momento que funda a Idade Moderna.

Alguns autores defendem que mesmo a guerra comercial promovida pelo mercantilismo, tenha como plano de fundo as rivalidades culturais de origem religiosa *"The war of the Portuguese against the Mamluks has sometimes been regarded as merely a continuation of the crusade and only secondarily a trade war"* (STRIPLING²⁵, 1977, p. 35). Assim, percebe-se que a característica exclusivista que permeia o surgimento da artista enquanto aquele capacitado a criar a mercadoria que de algum

²¹ Vasari nasceu em Arezzo, região da Toscana, no dia 30 de julho de 1511 e é considerado o primeiro historiador moderno da arte e, muitas vezes referido como o "pai da história da arte". Sua enciclopédia de arte tornou-se um paradigma para as outras obras que vieram depois no ocidente, inclusive a **EBAD** segue padrões de pesquisa proposto por Vasari.

²² BELTING, op. cit., p. 594.

²³ MBEMBE, 2016, passim.

²⁴ GILROY, 2001, passim.

²⁵ STRIPLING, George William Frederick. The Ottoman Turks and the Arabs 1511-1574. In **Illinois Studies in the Social Sciences**, v. 6, n. 4, 1977.

modo materializa o transcendente divino, circunscreve simbolicamente um grupo que estaria apto a manifestar materialmente expressões do sagrado.

Logo, se o novo protocolo sobre as imagens as separava de deus e criava a obra de arte, ele paradoxalmente concebia o artista: uma profissão que consiste na materialização visual de uma manifestação divina. Este novo conceito de percepção estética é acompanhado de toda uma mudança ética na concepção do Estado. Esta mudança era fundamental no sentido de manter a recente e ainda frágil conjuntura de hegemonia católica em território europeu, visto que a própria igreja tem como data para expulsão muçulmana da península Ibérica 1493. Não obstante, o termo Renascimento, cunhado por Vasari em 1550 designava, necessariamente, um projeto geopolítico de pouco mais de 50 anos, que buscava manter e expandir a hegemonia recém-adquirida sobre a cultura antagônica. Em sua concepção, o conceito de artista não apenas é inaplicável a toda e qualquer pessoa não europeia, mas de maneira direta ele surge como uma tecnologia social deste novo projeto hegemônico, cujo objetivo é empoderar alguns iniciados da classe social recém-criada, a burguesia, e minar a participação dos oponentes diretos.

Creio relevante contrapor esta inscrição com uma exclusão que ocorre para além das margens do muçulmano como antagônico fundamental. A construção do artista, como tecnologia social provoca impactos para além da rivalidade comercial e religiosa já dada entre católicos e islâmicos, mas com grupos subalternizados pela cultura oponente. Assim julgo importante analisar os efeitos deste processo em relação a outros fatores, como por exemplo, a pré-existência da escravidão racial no mundo árabe-semita. O autor Bernard Lewis²⁶ (1982) analisa a presença deste fenômeno no período do século VII ao XIV nos impérios islâmicos, período que consiste exatamente com o tempo histórico que coincide com o auge das cruzadas católicas, ou seja, momento em que o grupo cultural que se projetará como universal após a Idade Média entra em contato com este outro grupo. Guardando as devidas proporções, como a possibilidade de ascensão social e a inserção cultural, tal como participação na produção literária árabe, a escravidão com base na diferença racial era uma das modalidades comerciais dos povos muçulmanos. Medida a partir da diferença de cor de povos mais ao norte do continente

²⁶ LEWIS, Bernard. **The muslim discovery of Europe**. London, UK: Weidenfeld and Nicolson, 1982.

africano e povos mais ao sul da África é possível dizer que essa prática cria uma alteridade objetificada, conceito com o qual os povos europeus entram em contato a partir das guerras santas promovidas pelas Cruzadas.

Num paralelo com o projeto moderno, se as identidades islâmicas constituíam uma alteridade às católicas, os povos mais ao sul do continente africano, seriam outro totalmente diferente, um extremo oposto. Se considerarmos ainda, que o comércio tinha um significado benéfico para povos islâmicos, e sentido bélico para católicos, podemos perceber que as comunidades outrora escravizadas em contexto muçulmano adentram a este novo panorama enquanto substrato inimigo em uma guerra comercial, categoria absolutamente distante do que se pode chamar de humanidade. Um marco que diferencia seu *status* do observado em contexto islâmico. A relação diametralmente oposta de pertencimento ao projeto moderno pode ajudar-nos a compreender a persistência do pensamento colonial, em especial no que tange a racialialidade, nos discursos produzidos pela arte. Uma vez criada em determinado momento histórico com objetivo de beneficiar determinado grupo, dentro de certa lógica religiosa e concepção de mundo, a necessidade de entender a profissão de artista de maneira mais ampla e menos colonial, requer necessariamente a consciência de que, enquanto tecnologia socioeconômica, ela tende a aperfeiçoar-se e desenvolver-se.

Ainda que Belting²⁷ aponte para a emergência de vozes silenciadas no decorrer da modernidade como principal motivo para o fim da história da arte, são raras as análises feitas acerca das relações entre a emergência desta categoria em paralelo a construção simbólica dessas identidades dentro da Idade Moderna. Logo, a compreensão das forças em jogo na emergência da arte e do artista não pode ser realizada, de maneira isolada dos outros fatores aqui citados. Tampouco é eficiente uma compreensão dos desdobramentos do fim da arte e sua história sem entender a construção da alteridade neste discurso como uma das forças em jogo no surgimento desta trajetória. Trata-se aqui de realizar uma análise complexa da concepção da arte dentro do jogo conceitual do colonialismo e sua função orgânica dentro do corpo simbólico que constitui a modernidade.

²⁷ BELTING, 2006, *passim*.

Tal qual propõe Foucault (1983, p. 30)²⁸,

Analisar o investimento político do corpo e da microfísica do poder supõe então que se renuncie- no que se refere ao poder- a oposição violência-ideologia, à metáfora da propriedade, ao modelo do contrato ou ao da conquista; no que se refere ao saber, que se renuncie a oposição do que é 'interessado e do que é 'desinteressado', ao modelo do conhecimento e ao primado do sujeito.

Logo, falar sobre o surgimento da arte e da história da arte enquanto categoria é também falar do surgimento da escravidão racial. Não apenas por uma oposição diametral, mas por fazerem parte do mesmo corpo de interesses políticos e econômicos. Se hoje é possível entender que este corpo é feito de conceitos que produzem desejos e interesses que podem territorializar-se e desterritorializar-se (DELLEUZE²⁹, 2000), decretar o fim da história da arte não é suficiente, é necessário entender a arte enquanto tecnologia social dentro do contexto em que ela foi engendrada.

Neste ponto, é importante reconhecer que na elaboração da modernidade, a partir do século XVI, não apenas a economia estava em jogo, mas também a concepção de mundo a partir da questão religiosa. Uma vez que a Reforma de Lutero³⁰ que estabelece a mudança em relação às imagens nas primeiras décadas do século XVI, segue a mesma base cristã que promove sucessivas visitas ao estuário do rio Zaire cujo objetivo é a conversão ao catolicismo do rei do Congo, em 1491 (REGINALDO³¹, 2005, p. 18), um ano depois da Reconquista da península Ibérica (1492). Pode-se perceber que o lugar de incidência para conversão, escolhida pelo rei de Portugal, que neste período contava ainda com presença muçulmana, era exatamente o lugar de origem dos escravizados pelos povos islâmicos, a parte sul do continente africano. Logo, pode-se perceber que, da mesma forma que a publicação de Vasari estava vinculada ao projeto da academia de Florença, a conversão do rei do Congo estava vinculada ao projeto de escravidão racial. Em uma análise conjunta podemos perceber dentro de um mesmo corpo político, com menos de uma década de distância entre os dois eventos, o

²⁸ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.

²⁹ DELLEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: 34, 2000.

³⁰ Reforma Protestante é o nome dado ao movimento reformista que surgiu no cristianismo em 1517, por meio do monge agostiniano Martinho Lutero.

³¹ REGINALDO, Lucilene. **Os rosários dos angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.

surgimento de duas categorias que em si realizam um duplo social diametralmente oposto e complementar.

Uma vez que a função do artista é promover, a partir dos sentidos, a percepção do transcendente através da iniciação na técnica de produzir visualmente a materialidade do divino, dentro de uma lógica católica monoteísta, o escravizado será aquele que se afasta tanto desta emanção, que em oposição ao artista, este é desprovido de transcendência. Este fato o coloca na função não de criador, autor de uma obra que traz em si uma dimensão transcendental, mas de criatura, podada de um nível transcendente, passível de ser comprado e vendido de acordo com as demandas do mercado. Esta condição se repete no decorrer da história da arte, desde a referência intelectual de seus pensadores na proposta de um modelo evolutivo de História da arte, onde esses povos ocupam as instâncias primordiais, considerados atrasados ou arcaicos, até o olhar modernista para produção africana e afro-brasileira ao considerar a produção destes povos no lugar do primitivo e do selvagem, sistematicamente negando seus autores o lugar de artista, sobo pressuposto da ausência de autonomia. Uma condição *sine qua non* do artista, elaborada segundo demandas econômicas e religiosas, conforme mencionei anteriormente. Nesse sentido a ausência de autonomia equivale à impossibilidade de transcendência onde determinado povo ou forma de pensar é deslegitimado em sua produção ética e estética.

A relação de sincronia diametralmente oposta e complementar que existente entre o surgimento da escravidão racial e da categoria do artista, observa uma analogia quanto à relação entre o condenado e o corpo do rei. O modelo de Kantorowitz visitado por Foucault³² em Vigiar e Punir contrapõe o ‘corpo duplo do rei’ que ultrapassa a transitoriedade de vida e liga o indivíduo com as exigências da coroa através de rituais e cerimônias, e o corpo do condenado que através de todo um discurso teórico e cerimoniais próprias estabelece o oposto do ‘mais poder’ manifestado na pessoa do soberano, instaura o ‘menos poder’ que marca sob a mesma lógica seu oposto direto, ou aqueles que são submetidos às punições. ‘Na região mais sombria do campo político, o condenado desenha a figura simétrica invertida do rei’.

³² FOUCAULT, op. cit., p. 31.

Ainda segundo esta análise, se o poder investido na figura do rei causa o desdobramento de seu corpo atualizado em uma áurea imaterial, as mesmas tecnologias de poder investidas sobre o seu oposto direto produziram um duplo incorpóreo. Como se a constante atualização das tecnologias de ‘mais poder’ e ‘menos poder’ produzisse uma ‘genealogia da ‘alma’ moderna’. Esta genealogia estaria dos rituais sociais empregados a cada um dos corpos, ao se fixar no corpo do condenado, Foucault³³ aponta para a ‘ostentação dos suplícios’ enquanto ancestralidade dos sistemas de fabricação do corpo dócil, ou de anulação política e por último, física do sujeito. Ou seja, a morte em si torna-se o próprio suplício, algo que extrapola a negação do direito à vida, uma vez que transforma esta negação em uma série de práticas que retêm a vida no sofrimento antes que ela cesse.

Nessa passagem³⁴, encontra-se o conteúdo fundamental sobre o qual teoria da contra-necropolítica é construída no pensamento de Mbembe³⁵. Em especial no que tange a noção de soberania, visto que segundo o autor “o soberano é aquele capaz de autoconhecimento, autoconsciência e autorepresentação”.³⁶

Estas ideias constituem uma vida plena e um agente plenamente moral. Se voltarmos nas conclusões de Belting³⁷ sobre o surgimento do artista, como aquele que herda a capacidade de exprimir imagens do divino a partir de sua iniciação num conjunto de técnicas destinadas às elites burguesas no início do século XVI, mesmo período no qual essas elites começam a lucrar globalmente com o tráfico de seres humanos escravizados, é possível perceber que a estas pessoas, circunscritas no grupo de escravizáveis, estão tacitamente negadas ao direito de auto instituição e autolimitação porque são commodities e não seres humanos.

Ocorre que a função de artista consiste justamente na possibilidade de auto representar, não apenas a si próprio, mas a todo seu grupo de pertencimento. Logo, o artista cumpre o papel de soberano, uma vez que ao representar a si e ao seu grupo, se imortaliza, transgredindo o limite da morte³⁸. E nesta prática instituindo sobre o outro (o escravizado) o direito de matar ao inviabilizar sua existência enquanto sujeito pleno

³³ FOUCAULT, 1983, passim.

³⁴ Ibid., p. 34.

³⁵ MBEMBE, 2016, passim.

³⁶ Ibid., p.124.

³⁷ BELTING, 2010, passim.

³⁸ MBEMBE, op. cit., p. 127.

capaz de autolimitação ou mesmo autorrepresentação. Ou seja, as tecnologias de poder são operadas a partir de oposições extremas entre ‘mais poder’ e ‘menos poder’, sendo este último baseado na privação da vida.

Esta privação do direito de viver é executada a partir de diversas técnicas e dispositivos sociais que contrapõem uma figura a outra se materializando no pertencimento dos corpos. No caso da escravidão racial e seus descendentes, uma vez que a territorialização desta alma histórica ocorre de maneira fenotípica, obedecendo à hierarquia do confronto inicial (cristianismo x islâmismo). Indivíduos que fisicamente se assemelham àqueles escravizados na cultura islâmica são despossuídos de legitimidade cultural e fisicamente subalternizados durante a modernidade, período no qual emerge a categoria de artista e constrói-se a narrativa da história da arte.

Dos quinhentos anos deste período, só foi possível conceber um mundo que abolisse a escravidão racial no final o século XIX, sendo que mesmo neste século, este fenômeno se reorganizou por meio do evolucionismo cultural e posteriormente a partir da eugenia³⁹ no início do século XX. Estas ciências em grande parte basearam a construção da história e produção de arte no momento posterior a Vasari, como por exemplo, Winckelmann (que também é considerado um dos fundadores da arqueologia científica), no século XVIII e sua teoria na qual a evolução das artes corresponde à evolução das civilizações (FERNIE⁴⁰, 1995).

Este último caso é excepcional, uma vez que, o holandês Pierre Camper, fisiologista responsável por racializar os diferentes tipos de ser humano a partir dos seus ângulos cranianos, chegou a lecionar para alunos de arte em Amsterdã e foi amplamente influenciado pelo modelo teórico de Winckelmann sobre a história da arte, onde o modelo grego exercia superioridade sobre os outros. A partir deste ideal estético, o fisiologista estabeleceu a partir da medição craniana, que de todas as raças, o africano era a mais desprovida de beleza clássica. Num momento, posterior esta contribuição, que mereceu menção honrosa na obra de Gobineau (SOUSA⁴¹, 2013), foi fundamental para a

³⁹ Eugenia é um termo que veio do grego e significa ‘bem-nascido’. “A eugenia surgiu para validar a segregação hierárquica”, explica a pesquisadora Pietra Diwan.

⁴⁰ FERNIE, Eric. **Art history and its methods**: a critical anthology. Londres: Phaidon, 1995.

⁴¹ SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan-jun. 2013. Disponível em [file:///C:/Users/7/Downloads/sbhc%202013_1%20Ricardo%20Alexandre%20Santos%20de%20Sousa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/7/Downloads/sbhc%202013_1%20Ricardo%20Alexandre%20Santos%20de%20Sousa%20(1).pdf). Acesso em: 09 set. 2018.

estruturação do racismo científico, cujo um dos episódios mais brutais consiste provavelmente na decisão de prosseguir com a dissecação de Saartjie Baartman após a sua morte (CUVIER⁴², 1812). Seu corpo foi separado de seu esqueleto, víceras e seus órgãos genitais, colocados em jarras de formol e expostos no 'Museu do Homem' (CLARAC⁴³, 2008, p. 583). Em 1817, ele exibiu o resultado de seu trabalho na 'Académie de médecine' cujas conclusões encontram-se na publicação de "*Observations sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus hottentote*" (MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE⁴⁴, 1817).

A atrocidade sofrida pelo corpo de Saartjie Baartman pós morte é justificada pelo pensamento de seu tempo, e revela a cumplicidade entre as duas ciências: o racismo científico e os estudos sobre a arte. Durante o século XVIII, Immanuel Kant, em seu texto *A observação do Belo e do Sublime*, exclui africanos e afrodescendentes do que se pode chamar de belo ou sublime e de qualquer pertencimento a humanidade. Um dos primeiros a escrever sobre o juízo do belo, o autor é referência conceitual para a disciplina de História da Arte, sobre a qual se constrói a crítica de arte⁴⁵, na referida obra após uma longa apreciação das diferentes características que diferenciavam povos europeus entre si, baseada nas diversas habilidades humanas, Kant finalmente promove uma reflexão sobre povos não europeus, mais especificamente, africanos e afrodescendentes denominados enquanto negros por oposição aos primeiros, intitulados racialmente enquanto brancos:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um Negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não encontram um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas,

⁴² CUVIER, Georges. **Recherches sur les ossements fossiles**. Paris: Deterville, 1812.

⁴³ CLARAC, Jean-Pierre Ternaux. **Encyclopédie historique des neurosciences**: du neurone à l'émergence de la pensée. Paris: Boeck Université, 2008.

⁴⁴ MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE. **Mémoires du Muséum d'histoire naturelle**. Paris: Muséum d'histoire naturelle, 1817. v. 3.

⁴⁵ FERNIE, 1995, passim.

que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à natureza humana. A pluma de um pássaro, o chifre de uma vaca, uma concha, ou qualquer outra coisa ordinária, tão logo seja consagrada por algumas palavras, tornam-se objeto de adoração e invocação nos encantamentos. Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas. (KANT⁴⁶, 1993: p. 75-76)

Portanto, pode-se perceber que a violência empregada ao corpo de Saartjie Baartman é produzida por uma ética derivada de uma estética, que seria a parte imaterial desenvolvida por Kant através de seu pensamento sobre o juízo do belo em relação com a humanidade, sendo africanos e afrodescendentes excluídos deste grupo. Este exemplo explicita a oposição entre esta população, à brutalidade racional que justifica a escravidão racial e seu vínculo com pensamento artístico. Essa oposição diametralmente exata, proposta pelo pensamento kantiano e materializada no corpo da sul africana (cujos restos mortais foram devolvidos a África do Sul apenas durante o governo Mandela), tem manifestação análoga ao modelo foucaultiano que contrapõe o corpo do rei ao corpo do condenado em uma relação de 'mais poder' e 'o menos poder' em contexto colonial.

Esta manobra realiza a produção histórica da alma política apontada por Foucault⁴⁷ como o duplo incorpóreo produzido pelas tecnologias de poder. Deste modo, a superioridade racial manifestada através da produção do belo e do direito de exercer juízo sobre esta estética, opõe-se a inferioridade racial, ausência de beleza e de capacidade de produzi-la ou julgá-la, resultando na ausência de humanidade atribuída racialmente. Estes pressupostos justificam a deslegitimação cultural e a exploração deliberada do corpo e do território geográfico, instâncias apontadas por Mbembe⁴⁸ como a privação do direito à vida, bases fundamentais para o estabelecimento da Necropolítica, nos dias de hoje.

Mediante esta operação é possível compreender um duplo saqueamento, onde é usurpado não apenas o corpo como meio de produção (durante os três séculos de

⁴⁶ KANT, Immanuel. **Anthropology from a pragmatic point of view**. London: The Hague, 1974.

⁴⁷ FOUCAULT, 1983, *passim*.

⁴⁸ MBEMBE, 2016, *passim*.

escravidão), mas também o valor sobre o trabalho produzido, a riqueza produzida por tal trabalho e por último e mais significativo: o valor humano das pessoas escravizadas e seus descendentes. Esta operação é exposta por Denise Ferreira da Silva⁴⁹ em seu ensaio sobre a Dívida Impagável:

Ao evidenciar ambas as violências, a jurídica (colonial) e a simbólica (racial), a análise da subjugação racial inicia o reconhecimento de que, por exemplo, os escravizados emancipados não foram apenas despojados dos meios de produção, do valor total criado pelo seu trabalho e por seus antepassados, mas também foram apreendidos por um arsenal político-simbólico que atribuiu sua desposseção econômica a um defeito moral e intelectual inerente. (2017, p. 24)

Logo, se para o artista europeu do século XVIII, a arte e suas teorias designam a função de herdeiro legítimo da caminhada humana rumo ao desenvolvimento, para seu oposto direto, esta perspectiva da arte designa uma morte social, uma impossibilidade de existência artística em decorrência a um não pertencimento a humanidade, logo a uma inexistência social. Esta impossibilidade inaugura um nível de morte social, que nada mais é do que um desdobramento da escravidão racial, num sistema onde tal prática era legítima. Portanto, é possível afirmar que, ao passo que a arte reafirma em sua trajetória, uma geopolítica hegemônica, ela é também uma tecnologia de poder capaz de produzir no campo conceitual a função dos suplícios quanto ao corpo do condenado que é o corpo não europeu, em especial o corpo africano ou afrodescendente. Sua função “não é simplesmente a privação do direito de viver (...) a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em mil mortes”.⁵⁰

Deste modo podemos perceber com nitidez a crítica de Gilroy⁵¹ ao pensamento moderno, uma vez que as lógicas raciais são partes estruturantes deste, e não uma instância em paralelo. Igualmente, ao considerar as condições de sua concepção e seu desenvolvimento na trajetória da modernidade, nota-se no campo das artes, uma zona de poder, onde o artista ocupa uma dimensão da vida e da representatividade do projeto de mundo. Consequentemente, as políticas que legitimam as identidades aptas a ocupar esta função promovem uma agência do necropoder⁵². No caso do século XVIII, a presença da escravidão racial legalizada é abalizada pelo modelo de Winckelmann, onde

⁴⁹ SILVA, op. cit., p. 24.

⁵⁰ FOUCAULT, 1983, p. 34.

⁵¹ GILROY, 2001, passim.

⁵² MBEMBE, 2016, passim.

a história da arte corresponde à evolução das civilizações (que sobrepõe o período greco-romano, ao grego e este ao antigo Egito). A esta perspectiva, soma-se a ciência kantiana do juízo do belo que desumaniza especialmente, as comunidades de matriz africana. No panorama final deste quadro, pode-se dizer que as teorias que sustentam a disciplina de história da arte e crítica da arte, excluem a população africana e afrodescendente do que pode ser considerada humanidade. Logo, promovem uma privação do direito a vida.

Desenvolvida entre o século XVII e XVIII, momento auge do colonialismo, a evolução das civilizações é a primeira a engendrar a noção do progresso e do universalismo num modelo onde todos os demais povos correspondiam a estágios anteriores da cultura europeia. O iluminismo é o primeiro momento a entender que a humanidade pode ser classificada em diferentes raças. Ao contextualizarmos esta lógica no período áureo da expansão colonial e do comércio atlântico de pessoas, podemos perceber o quanto o modelo de evolução das civilizações justifica o colonialismo, a exploração de pessoas e terras e a conquista de novos povos. Uma vez que a teoria desenvolvida em torno da arte, coloca esta categoria que surgira menos de dois séculos atrás enquanto representação humana do divino, em uma linha evolutiva de cultura para cultura. A sobreposição de maneira hierárquica da Europa, a Grécia e deste ao Egito Antigo, corresponde aos interesses coloniais e estabelece uma hierarquia de poder ético e estético entre Europa e África.

Esta oposição é mantida durante os séculos XIX e XX, com o fim da escravidão racial, graças a sua mobilidade para outros campos desconhecimento, permanecendo como uma instância da necropolítica que alcança os dias de hoje, onde a produção artística de africanos e afrodescendentes ainda ocupa um lugar diferenciado do que é entendido 'apenas' por arte. Do mesmo modo como a escravidão racial, a arte, é uma prática que teve início nos primórdios do período moderno, posteriormente, desenvolveram-se pensamentos que justificam ambas, tornando-as conceitos complexos. Este processo é o mesmo através do qual Robert Young⁵³ descreve a relação entre colonialismo e imperialismo. No sentido em que o colonialismo produziu uma variedade de técnicas e categorias, que num segundo momento, com o

⁵³ YOUNG, 2016, *passim*.

fortalecimento do estado e enfraquecimento da igreja foram justificados por ciências e teorias de cunho ideológico, este outro estágio caracteriza o imperialismo. As teorias raciais do século XIX, como Gobineau e o Darwinismo retomam o tema da evolução das civilizações, agora segundo argumentos que seriam derivados de diversas ciências, das sociais às biológicas onde a noção de raça é reforçada. As inferiores ocupariam territórios colonizados, ou seja, negros, asiáticos e indígenas, e as superiores, caucasianos, ocupariam territórios colonizadores, que seriam dignos das instâncias culturais mais avançadas. No fim do século este argumento é aplicado no sentido de justificar a invasão e ocupação de variados povos, sob o pressuposto de que suas raças menos capacitadas necessitariam de colonização perpétua.⁵⁴

Na virada do século, a questão racial, o projeto político imperial e a narrativa da arte são tão intrínsecas um ao outro que, suas produções influenciam diretamente o estabelecimento da cátedra da História da Arte dentro do Instituto de Pesquisa da História Austríaca. Isto se torna nítido na análise de Mathew Rampley⁵⁵ (2001) quando este questiona o resgate ou apagamento dos autores da Escola de Viena, desde sua criação até a Áustria ser anexada a Alemanha nazista, uma vez que todos contribuíram para a construção do projeto político em momentos diferentes. Em *Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School* a associação entre a concepção da disciplina de história da arte e o projeto imperialista torna-se notório. A criação da cátedra dentro do instituto integrava o projeto imperial que reforma a cidade de Vienna algumas décadas mais tarde e produz a Exposição Universal de Vienna onde ocorre o primeiro Congresso de História da Arte. Tanto a lógica do progresso universalista, quanto à noção de império que sustentam a consolidação da narrativa hegemônica de história da arte, estão intimamente vinculadas ao racismo científico que justifica, não apenas a soberania de determinadas nações, como seu direito a expropriação, tanto da terra quanto da vida de povos diagnosticados por esta ciência como inferiores.

A fundação da Escola de Viena é um marco fundamental no pensamento da arte e têm estes dois eventos como fatos definitivos (a criação da cátedra de História da Arte

⁵⁴ Ibid., p. 33-34.

⁵⁵ RAMPLEY, Matthew. Art history and the politics of empire: rethinking the Vienna school, *The Art Bulletin*, v. 91, n. 4, p. 446-462, 2009.

e ao primeiro congresso de História da Arte na exposição Universal). Ambos ocorreram num século marcado pelo surgimento do darwinismo e da eugenia. Os debates produzidos acerca destes temas são tão centrais para os anos para os anos posteriores que influenciarão o nazismo na década de 40 do século XX. Dos expoentes da época, os mais relevantes são Darwin e Goubineau, sendo que o primeiro obteve maior reconhecimento entre o campo científico de sua época.

O modelo de darwinismo social justificava as injustiças e desigualdades entre nações a partir da luta natural pela sobrevivência sobre pressuposto de que a natureza é desigual e que existe uma seleção natural, onde os mais fracos tende, a desaparecer. Dentro desta lógica, homem e macaco são ramos diferentes que advinham de um mesmo ancestral e a colonização, ou a imposição de determinado grupo de homens sobre outro é a manifestação do processo seletivo dentro da mesma espécie, onde os mais fracos tenderiam a desaparecer ou não resistir. De uma teoria similar a esta, surge à teoria de Gobineau, em 'Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas', publicado em 1853 onde os brasileiros tenderiam a desaparecer nos próximos 200 anos graças a sua grande quantidade de negros, indígenas e mestiços em comparação aos portugueses. Segundo a perspectiva do conde, os africanos e afrodescendentes eram agressivos e inferiores aos ameríndios e caucasianos, sendo o segundo grupo superior ao primeiro e inferior ao último. Os descendentes da relação de qualquer uma destas raças entre si seria um elo frágil. Uma vez que o autor considerava a mestiçagem, a grande causa do declínio das civilizações, este entendia a população brasileira como condenada a extinção. Por esse motivo entendia a população local como degenerada, uma vez que em sua maioria era mestiça. A teoria racial do conde que permaneceu no Brasil de 1869 a 1881 em missão diplomática e ainda que não tenha sido reconhecido na época, seu livro foi de central importância teórica durante o nazismo⁵⁶.

O termo 'degenerado' sofreu apropriação do movimento de arte moderna nacional, para designar as produções que inspiradas pelo movimento das vanguardas europeias do fim do século XIX, que tinham como principal fonte de inspiração a estética destes povos considerados biologicamente inferiores cujos corpos e/ou territórios estavam sob a ocupação colonial. Para análise deste momento da história da arte

⁵⁶ SOUZA, 2013, *passim*.

voltaremos a dois textos produzidos por Mario Pedrosa, em caráter retrospectivo, a fim de produzir um viés da temática a partir de uma voz que até hoje é uma voz de vanguarda quanto à crítica e teoria da arte.

Em *Semana de Arte Moderna*, texto publicado durante a eclosão do nazismo, Mario Pedrosa⁵⁷ traça o desenvolvimento da pintura moderna a partir das vanguardas. Neste texto ele explicita a constituição da pintura moderna a partir da cor como primeiro elemento a se manifestar com autonomia, seguido da forma e por último do movimento. Este processo constitutivo da linguagem visual seria derivado do contato com outros povos, de maneira apotropaica, o autor anuncia o momento das vanguardas europeias como 'época da grande expansão colonial do imperialismo moderno'. Há o esboço de uma consciência nítida sobre o momento histórico da emergência das vanguardas europeias (final do XIX e início do XX), enquanto auge do expansionismo imperial do comércio, sua vinculação com a ideologia colonial de dominação que parece encerrar-se diante da questão racial. No decorrer do texto esta percepção superficial ou incompleta é reafirmada. Um exemplo desta fragilidade é quando este menciona que Matisse descobre a arte negra e esta conquista a vanguarda artística parisiense⁵⁸. Apenas nesta passagem apresentam-se dois problemas graves, o primeiro é a necessidade de explicitar que esta arte em específico ocupa um lugar diferente do que seria apenas 'arte', nesse sentido, o adjetivo 'negro' refere-se diretamente ao conceito de raça no sentido abordado pelos eugenistas e racistas biológicos visitados neste texto. Uma vez que a condição racial exclui o 'negro' da humanidade, esta manobra é deflagrada quando percebemos que ao referir-se a arte europeia, ele não a designa enquanto arte branca, mas como 'arte parisiense', situando-a de acordo com determinada noção de civilização, cultura e império em oposição à produção que passava a ser admirada. Sendo que esta última permanecia homogeneizada, sem identificação específica, servindo apenas de oposto direto para a primeira. Esta visão repete e atualiza a noção kantiana de juízo do belo, que reserva a Europa e seus povos a legitimidade sobre a arte e a beleza, enquanto outros povos, em especiais os africanos seriam privados dela, assim como de humanidade. Esta postura repete-se na reiteração

⁵⁷ PEDROSA, Mario. *Semana de arte moderna*. In: Arantes, Otilia (org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

⁵⁸ Ibid., p. 223.

do termo primitivo para designar povos de origem africana, ainda que este termo seja constante na narrativa da arte este fato apenas acentua a estrutura racial da disciplina.

Tal estrutura racial é tão arraigada que mesmo teorias fundantes da história da arte são revisitadas em sua apreciação, como é o caso do modelo de Winckelmann que considera a evolução das civilizações como a evolução da arte e consiste em um dos precedentes para embasamento do racismo biológico. Este modelo teórico é evocado na íntegra, quando este cita Paulo Guillaume⁵⁹, “remotas tradições acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega”.

Segue posteriormente a esta passagem uma lista de termos que designam a produção artística de diferentes povos não europeus sob os títulos de ‘artes proto-históricas’, ‘artes arcaicas’, ‘artes primitivas’, todas estas denominações carregam consigo adjetivos que sistematicamente negam seu pertencimento ao universo da arte, logo ao juízo do belo, logo a produção estética de humanidade, o que conseqüentemente é também uma negação ética de pertencimento a tal grupo.

A privação a legitimação intelectual e criativa pode ser verificada também, quando o autor designa Oswald de Andrade como ‘teórico criador consciente do primitivismo brasileiro’, esta observação tem dois objetos, o primeiro é relacionado ao que no modelo foucaultiano seria o corpo do rei, ou ‘mais poder’, relativo ao que Gobineau teria entendido como aptidão racial mais elevada: a autonomia da criação, função primeira criada no século XVI para designar o artista. O segundo objeto seria o ‘menos poder’, que na evolução das civilizações estaria anterior à época clássica, investido no corpo do africano ou afrodescendente, que por representar o período arcaico, logo primitivo da humanidade, é desprovido dela, assim como o corpo de Saartjie Baartman.

Assim como no caso da sul africana, a privação do direito a vida, dado a impossibilidade de conceber humanidade pela ausência estética materializa a alma histórica engendrada entre estes muitos saberes ocidentais, promovendo o olhar exótico sobre o africano ou afrodescendente, assim como sobre o ameríndio e populações mestiças. Esta alma histórica é incorporada também pela incapacidade de reconhecer

⁵⁹ PEDROSA, op. cit., p. 225.

qualquer autoria destas comunidades, sendo suas produções, material de inspiração para aqueles para os quais a autoria artística é uma condição legítima. Quando se menciona que máscaras e estatuetas de madeira foram expostas juntamente com as obras de Picasso, Mondigliani e etc, sua designação é despojada de pertencimento cultural ou étnico, visto que a África é um continente, por si só muito maior que a Europa, designar um objeto como africano não o localiza ética ou esteticamente fora dos padrões racistas, que só podem lê-los em oposição a complexidade europeia, mesmo a caracterização do movimento que primeiro move-se em direção a esta produção como fauvista (selvagem), segue a denominação cultural que racistas científicos e eugenistas designaram.

Portanto, surpreendentemente, assim como no século XVI, quando a arte foi criada e sua iniciação era restrita a um ciclo de seletos membros pertencentes às elites burguesas, no modernismo nacional das primeiras décadas do século XX, ainda que a temática fosse à produção cultural de povos considerados por Gobineau como inferiores, a autoria e reconhecimento artístico permaneciam reservados as elites burguesas da época. Esta lógica é quebrada apenas pela curta e sucinta menção a Heitor dos Prazeres⁶⁰, que além de instituir uma exceção não ocupa minimamente centralidade no texto.

A animalização e a designação racial de características dos corpos não europeus marcam o tom do texto, lembrando que sua publicação ocorre em uma época de emergência da questão racial em aspecto global (1944), com a ascensão do nazismo. Ele está presente desde a descrição das obras onde esses corpos aparecem (menciono aqui a descrição do quadro de Di Cavalcanti), até a caracterização da ingenuidade, atrelados a natureza cabocla dos quadros de Tarsila do Amaral e encontra seu momento máximo, na seguinte passagem, onde a análise estética aponta uma perspectiva diferente da de Gobineau, entretanto repetindo seus pressupostos raciais: “O selvagem, o brasileiro, pode elevar-se a cultura, desde que conserve as qualidades barbaras das origens bugre e africana⁶¹”.

⁶⁰ Heitor dos Prazeres (1898-1966). Compositor e pintor.

⁶¹ PEDROSA, op. cit., p. 232.

A negação sistemática de humanidade a determinado grupo racial é à base para o desenvolvimento bem sucedido da Necropolítica⁶², uma vez que ao exacerbar esta ausência é reiterar sua privação o direito a vida, estabelecendo a morte como principal interface entre o mundo criado a partir de pressupostos eurocêntricos e comunidades que foram relegadas a dimensão de objetos e mercadorias na construção deste mundo; tal prática é tão intrínseca ao conceito de arte que, mesmo em textos que teriam por objetivo criticar o *status quo*, tal juízo se faz presente. Esta constância revela que ele não é apenas uma recorrência, mas um pressuposto da análise artística, o que nos leva a admitir que esta categoria agencia dentro da racionalidade moderna a dimensão de um necropoder.

As diversas teorias e fatos históricos abordados neste ensaio revelam que uma análise artística que extrapole os limites no qual a arte foi fundada, prescinde de um entendimento das agências da morte enquanto manipulação da alma histórica. A produção de conhecimento sobre esta tecnologia social deve considerar, não apenas aqueles cuja legitimação artística é herdada historicamente, mas principalmente, aqueles que carregam a morte, ou a não existência, social ou literal, enquanto alma historicamente produzida. Este movimento torna-se urgente, visto que o principal constituinte desta tecnologia social conhecida pelo duplo arte/artista é a oposição entre superioridade e inferioridade racial exercida através da autonomia criativa e legitimada enquanto produção artística. Uma vez nascida junto com o colonialismo, o olhar decolonial para a arte e sua história é essencial para compreensão do momento atual, onde novas vozes emergem.

Esta posição é adotada por diversos críticos de arte contemporânea, tal qual Okuwi Enzwor⁶³:

If I recommend the postcolonial paradigm for illuminating our reading of the fraught historical context from which the discourses of Modernism and contemporary art emerged, it is only to aim toward a maturity of the understanding of what art history and its supplementary practices can contribute today toward our knowledge of art. (2008, p. 231)

Uma vez reconhecida à cumplicidade entre lógicas raciais e interesses coloniais na concepção da arte e sua história, só é possível assumir o paradigma proposto por

⁶² MBEMBE, 2016, *passim*.

⁶³ ENWEZOR, *op. cit.*, p. 231.

Enzwor se partimos de uma análise ética e estética fundada fora dos pressupostos eurocêntricos ou em resistência a eles. As considerações acima apontam para o pertencimento, ou não, a uma humanidade plena como o limite entre uma condição de sujeito pleno, ou a circunscrição do indivíduo enquanto alvo do necropoder. É possível perceber como a interação entre as ciências, incluindo a História da Arte e sua filosofia, situou este pertencimento a uma humanidade plena como principal interface entre racionalidade ocidental e povos não europeus, sendo a morte e seus suplícios, a zona limítrofe entre estes dois campos.

Portanto, é possível concluir que a arte funcione enquanto necropoder, uma vez que seu papel é fundamental na produção da ética e estética que articula a noção de sujeito pleno no ocidente. Logo, pode-se compreender que por compor este arsenal bélico que destitui qualquer outra lógica de seu *status* filosófico, a arte cumpre o papel colonial de "classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais".⁶⁴

Concluo com isto, que subjetividades não hegemonias situadas neste ambiente, necessariamente estão localizadas em território hostil, logo, sob enfrentamento do necropoder. Parto deste ponto para propor uma leitura das produções de arte contemporânea destes pensamentos em relação a outras iniciativas de resistência a Necropolítica. Deste modo, concluo também que o decolonial deva ser de ressignificação da arte, de modo a considerar dimensões éticas e estéticas de produções não eurocêntricas e seus diversos discursos sobre a morte.

⁶⁴ MBEMBE, op. cit., p. 135.

INTRODUÇÃO

Três territorialidades distintas marcadas pelo mesmo fenômeno: o tráfico no Atlântico; constituem articulações fundamentais da pesquisa realizada cujos resultados e processos inspiraram e alimentará à reflexão desta dissertação. A centralidade do tema após aproximadamente 130 anos de sua interrupção oficial põe em xeque questões como a sequencialidade, a separabilidade e os princípios fundantes da modernidade; uma vez que a escravidão racial global teve seu início no final do século XV, e estabeleceu-se no século XVI. Durante este mesmo período, Vasari cunha pela primeira vez o termo artista, e a modernidade surge como 'Renascimento', expressão também cunhada por este escritor que é considerado o precursor da crítica de arte (área na qual se inscreve esta dissertação).

Uma vez que é impossível separar a lógica moderna, na qual se insere a arte e suas ferramentas críticas e história, do pensamento colonial, esta pesquisa pretende guinar em direção oposta a este sistema racional. Visto que, por sua filiação as lógicas que promoveram a escravidão, ele acaba por condenar artista africano ou afrodescendente a uma condição de subjetividade não plena. Pretende-se, investigar nos referidos campos (Reconcavo Baiano, Europa e Africa Ocidental), como sua condição de vulnerabilidade a necropolítica mobiliza forças éticas e estéticas em suas diversas representações simbólicas.

Para tal finalidade, à irmandade da Boa Morte constitui o ponto de partida para uma epistemologia alternativa que possibilita compreender de maneira mais significativa como lógicas não hegemônicas articulam-se nas produções de artistas africanos e afrodescendentes que dialoguem com a morte. No intuito de compreender como tais racionalidades conectam a arte e a vida, compartilho no último capítulo, minha pesquisa artística e às correlações com eventos de campo em território africano. Pretendo delimitar neste processo o que conceituo como contra-necropoder e sua dinâmica no ambiente pós-final da história da arte.

A História é como campo e território dos vencedores. Não adiantaria contrapô-la a uma história de vencidos, ainda não fomos vencidos, os assim chamados são indivíduos de muitas histórias, pequenas, mas fartas e fascinantes histórias. (NASCIMENTO, 2018, p. 414)⁶⁵

As últimas décadas do século XX e as primeiras décadas do século XXI trouxeram consigo a crise na disciplina de História da Arte, onde a noção de narrativa, ética, estética e poder em sua constituição colocou sob severas críticas, não apenas esta categoria, mas o próprio conceito de Arte em si. Signatários de abordagens mais tradicionais, em especial aqueles dedicados a pesquisa em Arte Medieval como Lavin⁶⁶ e Belting⁶⁷ têm questionado as dimensões geopolíticas de tais conceitos e suas implicações morais. Igualmente, autores cujo campo constitui-se na arte contemporânea, como Danto⁶⁸, têm apontado o teor racialmente excludente no pensamento de autores canônicos para a filosofia da arte e sua história como um dos principais motivos para decretar seu fim. Em contrapartida a este panorama vemos emergir reivindicações apoiadas em lógicas não ocidentais que, somadas as crises políticas e sociais nos países hegemônicos, têm redefinido debates quanto aos museus, seus significados e a condição humana dos indivíduos. O maior expoente deste movimento pode ser observado no impasse de restituição de coleções coloniais aos seus países de origem⁶⁹. De maneira geral, tanto a História da Arte enquanto disciplina assim como a Arte como categoria epistemológica têm sofrido ataques a sua integridade moral há duas décadas, no presente momento desta publicação. Estas críticas são decorrência de um movimento mais amplo no qual a epistemologia na qual estas categorias foram engendradas é colocada em cheque diante do projeto hegemônico ocidental⁷⁰.

Diante deste cenário revela-se fundamental elicitar antes de qualquer debate mais profundo, as contribuições ao desenvolvimento do racismo prestado pelas categorias ocidentais da Arte, suas ferramentas de análise e sua narrativa histórica. Logo, inicio a análise ao empregar ferramentas metodológicas que auxiliem em uma percepção mais profunda de lógicas não hegemônicas de interação entre éticas e

⁶⁵ NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África. 2018.

⁶⁶ LAVIN, Irving. The crisis of 'art history'. *The Art Bulletin*, v. 78, n.13, mar, 1996.

⁶⁷ BELTING, 2006, passim.

⁶⁸ DANTO, 2010, passim.

⁶⁹ NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. **South remembers**: those who are dead are not ever gone. **South State of Mind**, 2018. Disponível em: <https://southasastateofmind.com/south-remembers-those-who-are-dead-are-not-ever-gone/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

⁷⁰ SAID, 1978, passim.

estéticas. De modo a expor historicamente as implicações entre a lógica que legitima o artista e a racionalidade que produziu representações de africanos e afrodescendentes como sub-humanidades.

No primeiro capítulo, contextualizo historicamente à irmandade da Boa Morte, bem como um panorama conceitual acerca das principais discussões quanto às origens do grupo. Num segundo momento compartilho as experiências de campo quanto às estratégias éticas e estéticas do grupo, durante o ritual de três dias que o caracteriza. Objetivo com isso traçar um relato contemporâneo do grupo cujo início remonta às primeiras décadas do século XIX. Após tratar da ritualística, traço um quadro hierárquico e conceitual do material recolhido em campo.

No segundo capítulo, os sistemas conceituais percebidos na prática ética e estética da Irmandade da Boa Morte são aprofundados mediante a contemplação de estratégias similares observadas nas seguintes produções contemporâneas: a performance 'Sob Nossas Ancestrais' de Amara Smith, a prática fotográfica e cinematográfica da ekedji Edite Conceição, a construção da instalação '*Do you Miss Me? Not Always*' de Mimi Cheron, a prática artística e ritual da Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza, além da X bienal de Berlin pela curadora Gabi Ngocobo. Neste momento, através da análise de cenas de valor, observa-se como estas produções artistas articulam sistemas não-hegemônicos em suas expressões éticas e estéticas.

No terceiro capítulo, faço uma exposição de como as lógicas observadas na Irmandade da Boa Morte influenciaram meu processo criativo, e de que forma minhas produções éticas e estéticas reproduzem e incorporam estes sistemas não-hegemonias. Posteriormente, aponto como a questão da ancestralidade, presente no primeiro campo e reforçado na observação das demais produções contemporâneas, afeta questões de poder político e simbólico do continente africano. Ao final deste capítulo analiso como este mesmo tópico permeia questões de pertencimento e poder da família Almeida do Benin, bem como sua ausência nos relatos oficiais promove versões diferentes dos relatos orais. Por fim analiso ainda, como esta instância promove meu diálogo com a família Almeida no Benin, e minha subsequente integração familiar a neste grupo de retornados.

a) DEBATE TEÓRICO E HIPÓTESES INICIAIS

Esta pesquisa situa-se na discussão sobre a crise na História e Crítica de arte, não apenas no sentido de reforçar a crítica sobre a disciplina, ao abarcar as lógicas contidas na construção desta categoria, mas também promover uma reflexão propositiva, a partir de pontos não inscritos na narrativa hegemônica, que agora é questionada. Uma vez admitida a falência de uma narrativa única, por pensadores do próprio campo da crítica e da história da arte, cito ‘O fim da Arte’ proposta por Danto⁷¹ e ‘O Fim da História da Arte’ segundo Belting⁷², torna-se necessário avaliar os entraves deste sistema que geraram seu fim. Afirmar a narrativa única como causa, não é o suficiente para promover novas possibilidades ou evitar a repetição dos antigos erros. A capacidade de gerar outras compreensões e reparar danos históricos prescinde entender as origens dos mecanismos e seu funcionamento a fim de evitar a reterritorialização das linhas de força⁷³ que traçaram a trajetória que agora se encerra. Assim, visto que o processo analítico e crítico da produção de arte ‘pós-histórica’ se relacionam, ainda com o modelo histórico questionado, uma vez que a categoria arte é fundante de uma narrativa que integra o sistema de produção de conhecimento, através do qual se dá a colonização ocidental⁷⁴.

Portanto, perspectiva da arte a partir de um viés que pense o colonialismo, requer reconhecer que como todas as outras categorias da racionalidade europeia, a arte consiste também em uma instância de poder e de controle⁷⁵. Esta característica tem origem num contexto histórico de expansão sócio-econômica e cultural, o início da modernidade é também o surgimento do colonialismo. Este período marca principalmente o surgimento do conceito de Ocidente e Modernidade. “A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte européia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada”.⁷⁶ Não é ao acaso que o surgimento da arte enquanto narrativa que deu origem a essa hegemonia,

⁷¹ DANTO, 2010, passim.

⁷² BELTING, 2006, passim.

⁷³ DELEUZE, 2000, passim.

⁷⁴ PEREIRA, Edmilson de Almeida. No mar com os devotos: o congado e o candomblé como pontes culturais entre Brasil e África. In: CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tania (org.). **Brasil/África: como se o mar fosse mentira**. São Paulo: UNESP, 2006. p. 297-326.

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁷⁶ BELTING, 2006, p. 116.

coincida com o surgimento da escravidão racial e do colonialismo. O século XVI dá origem a uma cartografia global que começa a ser desconstruída apenas a partir dos anos 60 do século XXI; período em que, segundo Danto⁷⁷, a arte tal qual conhecíamos chega ao fim.

A partir dos anos 60 com as lutas por independência dos países africanos, essa hegemonia tem sido contestada. Estes movimentos de emancipação tiveram ecos em diversas áreas da produção do conhecimento, ainda que seja possível citar uma produção anterior à década de 60 do século XX, como Du Bois e Frederick Douglass, é a partir de Frantz Fanon⁷⁸ que são repensadas as formas de conceber a noção hegemônica de civilização e seu caráter danoso sobre determinadas populações. Nos anos 80, a obra de Edward Said consolida-se como um marco definitivo para as leituras de mundo e campos de conhecimento do Ocidente, *O Orientalismo*, coloca em xeque a própria produção histórica sobre o que se intitula Oriente, a partir da percepção de que grande parte do que foi produzido sobre este ente parte de um corpo exterior a ele. Deste modo, a publicação aponta a produção filosófica e cultural da alteridade enquanto estratégia de diferenciação e consolidação da hegemonia ocidental.

Por sua conclusão incontornável sobre a produção de conhecimento, esta obra torna-se referência para um campo de conhecimento relativamente novo que são os estudos decoloniais, cujo crescimento e consolidação deram-se nos últimos 20 anos, contendo produções realmente valiosas para a ampliação e inovação dos campos de conhecimento. Uma vez produzidos a partir das limitações nas lógicas ocidentais de leituras sobre as alteridades que compõem seu complexo cultural, os autores decoloniais tem produzido extensivamente, com uma grande margem de replicabilidade, em campos diversos, desde os estudos culturais (como Stuart Hall⁷⁹ e Paul Gilroy⁸⁰), passando pela filosofia (Achille Mbembe⁸¹) à produção em neurociências (Carl Hart⁸²).

Durante os anos 90, as diretrizes lançadas por Said⁸³ começaram a estruturar-se enquanto campo de produção científica. Este período é marcado pela emergência de

⁷⁷ DANTO, 2010, *passim*.

⁷⁸ FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. New York: Grove, 2005.

⁷⁹ HALL, 2006, *passim*.

⁸⁰ GILROY, 2001, *passim*.

⁸¹ MBEMBE, 2016, *passim*.

⁸² HART, Carl. *Um preço muito alto*: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas. São Paulo: Zahar, 2014.

⁸³ SAID, 1078, *passim*.

pensadores oriundos das antigas colônias. A emergência destas vozes produz uma mudança significativa no campo do conhecimento, em especial das ciências humanas. Esta guinada promove uma produção histórica a partir de subjetividades subalternizadas na construção da modernidade. No início desta década autores como Bhaba⁸⁴ e Young⁸⁵ produziram a respeito de processos de colonização, imperialismo e neoimperialismo. Do meio para o final da década, surgem nomes como Stuart Hall⁸⁶ que apontarão questões sobre a racionalidade ocidental e seus impactos sobre identidades produzidas na diáspora e sua multiplicidade, assim como seus mecanismos sutis de construção de poder a partir das lógicas coloniais eurocêtricas. Estes compreendem o campo de estudos decoloniais.

Dentro desta produção, entendo que o modelo do oceano Atlântico como veículo e barreira, proposto por Paul Gilroy⁸⁷, aluno de Hall, é o mais generoso na leitura de articulações de unidades culturais transportadas e transformadas de África em território brasileiro. Ainda, considerando as relações entre morte, escravidão racial e arte enquanto diálogo primordial desta pesquisa é importante frisar o destaque que o autor dá para esta relação trigonal, apontando previamente para questões presentes no campo de pesquisa já realizado, como por exemplo: a produção de arte por populações escravizadas, a centralidade da morte nas produções afrodescendentes e o duplo pertencimento nestas expressões. Em sua crítica à modernidade e a lógica iluminista, dentro da qual foi engendrada a disciplina de História da Arte, na qual Hegel é um autor canônico, inclusive para o pensamento que decreta seu fim, como pode ser visto em Danto⁸⁸, o autor aponta para a questão da escravidão enquanto um conceito fundamental no pensamento moderno. Esta observação nos trás a necessidade de refletir a lógica escravocrata como estruturante para qualquer categoria produzida neste período histórico, bem como suas categorias de definição e produção de conhecimento.

Ao criticar esta estrutura enquanto referência para construção filosófica deste período, Gilroy⁸⁹ aponta ainda mais uma questão definitiva: a brutalidade incutida na racionalidade moderna. Uma vez que a divisão feita entre ‘senhor’ e ‘escravo’ é produzida

⁸⁴ BHABHA, Homi. Race and the humanities: the ends of modernity? *Public Culture*, v. 4, n. 2, p. 81-85, 1992.

⁸⁵ YOUNG, 2016, *passim*.

⁸⁶ HALL, 2006, *passim*.

⁸⁷ GILROY, 2001, *passim*.

⁸⁸ DANTO, 2010, *passim*.

⁸⁹ GILROY, 2001, *passim*.

a partir da morte como escolha ou recusa, a noção de humanidade é fundada a partir de uma relação social e cultural como a brutalidade e o terror. Gilroy explicita este pensamento na seguinte passagem:

Meu interesse na famosa sessão do início da Fenomenologia do espírito de Hegel é duplo: primeiro, ela pode ser usada para iniciar uma análise da modernidade, que (...) aponta diretamente para uma abordagem que vê a estreita associação entre modernidade e escravidão como uma questão conceitual chave. (...) em segundo lugar, um retorno à explicação de Hegel do conflito e das formas de dependência produzidas na relação entre o *senhor* e o *escravo* traz para o primeiro plano as questões de brutalidade e terror que também são muito frequentemente ignoradas. (2001, p. 122-123)⁹⁰

Esta crítica é caríssima a reflexão aqui proposta, visto que mesmo para o pensamento que decreta o fim da história da arte enquanto narrativa única, Hegel é ainda uma referência. Logo, ainda que Danto⁹¹ afirme que uma perspectiva excludente como a de Hegel não contempla a produção de arte contemporânea, ele o faz sobre uma hegleriana, lembrando que o próprio auto, previa o fim da arte e das outras instâncias no Espírito Absoluto em Fenomenologia do Espírito. Logo, percebe-se uma crítica que não se desloca realmente de seu paradigma principal. Assim, é inviável produzir uma reflexão sobre o caráter excludente da história da arte, a partir da instrumentalização de ferramentas críticas e filosóficas produzidas na modernidade. Uma vez que, um dos pontos fundantes deste período é a divisão irreduzível entre duas categorias de sujeito construídas em relação, a partir do terror e brutalidade intrínsecos a este encontro, onde à morte é um princípio mediador.

Um exemplo desta dicotomia é a última produção de Hegel, A Filosofia da História⁹², na qual a África figura como zona não histórica, em relação aos modelos de manifestação do Espírito Absoluto, onde a história do mundo corresponde a história do Espírito em direção ao Absoluto, e a 'Religião da Arte' remete a uma esfera de manifestação deste processo, percebemos que a arte é um dos componentes do que aqui é intitulado história, e determinado grupo está fora desta narrativa, logo, alheio a esta práxis.

⁹⁰ Ibid., p. 122-123.

⁹¹ DANTO, 2010, passim.

⁹² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A filosofia da história**. 2. ed. Brasília, DF: UnB, 1999.

Se questionarmos a produção artística diante do modelo ‘senhor’ e ‘escravo’, enquanto uma prática da razão sob a sensibilidade na materialização da história do mundo, onde o ser coloca-se em direção a consciência de si, sendo capaz de manifestar um estado do Espírito absoluto, percebemos que o único capaz de executar tal tarefa é o senhor. Segundo o próprio autor, após afirmar que a condição de consciência trabalhadora gera nesta uma (intuição) de si mesma, ele reafirma que tal estado não é em si apenas positivo, contendo neste modelo, um pesado ônus:

Tem também um significado negativo (o trabalho enquanto formador da consciência de si) frente a seu primeiro momento, o medo. Com efeito: no formar da coisa, toma-se objeto para o *escravo* sua própria negatividade, seu ser-para-si, somente porque ele suprasume a forma essente oposta. (HEGEL, 1992, p. 133)⁹³.

Esta percepção funcionaria somente para transformar-se na negatividade que o outro representa, em uma atualização da permanência de seu medo de travar uma batalha que provocaria a sua morte. Logo, a concepção das relações modernas deste modelo organiza-se grandemente pelo medo e terror implícitos em sua lógica.

Nela, à morte é evocada como mecanismo de controle que aprisiona um ser ao outro, em uma relação de inferioridade, assim nega condições existenciais para que este ocupe o lugar onde possa materializar o mundo de seu tempo a partir da instrumentalização de sua razão sobre a sensibilidade na busca da consciência de si, lugar do artista por excelência, sem que este passe pela experiência de subjugar o outro. Esta negação ocorre uma vez que a busca da consciência de si torna-se insustentável quando suprir as demandas do outro é a prioridade existencial, e mesmo iniciada tal busca, seu primeiro destino aponta para o outro enquanto negatividade e símbolo do terror da morte, antes mesmo de alcançar qualquer reflexão mais profunda sobre si.

Logo, é possível perceber já no modelo de Hegel, que uma vez que o terror do outro está acima até mesmo de qualquer reflexão sobre si, à morte em vida para o ‘escravo’ ocorre, principalmente porque para ele próprio sua existência é menor do que o terror incutido pelo Outro e as demandas que este terror produz. Se o outro é aquele apto de produzir a cultura e a sociedade assim como racionalizar o instinto na produção da arte enquanto produção histórica, podemos afirmar que mesmo no modelo hegeliano,

⁹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A fenomenologia do espírito**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

a arte se opõe à morte a partir das subjetividades consideradas capazes de produzi-la, logo inserir-se na narrativa história. Então, à morte é o principal limite entre o 'senhor' e o 'escravo', delimitando quem poderia produzir arte e história e quem teria este direito negado. Logo, mesmo nesse modelo podemos perceber que a arte age como uma instância do necropoder, ao passo em que ela é uma das categorias que compõe o direito pleno a vida.

Entretanto, o fim da história da arte, não aponta para o fim do necropoder de maneira alguma, ao contrário, ele indica que aqueles privados do direito pleno à vida serão inseridos na narrativa, que deixará de ser exclusiva de determinada subjetividade. Porém o fim da narrativa significa a extinção das categorias que a produziram, até porque grande parte para a argumentação do fim da arte, como proposta em Danto⁹⁴, tem como base o pensamento hegleliano. Logo, o fim da narrativa da história da arte e manutenção das categorias aponta para uma perspectiva de arte pós-histórica, como a arte produzida por aquele cuja vida é menos relevante do que o terror incutido pelo outro e toda narrativa construída sob esta perspectiva hegemônica.

Portanto, a escolha pela análise da produção da Irmandade da Boa Morte enquanto ferramenta para leitura de outras produções artísticas contemporâneas africanas e afrodescendentes é produto de uma busca por cosmovisões que apontem um horizonte alternativo para esta leitura fundante da modernidade e para a centralidade que tal autor ocupa na história da arte. Em uma análise preliminar sobre este aspecto da lógica moderna ocidental, nota-se o protagonismo da relação com à morte enquanto variável legitimadora da condição de sujeito, bem como um lugar de produção das narrativas.

Em sua análise sobre os entraves existentes neste modelo fundante na produção de conhecimento, Gilroy⁹⁵ aponta para as repetidas vezes nas trajetórias negras em que a premissa sob a qual a escravidão era preferível à morte não se verifica enquanto verdade. Embora figure apenas enquanto um ponto na construção do modelo, este erro de cálculo filosófico, tem mostrado sua importância nas discussões políticas atuais como

⁹⁴ DANTO, 2010, *passim*.

⁹⁵ GILROY, 2001, *passim*.

é possível verificar na produção de Achille Mbembe⁹⁶, *Necropolítica* (que contém questões de grande suporte para as reflexões aqui propostas, explicitadas mais adiante).

A relevância de perceber as categorias 'senhor' e 'escravo' enquanto estruturantes do pensamento moderno, e a brutalidade contida neste pensamento, explicitada na figuração da morte como expoente decisivo, revela a necessidade de horizontes que expliquem este período histórico por outros pontos de vista. Este é o objetivo, ao considerar as lógicas da Irmandade da Boa Morte não apenas como uma performance ritual, produzida por uma população escrava, mas sim uma alternativa conceitual. A partir da perspectiva deste grupo é possível retomar a dicotomia 'senhor e 'escravo', que também ocupa espaço central na produção simbólica desta coletividade, entretanto oferece-nos uma alternativa ao modelo hegeliano, pois dispõe de outras cosmogonias em sua concepção de modernidade.

Esta outra concepção está ligada principalmente a sua posição subalternizada na narrativa ocidental e seu múltiplo pertencimento a lógicas não hegemônicas. A constituição única da Irmandade da Boa Morte faz com que ela agencie seu múltiplo pertencimento em uma reelaboração da política de genocídio, propondo uma relação diferente com a morte para aqueles que pertencem a populações oprimidas, por outro lado ela administra o imaginário ocidental da morte como arma contra o estado. Em alguma medida a irmandade em relação à lógica do ocidente aproxima-se da estratégia do homem-bomba descrito por Mbembe⁹⁷, ao expor o genocídio e performá-lo segundo a cosmologia ocidental, ela funde martírio, liberdade e sobrevivência.

A noção de que a negociação das vidas das populações colonizadas depende principalmente de sua relação com a morte, coincide com o modelo proposto em *Femenologia do Espírito*, entretanto, assim como em outras diversas produções africanas e afrodescendentes abordadas detalhadamente em *O Atlântico Negro* de Paul Gilroy⁹⁸, a cosmogonia estabelecida na Irmandade celebra a morte enquanto princípio para a liberdade. Em meio a uma sociedade escravocrata e patriarcal de estrutura colonial, onde o ocidente é a principal referência sócio-cultural, organiza-se uma coletividade formada por mulheres africanas, e posteriormente afrodescendentes,

⁹⁶ MBEMBE, 2016, *passim*.

⁹⁷ Id., 2001, p. 142.

⁹⁸ GILROY, op. cit., p. 101-156.

abolicionista, onde as cosmogonias de diversas etnias são reorganizadas em uma lógica que redefine o olhar sobre o feminino do ponto de vista cristão.

O coletivo opera esta mudança de paradigma ao direcionar o foco de celebração, não para a figura de Jesus, enquanto mártir, mas para a figura da Virgem Maria e sua assunção aos céus enquanto alegoria de libertação através da morte. Em 1820⁹⁹, já existem relatos da congregação tal como a conhecemos, ou seja, treze anos depois da publicação alemã onde o autor expõe seu modelo. Ambos os pensamentos se aproximam ao localizar na morte um divisor de águas quanto à condição do sujeito na modernidade, entretanto, divergem quanto ao pressuposto de que a escravidão seria preferível a encarar o embate direto entre o indivíduo e o fim da sua vida. Este ponto de divergência é tão grande que sua dimensão expressiva no universo da Boa Morte ocorre de modo a superar a linguagem verbal (visto seu caráter performático) e se estende durante dois séculos depois, sendo principalmente sustentada pelo corpo de seus descendentes na forma de uma performance ritual funerária. Estas convergências e divergências apontam para duas hipóteses do pensamento contemporâneo que não podem ser ignoradas:

Primeiramente, tanto a longa replicabilidade da produção hegleriana como base para o pensamento moderno e tardio-moderno, quanto à reencenação do funeral enquanto suicídio coletivo em situação escravizada como alegoria para liberdade até os dias de hoje (segunda década do século XXI), apontam para a atualização e vividez para as categorias ‘senhor’ e ‘escravo’. Assim, por mais dispares que sejam ambos os modelos conceituais, o ponto de convergência dos dois é a centralidade na relação coma escravidão e deu vigor até o momento presente. A manutenção da relevância de ambos os pensamentos revela a natureza fundante da lógica da escravidão racial. Tal lógica, para ambos está pautada na conquista da morte que cada um agencia a partir de suas bases conceituais. Logo, é possível afirmar que a permanência de Hegel¹⁰⁰ na produção do conhecimento, apesar de seu caráter excludente, denota a centralidade do eurocentrismo que se define a partir da gestão da morte. À Irmandade é exterior a este limite, sendo exposta a lógica do genocídio, uma herança de uma sociedade que

⁹⁹ CONCEIÇÃO, Joanice Santos. **Irmandade da Boa Morte e culto de Babá Egun**: masculinidades, feminilidades e performances negras. Rio de Janeiro, RJ: Paço, 2017.

¹⁰⁰ HEGEL, 1992, passim.

legitimou por mais de 300 anos a escravidão por motivos raciais. A relevância da morte enquanto limite entre a liberdade e a escravidão mostra como tais categorias estão interligadas e são relevantes na constituição do pensamento e da sociedade.

O segundo ponto, refere-se à morte enquanto uma escolha ao mesmo tempo transgressora e libertadora para as identidades dominadas. A metáfora da morte em oposição à oferta ocidental, onde a vida não poder ser vivida de maneira plena, compõe a principal crítica de Gilroy¹⁰¹ quanto ao modelo 'senhor' x 'escravo', além de ser a metáfora em torno da qual se organiza a irmandade da Boa Morte. Assim, ao considerar a racionalidade ocidental como força que cartografa seu poder a partir da privação do direito a vida¹⁰², é possível pensar que em uma contra cartografia a partir da agência da morte. Quero dizer com isso que, uma vez que a produção de conhecimento no ocidente é um monopólio daqueles que tem pleno direito a vida, um olhar sobre a produção daqueles, ao qual o direito foi negado implica também em uma cartografia dos saberes excluídos da racionalidade ocidental. Logo a agência da morte enquanto limite entre o poder e o não poder aponta para uma cartografia de conhecimentos excluídos e invisibilizados na construção da modernidade.

É esta racionalidade que demarca profundamente os limites da categoria arte como produção da razão sobre o mundo de seu tempo, como uma manifestação do Espírito em determinado momento de uma narrativa, assim como a religião e a filosofia, constituindo um processo cujo principal objetivo é caminhar para um momento em que os três se fundem no Espírito Absoluto. O problema desta concepção de arte, e uma das questões para esta pesquisa, é que embora ela coincida com inúmeras práticas expressivas não-europeias onde há uma fusão de arte, religião e filosofia, sua base está em uma racionalidade que constitui uma narrativa histórica que exclui as identidades a serem analisadas.

Logo, podemos perceber que embora a proposta de fusão entre filosofia, religião e arte seja observada em diversas práticas não europeias, assim como pode ser vista na manifestação da Irmandade da Boa Morte, o conceito de arte está atrelado a uma narrativa histórica excludente para populações não hegemônicas. Esta exclusão ancora-

¹⁰¹ GILROY, 2001, *passim*.

¹⁰² MBEMBE, 2016, *passim*.

se em uma racionalidade que deliberadamente constrói uma trajetória filosófica para modernidade onde há uma normatização de condições existenciais de exploração total para estas populações, tornando a vida insustentável, justificada a partir da lógica em que o fardo da vida extenuante figura como uma consequência de não ter ousado travar uma batalha que poderia culminar na morte.

Nesse ponto, é possível perceber como a necropolítica age enquanto reguladora de produções narrativas em categorias fundantes da modernidade. Visto que a arte é uma das categorias produtoras de narrativa histórica, como podemos verificar no modelo hegleriano, a verificação de legitimidade artística, também é uma zona de jurisdição do necropoder. Essa afirmação pode ser feita pelo fato de que a produção racional sobre a sensibilidade a fim de gerar uma manifestação do Espírito em seu tempo necessita da consciência de si e do ser para si, sem que o Outro seja necessariamente uma interface para tal. Ao contextualizar tal modelo filosófico em uma conjuntura onde determinados povos estão excluídos da narrativa da manifestação do espírito no mundo, e quando deslocados para a zona circunscrita em tal narrativa são automaticamente situados no campo da alteridade, sendo a política, cultura e sociedade um ente que serve de interface obrigatória para o mundo, logo o Outro, assim é possível de dizer que a consciência de si e, o ser para si torna-se um horizonte insustentável.

Portanto, desta racionalidade, é possível afirmar que ela concede a certos grupos de indivíduos apenas o terror da morte ou a vida servil, e não há como ignorar a inscrição da arte neste território da racionalidade moderna. Nesse caso, o projeto de economia política através da morte dá-se não apenas pelo genocídio direto, mas pelo epistemicídio como consequência do primeiro. Essa definição ocupa um espaço relevante na análise, ao pensarmos que produções artísticas contemporâneas de subjetividades não hegemônicas dialoguem profundamente com manifestações que por vezes não são denominadas 'obras de arte', localizadas à margem do espaço constitutivo da produção histórica. Ao mesmo tempo, enquanto tal configuração deflagra um epistemicídio cultural a partir da deslegitimação artística de diversas identidades, ela aponta para a exotização da produção de alguns em detrimento da invisibilidade de outros. Este requinte no agenciamento da subjetividade através das lógicas que regem

o que consideramos arte ou artistas, revela o quanto esta categoria trás em si uma dimensão de controle social.

Este tópico insere o terceiro ponto da crítica decolonial que perpassa a análise: se a necropolítica é uma qualidade intrínseca da racionalidade moderna, na qual a arte está inscrita, então o próprio conceito de arte traz em si uma dimensão do necropoder. O termo Necropolítica foi cunhado por Achille Mbembe¹⁰³, em um ensaio de mesmo nome, traduzido pela revista Artes e Ensaios, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, em sua edição de número 32 no ano de 2016.

Neste ensaio o autor dedica-se a detalhar as lógicas que compõem a principal finalidade da biopolítica que é exercer juízo de valor sobre quem deve viver e quem deve morrer. Para tal ele analisa o funcionamento de categorias que operam a lógica do terror na racionalidade ocidental desde a escravidão, passando por sua especificação no modelo hegeliano, até a execução prática do necropoder pelo estado nazista, bem como na estruturação do apartheid até as questões do estado Palestino e das guerras modernas. Em uma grande narrativa o autor expõe o agenciamento do poder a partir do direito de matar, assim como aponta para à morte como um campo de batalha de interesses e soberania.

Esta análise usa como suporte as questões do terror e da brutalidade sem perder de perspectiva as estruturas biopolíticas de poder que constroem subgrupos étnicos na sociedade e os classifica, promovendo uma hierarquização denominada por Foucault¹⁰⁴ como racismo, a partir dos agenciamentos sociais, políticos e culturais dos grupos, esta hierarquização define dentro da mesma sociedade quem deve viver e quem deve morrer¹⁰⁵.

Esta leitura sobre o modelo foucaultiano nos permite ver as diversas camadas que engendram a necropolítica. Ao considerar a arte como uma parte integrante da cultura e se levando em conta o fato de que até o início do século XVIII a produção estética, seja pintura ou escultura, não figurava dentro da categoria arte, e que estas começaram a inscrever-se neste espaço sob o título de primitivas, até hoje designado para referenciá-las, pode-se dizer que, por sua própria constituição, a categoria arte

¹⁰³ MBEMBE, 2016, passim.

¹⁰⁴ FOUCAULT, 1983, passim.

¹⁰⁵ MBEMBE, 2016, passim.

opera em determinado nível enquanto necropoder. Visto que, ao excluir toda uma narrativa produzida fora de sua racionalidade, ela condena determinadas lógicas à morte simbólica pela ausência de representatividade. Assim, tanto a deslegitimação artística de certas produções, quanto à invisibilização de determinado grupo de artistas, constitui uma forma de morte sócio-cultural.

Isto ocorre na medida em que ela propõe uma hierarquia cultural para a experiência estética, e neste movimento, relega a obras engendradas a partir de extratos culturais não-eurocêntricos, um *status* inferior. Esta estrutura faz com que para estas culturas não normativas reste apenas assimilar características dos extratos superiores para sobreviver, ou serem extintas, dado a pouca valia de sua existência. A escolha entre a amalgamar-se a estrutura opressora ou morrer, retoma a dialética do ‘senhor’ e o ‘escravo’, e reforça a existência da necropolítica em diversos níveis, onde o poder estrutura-se a partir das lógicas de extermínio presentes no ocidente como um todo, não sendo a arte uma exceção. A partir desta reflexão nota-se o quanto as lógicas que operam sobre a política do extermínio têm sua produção apoiada em diversos campos da racionalidade. Ao considerar a produção artística enquanto produção simbólica percebe-se que a necropolítica tem seu desdobramento no campo da linguagem, onde se traduz como silenciamento de cosmovisões e lógicas que fujam a racionalidade que a sustenta.

Este silenciamento aniquila a possibilidade de valoração e reconhecimento de qualquer universo simbólico alternativo ao hegemônico, logo condena existências não inscritas na narrativa principal à existência aprisionada a uma lógica que promove uma gestão de poder sobre a alteridade através da imposição do medo e terror. A gestão simbólica a partir do que pode ser inserido ou excluído da categoria arte aponta para uma política de narrativa que reterritorializa a escravidão, a partir do controle da produção artística enquanto controle das cosmogonias possíveis e legítimas na racionalidade ocidental.

Logo, à medida que a história se organiza sob estes pressupostos, e a arte no Ocidente é parte constitutiva da produção histórica hegemônica, concluímos que sua natureza guarda um caráter excludente. Tal aspecto nega a liberdade de outras cosmogonias de produzir manifestações estéticas historicamente legitimadas sobre a

narrativa hegemônica e sobre si mesmas. Um exemplo da negação desta liberdade é a designação de produções estéticas oriundas de culturas africanas e afrodescendentes como arte primitiva ou popular até os dias de hoje, sendo necessário, para que seja aceita como obras de arte legítima, que seus autores se sujeitem em algum nível a lógica ocidental. Reside nessa sujeição, dada pela falta de liberdade, a essência do escravizado e sua filiação com à morte, explicitados por Mbembe¹⁰⁶ na seguinte passagem: “Se essa falta é a própria natureza do que significa (a liberdade) para a existência do escravizado ou o colonizado, essa mesma falta é também precisamente o modo pelo qual ele ou ela reconhece sua própria mortalidade”.

Portanto, a partir da discussão teórica destes autores e conceitos, percebemos como a temática das cosmogonias marginalizadas emergem a partir do entrelaçamento dos conceitos de morte, arte, necropolítica e escravidão. O deslocamento e interação dessas variáveis no tempo e espaço compõe o arcabouço teórico para essa pesquisa, bem como seu objeto de análise. Procura-se aqui entender como estas interações se dão historicamente e seus desdobramentos na contemporaneidade a fim de entender como estes temas emergem nas respectivas narrativas. Visto que uma das questões principais no que tange a produção simbólica africana e afrodescendente, tendo como referência alguns povos bantu e as lógicas do Golfo do Benin, é o agenciamento da morte simbólica ou literal na construção de narrativas em diversas instâncias.

Esta temática foi percebida de maneira recorrente tanto em populações escravizadas, como em escolhas artísticas na contemporaneidade, assim como em produções curatoriais e institucionais. De forma que se viu a possibilidade de produzir um quadro analítico sobre as diferentes gestões simbólicas da necropolítica. Uma vez que tal fenômeno é contínuo e ressignificado de acordo com o momento histórico e localização geográfica, tomamos como ponto de partida a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte. Uma vez que simultaneamente a Hegel e sua alegoria sobre a humanidade moderna, ‘senhor’ x ‘escravo’, este grupo de mulheres usava a mesma metáfora da morte, sob suas próprias concepções éticas e estéticas, afim de gerar uma auto-representação na modernidade capaz de resistir a um sistema genocida. A partir deste panorama levanto as seguintes hipóteses:

¹⁰⁶ MBEMBE, 2016, p. 146.

I. Diferentes cosmogonias de matriz africana possam se comunicar a partir de suas concepções do feminino

II. A lógica de gerar novas cosmovisões a partir de cosmogonias não-eurocêntricas possa prover estratégias no combate a condição de escravidão proposta pela racionalidade ocidental, cujo produto final é a necropolítica.

III. A criação do que se conhece hoje como candomblé contenha em sua dinâmica a manifestação de um contrapoder dentro de uma estrutura necropolítica de Estado.

b) METODOLOGIA

O trabalho que pretendo empregar nas próximas páginas tem como principal objetivo propor novos encadeamentos lógicos a partir de lugares sociais e políticos que não estão no centro do debate da arte ou de sua história, graças a sua natureza excludente. Por este motivo, ao invés de adotar tais categorias, pretendo usar como artifício metodológico à análise de cenas de valor ético e estético produzidas por estes sujeitos não-hegemônicos. De certa forma, tal como Paul Gilroy¹⁰⁷ aponta este exercício, "por olhar para a história cultural moderna dos negros no mundo moderno, tem uma grande relação com as ideias sobre o que era e é hoje o Ocidente". Entretanto, reside neste ponto uma das definições fundamentais da abordagem desta pesquisa: a compreensão de que o debate entre o que era e hoje é o Ocidente, passa pelo pressuposto fundante do surgimento do 'negro' enquanto uma categoria epistemológica de ser humano que define certo tipo de humanidade, um tipo não pleno de existência. De modo que o surgimento do Ocidente enquanto projeto do Renascimento¹⁰⁸, coincide com a bula papal expedida pelo papa Nicolau V, onde a palavra 'negro' aparece pela primeira vez na história oficial como maneira de designar corpos passíveis de exploração¹⁰⁹.

¹⁰⁷ GILROY, op. cit., p. 108.

¹⁰⁸ BELTING, 2010, passim.

¹⁰⁹ MOURA, Clóvis. **A encruzilhada dos orixás**: problemas e dilemas do negro brasileiro. Alagoas: Ufal, 2003.

Argumentei de maneira mais ampla quanto a esta sincronicidade no Prólogo; entretanto, é importante indicar que instrumentalizarei à morte enquanto prisma através do qual analisarei as cenas de valor ético e estético, uma vez que a constituição desta categoria de ser humano enquanto existência diferenciada é necessariamente o que Mbembe¹¹⁰ define como trabalho da morte ou tornar-se um sujeito. Neste setor de análise de sua publicação na qual define Necropolítica, ele aponta que a soberania, ou direito de matar, é também manifestada como o direito ao autoconhecimento, a autoconsciência e principalmente a autorrepresentação. Ou seja, a exclusão de populações não hegemônicas da história da arte, bem como, suas filosofias e cosmogonias, é uma prática de necropoder, ou da negação ao direito a vida. Esta negação ocorre no plano ético e estético, da mesma maneira como o ocidente define pessoas em todo globo oriundas das mais diferentes culturas sob a categoria humana de 'negro'.

Por entender que tal definição generaliza e planifica identidades, o que ocasiona o desaparecimento das peculiaridades, cosmologias e diálogos nos quais pretendo me aprofundar, adotarei a nomenclatura africanos, para aqueles nascidos no continente africano, e afrodescendentes para aqueles sujeitos não-hegemônicos, descendentes de povos africanos, oriundos da diáspora. Proponho esta diferenciação, mesmo porque um dos recortes de pesquisa são os intercâmbios entre estas subjetividades e as diferentes formas como elas expressam suas filosofias e concepções de mundo.

A abdicação desta categoria enquanto nomenclatura passa também pela questão metodológica do recorte da pesquisa, que compreende a escravidão, momento inaugurado pelo surgimento oficial desta categoria de ser humano no ocidente, enquanto aspecto fundante para as análises a serem realizadas. Neste exercício, adoto alguns fatores epistemológicos apontados por Denise Ferreira da Silva¹¹¹, que em sua análise de Sylvia Winter¹¹², aponta a função da raça enquanto ferramenta que situa o Homem europeu como signo de tudo que é verdadeiramente humano, relegando qualquer outra modalidade de ser e de descrever o humano para além dos limites da humanidade. Deste modo, ao produzir uma estigmatização sistêmica, esta perspectiva garante a

¹¹⁰ MBEMBE, 2016, *passim*.

¹¹¹ SILVA, 2017, *passim*.

¹¹² WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation--an argument. *CR The New Centennial Review*, v. 3, n. 3, p.257-337, 2003.

inferiorização social destas outras existências, consagrando estes povos a privação material dinamicamente produzida em todo o mundo. A autora agrega a este ponto de vista, a perspectiva do autor Anibal Quijano¹¹³, na conclusão de que ambos entendem a função da diferença racial no intuito de facilitar a apropriação europeia do trabalho e da terra.

Logo, a autora coloca a ambixs xs pensadores estabelecem uma descrição das relações entre colonial, capital e racial aceitável, justamente porque diante da temporalidade linear nos faz reconhecer o racial como ponto de partida para entender a atualidade. Neste sentido, a autora nos leva a conceber uma relação fractal entre estes três pilares, de modo a ignorar a separabilidade entre eles. Esta operação onde as relações entre colonial, capital e racial estão emaranhadas e não separadas é acrescida da percepção de que o racial conecta as outras duas instâncias. Visto que figura como ferramenta de expropriação e acumulação primitiva de capital durante o período colonial, sua manifestação encontra-se expandida, de maneira a transcender a temporalidade linear. Diante destes pressupostos, a autora propõe que a leitura dos impactos de tais interações na atualidade deva engajar-se no exercício de leitura das cenas de valor evitando a temporalidade linear e a separabilidade, visto seus efeitos operados pela lógica ocidental a fim de minimizar a percepção e a dimensão da questão racial na atualidade. A este fenômeno ela chama de dívida impagável:

A dívida impagável, enquanto dialética, guia uma leitura do valor simultaneamente nas cenas econômicas e éticas, o que nos permite ver como o capital é a mais recente configuração da matriz moderna de poder (...), uma que conta com dispositivos de conhecimento (conceitos e categorias), uma gramática ética (princípios e procedimentos) e arquiteturas jurídico-econômicas (práticas e métodos), que derivam sua força de como a necessidade, concebida como critério para a verdade e figuração do poder, opera por meio da separabilidade, determinação e sequencialidade. (SILVA, 2017, p. 7)¹¹⁴

Consequentemente, a alegoria proposta pela filósofa revela como a estratégia lógica de validação da verdade através da separabilidade e da sequencialidade minimiza a percepção dos impactos da racialidade enquanto fator fundante da modernidade. Ao mesmo tempo podemos perceber que os métodos pelos quais a verdade é verificada,

¹¹³ QUIJANO, Anibal. Coloniality of power and eurocentrism in Latin America. **International Sociology**, a. 15, n. 2, p. 215-232, jun. 2000.

¹¹⁴ SILVA, op.cit., p. 7.

integram a configuração do poder. Esta conclusão é compartilhada por Patricia Hill Collins¹¹⁵, a autora descreve o processo de validação do conhecimento como uma instância de manutenção da elite intelectual hegemônica. À medida que define o cientista, ou intelectual, enquanto sujeito pleno que produz conhecimento e o objeto de pesquisa, como instância sobre o qual o conhecimento é produzido, ceifado de autorrepresentação ou autoconsciência, sujeito a negação do direito à vida plena, ou a necropolítica.

Collins¹¹⁶ aponta que a natureza do processo de produção do conhecimento na racionalidade ocidental exerce em si próprio grande violência simbólica sobre produtores de conhecimento que não pertençam à raça ou ao gênero dominante. Ela descreve esta operação, presente na dimensão positivista contida no intuito de produzir uma descrição científica da realidade. Primeiramente, requer-se o distanciamento entre pesquisador e 'objeto', de modo a definir o sujeito como um 'ser humano completo' e objetificando o 'objeto' de estudo¹¹⁷. É também requerida a ausência de emoções, bem como é considerado inapropriado a intervenção de valores e éticas pessoais na investigação científica ou como parte do processo de pesquisa¹¹⁸. Finalmente, adota-se a prática de debates adversários, de modo que o argumento que apresentar o maior ataque e resistir intacto torna-se a verdade mais forte¹¹⁹. Collins¹²⁰ argumenta que tais critérios pedem a mulheres afrodescendentes que se objetifiquem, desvalorizem suas vidas emocionais e desloquem suas motivações a fim de produzir conhecimento sobre mulheres negras de maneira a confrontar de maneira adversária aqueles com maior poder social, econômico e profissional. Deste modo, observa-se como o campo epistemológico revela-se também enquanto território de violências simbólicas.

Tal percepção desta violência estrutural pode ser percebida não apenas, na minha experiência enquanto pesquisadora afro-descendente, mas também em autoras que me precedem como Beatriz Nascimento¹²¹. De maneira alternativa a esta

¹¹⁵ COLLINS, Patricia Hill. The social construction of black feminist thought. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 14, n. 4, p. 745-773, summer, 1989.

¹¹⁶ COLLINS, 1989, passim.

¹¹⁷ KELLER, Evelyn Fox. **Reflections on gender and science**. New Haven: Yale University, 1985.

¹¹⁸ JAGGAR, Alison Mary. **Feminist politics and human nature**. Lanham: Rowman & Littlefield, 1983.

¹¹⁹ MOULTON, Janice. A paradigm of philosophy: the adversary method. In: HARDING, Sandra; HINTIKKA, Merrill B (ed.). **Discovering reality: feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science**. Dordrecht: Reidel, [1983?]. p. 149-164.

¹²⁰ COLLINS, 1989, passim.

¹²¹ NASCIMENTO, op. cit., p. 416.

epistemologia, Patricia Hill Collins¹²² apresenta como alternativa a epistemologia do feminismo negro, que articula padrões mais consistentes com os critérios de validação do conhecimento e com nossos critérios de adequação metodológica. Ela aponta quatro dimensões da epistemologia do feminismo 'negro': experiência de vida, como critério de significado, o uso do diálogo, a ética de responsabilidade pessoal e a ética do cuidado. Graças ao acesso privilegiado às experiências, que envolvem simultaneamente ser mulher e habitar a condição racial de afrodescendente ou africana, a articulação de saberes a partir deste ponto de intersecção é capaz de refletir a convergência de ambas as vivências. Isto coloca a produção intelectual de mulheres africanas e afrodescendentes no cerne da produção de conhecimento mediante a crise das narrativas hegemônicas, visto que grupos oprimidos e subordinados podem interpretar de maneira diferente.

Em uma segunda edição acerca do tema da Construção social do feminismo negro, a autora aponta ainda que, ao selecionar elementos e temas das tradições e cultura de mulheres africanas e afrodescendentes, infundindo a eles novos significados, o pensamento do feminismo 'negro' rearticula uma consciência previamente existente. Esta definição é de extrema importância para a prática metodológica, uma vez que tal epistemologia pode contribuir de maneira significativa para nosso entendimento de como grupos subordinados criam conhecimento que permita a eles resistir à opressão. Os critérios de validação de conhecimento desta epistemologia trazem consigo estas estratégias:

- a) A experiência concreta como critério de sentido: a vivência enquanto mulher afrodescendente ou africana requer sabedoria diante das dinâmicas de subordinação de classe, gênero, além de destreza racial, esse grupo de conhecimentos tem sido essencial para a sobrevivência desse grupo. Uma vez negadas às proteções que peles claras, masculinidade e riqueza podem conferir conhecimento provindo da experiência de vida. Neste sentido, a capacidade de empatia está na base da produção de conhecimento, dissolvendo a relação sujeito-objeto e instaurando a relação de conhecedores conectados.

¹²² COLLINS, 1989, *passim*.

b) O uso do diálogo na avaliação do conhecimento: a transmissão de conhecimento a partir da conexão e compartilhamento das experiências de vida tem se demonstrado durante toda a modernidade, durante e posteriormente a escravidão, como principal forma de validação de conhecimento.

c) A ética do cuidado: a ética do cuidado entende a singularidade do indivíduo, de modo que a presença da emoção indica forte conexão entre as duas existências. Por isso, a aplicação da ética do cuidado implica no desenvolvimento da capacidade de empatia. Diferente da lógica que entende a separabilidade como mecanismo fundamental na produção do conhecimento, que tenta subtrair a personalidade do indivíduo de suas ideias por acreditar que ela pode enviesá-las, a conexão entre conhecedores preserva as personalidades por acreditar que elas enriquecem a compreensão do grupo.

d) Ética da responsabilidade pessoal: para a epistemologia do feminismo negro considera essencial para indivíduos que tenham posições pessoais e assuma responsabilidade total ao discutir sua validade. Neste sentido a avaliação do conhecimento reivindicado por alguém depende simultaneamente de seu caráter, valores e ética. Desta forma a validação do conhecimento está intimamente relacionada com o reconhecimento dos valores morais e éticos dos intelectuais que o produzem.

Estes paradigmas metodológicos descrevem de maneira extremamente apurada as dinâmicas ocorridas, durante os quatro anos de imersão na Irmandade da Boa Morte, com as artistas e curadoras abordadas, bem como os D'Almeida do Benin e eu. Neste sentido, de fato a aplicação desta epistemologia permite a rearticulação de pontos de vista de populações não hegemônicas de maneira a permitir emergir novas formas de percepção das expressões éticas e estéticas ausentes na crítica e na história da arte.

As escolhas metodológicas deste projeto pretendem articular a análise de nove cenas de valor simbólico sob o prisma da morte, de maneira livre da sequencialidade e da separabilidade, sob os paradigmas da epistemologia do feminismo negro. Este exercício tem por objetivo promover uma leitura das informações recolhidas em campo

de forma a produzir perspectivas mais profundas acerca de expressões éticas e estéticas não-hegemonias.

A exclusão Irmandade da Boa Morte da narrativa moderna e a proximidade de suas estratégias simbólicas com a produção de arte contemporânea das artistas africanas e afro-brasileiras, trás à tona a falta de ferramentas críticas para ler estes trabalhos em contraposição às questões filosóficas que envolvem o eurocentrismo na construção da história da arte, bem como o racismo compulsório envolvido neste processo. Diante deste impasse produzido no campo, é possível dizer que o fim arte¹²³ e de sua história¹²⁴ enquanto o fim de uma narrativa única e excludente deflagra o pertencimento destas categorias ao projeto colonialista de produção de conhecimento enquanto produção do próprio ocidente¹²⁵. Posto que este projeto seja agenciado a partir da negação do direito a vida, enquanto necropolítica¹²⁶, é impossível afirmar que as categorias da arte e da história da arte não tragam em si uma dimensão do necropoder, visto que elas são ferramentas que legitimam a inscrição de subjetividades na narrativa hegemônica¹²⁷.

Logo, a fim de aprofundar as semelhanças temáticas e conceituais entre à irmandade da Boa Morte e as artistas africanas e afrodescendentes que tematizam à morte, é importante compreender, como se deu na narrativa hegemônica, a produção desta distância. Visto que a racionalidade ocidental é cúmplice do terror racial, e não alheio a ele¹²⁸, a aproximação tanto em forma quanto em conteúdo entre à irmandade e as artistas, revela uma estrutura social que se repete na inscrição da categoria arte/artista dentro do projeto necropolítico no ocidente. Ao entender a arte como categoria gestada pela racionalidade ocidental, e suas ligações intrínsecas com a escravidão, procuram-se escolhas analíticas orientadas menos por categoria, e mais por temática e manifestação ética x estética. Ou seja, nas próximas folhas, assim como agora, uso a categoria arte como maneira de designar um necropoder, e adoto o binômio ética/ estética afim de compreender melhor manifestações vulneráveis a necropolítica.

¹²³ DANTO, 2010, passim.

¹²⁴ BELTING, 2006, passim.

¹²⁵ SAID, 1978, passim.

¹²⁶ MBEMBE, 2016, passim.

¹²⁷ MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

¹²⁸ GILROY, 2001, passim.

1 IRMANDADE DA BOA MORTE

A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu. (MBEMBE, 2016, p. 127)¹²⁹

A proximidade histórica do surgimento da figura do artista e do início do tráfico transatlântico de pessoas, e por consequência o escravizado, colocam estas duas figuras como 'gêmeos' históricos. As implicações no desenvolvimento da arte, seu mercado e campo acadêmico com a necropolítica¹³⁰ através de seu comprometimento com um projeto eurocêntrico de ética e estética, apontam para limitações na aplicação destes fundamentos para leitura de obras na contemporaneidade. Igualmente revela o quanto tal compêndio epistemológico é parte constitutiva do "arsenal político-simbólico que atribuiu sua despossessão econômica a um defeito moral e intelectual inerente."¹³¹

Assim, parto das lógicas, presentes na Irmandade da Boa Morte, para analisar outras produções contemporâneas uma vez que considero este, um arsenal epistemológico de manutenção e reorganização de lógicas não-hegemonias. O texto a seguir tem dois momentos, primeiro discorro acerca do histórico da Irmandade e suas implicações filosóficas, posteriormente, demonstro através da exposição de observações de campo sobre a festa, como tais conceitos organizam-se na prática.

1.1 A INSTITUIÇÃO DA MORTE: UMA POLÍTICA DE TRANSGRESSÃO ESPIRAL

Uma vez constituída a partir da resistência ao projeto colonial de genocídio, compreendo que à irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte instaura o que seria um compêndio deste conjunto de saberes que chamo de contra-necropolítica. A dimensão do atributo racial, acrescido do fator de gênero discutido sob o pressuposto da morte, promove o intercruzamento orgânico de dois caríssimos à contemporaneidade: o primeiro estabelecido pela política genocida enquanto traço das cartografias dominantes,

¹²⁹ MBEMBE, 2016, p. 127.

¹³⁰ MBEMBE, 2016, *passim*.

¹³¹ SILVA, 2017, p. 24.

o segundo, propõe a interseccionalidade entre matrizes de dominação como ponto de partida privilegiado para discussão da contemporaneidade¹³². Ao instaurar tais conjunções a partir do corpo como campo para um discurso contra-hegemônico dotado de um duplo endereçamento destinado a audiências distintas¹³³, este grupo é o campo de pesquisa inicial na promoção de uma leitura mais profunda de movimentos contemporâneos tanto curatoriais quanto criativos.

Construída em torno do agenciamento de concepções de mundo marginalizadas, à irmandade da Boa Morte é um coletivo de mulheres afrodescendentes que se unem a partir da imagem de Nossa Senhora, a fim de promover, a partir de uma referência católica de culto à morte, um lugar onde fosse possível promover formas de vida culturalmente alternativas a sociedade vigente, neste que seria o último país do mundo a abolir a escravidão. Em uma soma biográfica de referências diversas de divindades africanas de diferentes origens, as integrantes promovem três dias de rituais fúnebres em torno da morte e ascensão aos céus da Virgem Maria sob a qualidade de Nossa Senhora da Boa Morte.

Referências distintas apontam para a Irmandade como uma força significativa na constituição do candomblé na Bahia, três autores distintos e centrais no debate do tema fazem menção aos primórdios da organização no debate sobre o surgimento do religião de matriz africana. O antropólogo Luis Parés¹³⁴, cujo trabalho explicita a contribuição das etnias gbe falantes que constituem a região vodum na organização do culto extra doméstico a divindades africanas, menciona o protagonismo da gaiaku Ludovina Pessoa na trajetória do Seja Hunde, em paralelo a constituição da sede cachoeirana da Irmandade e um dos primeiros relatos do processo de iniciação tal como ele ocorre até os dias de hoje¹³⁵. Em contrapartida, o historiador Renato da Silveira¹³⁶, cuja perspectiva parte das organizações de origem yoruba, aponta à Irmandade de Bom Jesus dos Martírios tenha sido a fundadora do candomblé da Barroquinha em seu livro O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano ketu. À Irmandade da Boa Morte teria se originado a partir de uma cisão com esta outra

¹³² COLLINS, 1989, *passim*.

¹³³ BARBER Karin. Preliminary notes on audiences in Africa. *África*, a. 67, n. 3, p. 347-362, mar, 1997.

¹³⁴ PARÉS Luís Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação Jeje na Bahia. 2. ed. Campinas, SP: 2007.

¹³⁵ A cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, até hoje sedia à Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte.

¹³⁶ SILVEIRA Renato da. Jeje nagô, iorubá-tapá, aon-efan ijexá: processo de constituição do candomblé da Barroquinha (1764-1851). **Cultura Vozes**, a. 9, n. 6, 2000.

organização, de acordo com a autora Joanice Conceição¹³⁷, em publicação mais recente. A fundação do candomblé seria atribuída:

[...] as mulheres da então devoção da Boa Morte e os homens da Irmandade Nosso Senhor Bom Jesus dos Martírios, sendo seus representantes, respectivamente a Erelú (Maria Julia Figueiredo), a Iyá Nasso, sucessora da Iya Alaka na casa Branca, e Oluwô Bamboxê [...].(2017, p. 232)¹³⁸

No mesmo livro, Irmandade da Boa Morte e Culto de Baba Egun, ela aponta para três sociedades de origem yoruba, presentes no candomblé da Barroquinha: o culto Ogboni, a sociedade Geledés e o culto de Egungun, das três, as únicas das quais remanescem vestígios são as duas últimas relacionados com cosmogonias fúnebres ou que se relacionam com a temática da morte (assunto que será abordado mais adiante). Dessa conjuntura chama atenção título de Oluwô que constitui um dos títulos da sociedade Ogboni, que atuava na mediação de conflitos e crimes que envolviam sangue, tem regência masculina, ocupada pelo Iwarefa, um dos ministros do Conselho de Ketu, formado por os seis cargos superiores, todos ocupados por homens e cujo objetivo é organizar a comunidade, agora reestruturada em terras brasileiras.

Este detalhe revela que os altos cargos hierárquicos desta sociedade eram masculinos, assim como na sociedade Egungun, também presente na primeira organização da Igreja da Barroquinha¹³⁹. Grande parte da estrutura desta sociedade permanece viva no culto de Baba Egun, onde os ancestrais cultuados são masculinos, ainda que o culto em si tenha como figura fundadora, uma divindade feminina. Segundo a estrutura mítica do culto, Oya, ou Iya Mesan Orun (mãe dos nove céus), é a divindade feminina que teria dado início ao culto, a partir do momento que esta através de oferendas e consultas ao oráculo, desenvolve uma vestimenta capaz de promover a comunicação entre os mortos e os vivos. Em entrevista concedida por ebomi Nancy de Souza, esta divindade também aparece como criadora do ritual fúnebre o asese, onde o morto é divinizado a partir de cânticos e oferendas em sua homenagem. Esta cosmologia faz com que a divindade seja considerada suprema no culto de Baba Egun, entretanto, ainda que ocupe este lugar conceitual de poder, na prática apenas os homens são iniciados aos fundamentos secretos desta manifestação, retendo o poder prático, que

¹³⁷ CONCEIÇÃO, 2017, passim.

¹³⁸ Ibid., p. 232.

¹³⁹ CONCEIÇÃO, 2017, passim.

teoricamente, caberia ao gênero oposto, para si. Em oposição a este agenciamento, pode se acompanhar uma organização diretamente oposta na Boa Morte, que segundo apontamentos de Joanice Conceição, guardaria similaridades com a sociedade Geledés, também presente no terreiro da Barroquinha. Atualmente, na Irmandade pode-se observar o monopólio dos segredos sobre a divindade é exclusivamente feminina. Na Irmandade, esta figura opera o conceito de transformação (junto com outras divindades), presente no segundo dia, e de renovação das ligações com os ancestrais, celebrada no último dia.

Partindo destas observações, concluímos que ambas as sociedades (Ogboni e Egungun) presentes na igreja da Barroquinha, eram organizadas em hierarquias que favoreciam o gênero masculino. Organização diametralmente oposta ao observado na Irmandade da Boa Morte, onde a hegemonia do conhecimento é feminina.

Isto explica as informações divergentes sobre às irmandades e suas influências no candomblé, visto que a maior parte da sociedade era masculina no início da igreja da Barroquinha, é compreensível que estas organizações fossem á base da Irmandade de Bom Jesus dos Martírios, já formalmente estruturada no momento de fundação da igreja. Silveira¹⁴⁰ aponta para a dificuldade de estipular ao certo a data de fundação, visto que devido a falta de documentos oficiais e a divergência entre cálculos antropológicos, há uma variação de 42 anos entre 1788 e 1830. Entretanto, nota-se o maior número de sociedade de base masculina, formalmente estruturadas na figura da irmandade citada, além do fato observado por Conceição¹⁴¹, de que nos primeiros momentos na igreja da Barroquinha, a Boa Morte existia apenas como devoção e não como Irmandade.

Logo, é possível que o grupo de mulheres afrodescendentes e africanas tenha constituído como irmandade exclusivamente feminina, enquanto dissidência com a primeira irmandade. Visto que inicialmente ambas as organizações ocuparam o mesmo território, sob a jurisdição oficial da irmandade de Bom Jesus dos Martírios. O espaço da Barroquinha era um reduto consagrado a convivência de africanos e afrodescendentes no fim do século XVIII e início do XIX, sob a proteção da igreja católica, os fundos do terreno eram destinados a práticas culturais pertencentes aos mais diversos grupos de

¹⁴⁰ SILVEIRA, 2000, *passim*.

¹⁴¹ CONCEIÇÃO, *op. cit.*, p. 240.

peessoas escravizadas. É importante apontar que a escolha de designar tais práticas como culturais e não-religiosas, dá-se pelo fato de que a cultura como categoria da racionalidade ocidental, compreende práticas identitárias que incluem tanto a própria religião quanto a categoria aqui analisada, a arte.

A própria trajetória da constituição da Boa Morte enquanto irmandade religiosa revela isso, uma vez que sua consolidação deve-se provavelmente pela necessidade de autonomia e agência de uma identidade subjugada dentro de uma classe oprimida. Afinal, é necessário considerarmos que a sociedade onde se instaurou à Irmandade predominantemente africana e afrodescendente, organizava-se a partir de uma estrutura racional e legítima de escravidão racial. Sendo assim, ainda que guardasse características absolutamente patriarcais e opressoras para as identidades femininas, à Irmandade de Bom Jesus dos Martírios não deixava de trazer em si um cunho transgressor e revolucionário. Sob este paradigma, o surgimento da Irmandade da Boa Morte, caracteriza uma insurgência dentro de um movimento de contra narrativa, visto que rompe a narrativa de opressão produzida dentro de um movimento- que por si só era alvo da violência estrutural fundante.

É fundamental para a discursão que pretendo levantar, a compreensão da trajetória desta emergência identitária enquanto criação de uma zona de nomadismo¹⁴² dentro de uma sociedade global e local que legitima de forma racionalizada a escravidão por motivos raciais. Diversos acadêmicos já apontaram para o teor eurocêntrico do pensamento hegleriano, seu diálogo com as teorias do racismo científico, ainda que sua biografia conte com incursões anti-escravagistas, e sua total deslegitimação cultural e social do continente africano (ANDRADE¹⁴³; PIZA¹⁴⁴; PRAXEDES)¹⁴⁵. Entretanto, ainda sim há uma insistência sistemática por uma leitura estritamente metafórica do modelo ‘senhor’ x ‘escravo’, ignorando seus impactos num mundo em que a escravidão racial não era uma metáfora, mas sim, um dos ramos mais rentáveis do mercado global. A centralidade da morte neste modelo, e a relevância dele no pensamento moderno sobre

¹⁴² DELEUZE, 2000, *passim*.

¹⁴³ ANDRADE, Érico. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 58, n. 137, p. 291-309, ago. 2017.

¹⁴⁴ PIZA, Suze, PANSARELLI, Daniel. Eurocentrismo e racismo ou em torno da periculosidade das teorias. *Problemata: International Journal of Philosophy*, v. 8, n. 1, 2017.

¹⁴⁵ PRAXEDES Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais. *Revista Espaço Acadêmico*, a. 7, n. 88, abr. 2008.

a arte tona urgente contrapô-lo a uma lógica que aponte para a produção menos tendenciosa aos interesses coloniais.

Logo, a contemplação da morte a partir do feminino concebido pelo universo cosmogônico da Irmandade da Boa Morte, aponta uma alternativa, uma vez que a disparidade do lugar de fala entre o autor e as integrantes que compõe à Irmandade, vai desde o pertencimento geográfico, identidade racial, de gênero, e posicionamento na sociedade escravocrata. A convergência temática deste pensamento contemporâneo, onde a morte e a escravidão são centrais, aponta a atualidade, ainda hoje, destas categorias. Esta atualidade revela que as lógicas observadas neste grupo constituem não apenas uma manifestação pontual, mas principalmente uma 'transgressão em espiral', onde o limite da morte além de atualizado instaura-se no tempo como barreira a ser ultrapassada, uma premissa que Mbembe¹⁴⁶ aponta como fundamental na instauração de uma política.

Sua oposição geográfica faz com que esta cosmogonia tenha raízes justamente no continente africano que Hegel julgava localizar-se em uma zona fora da narrativa histórica. É possível entender muito da organização da irmandade brasileira olhando para os signos das sociedades que foram escravizadas no Brasil, como a jeje (que compreende povos oriundos da região de culto vodum), bantu (ao sul africano, mais especificamente populações do antigo reino do Congo e Angola). A começar pela lógica que gesta a noção de morte e vida e o agenciamento do poder através das hierarquias sociais destas diferentes etnias e sua capacidade de promover um diálogo entre as unidades que agenciam o 'feminino'.

Dentre esse universo destaca-se o culto Geledés, que tem relação direta com as Iya-Mi, elementos femininos da cosmovisão yorubana que têm o poder da vida e à morte. Sob a figura mítica de um pássaro que representa a força vital em seu estado bruto, esta unidade conceitual é o principal elemento do culto Geledé e se repete no universo da irmandade, através de sua performance ritual que encena o ciclo de vida e morte, estas figuras míticas são o símbolo maior do feminino e representam a capacidade de gerar a vida, definir sobre ela e promover também o seu fim.

¹⁴⁶ MBEMBE, 2017, p. 24.

Este símbolo do feminino atravessa diferentes culturas africanas, durante conversas sobre a construção de um projeto entre povos afrodescendentes no Brasil e culturas não-ocidentais do Gana (país que constitui um dos campos desta pesquisa), a escritora nanã Oforiatta Ayim, uma das subjetividades que integram esta pesquisa, revelou em entrevista que para os Akaan, Iya é um termo que designa a própria terra. O autor Carlos Eugenio Moura¹⁴⁷ aponta para o termo Iya Mi Osorunga como referente à Grande Mãe, também reforça seu significado enquanto representação mítica da terra, como uma energia neutra e suporte sob o qual se dá a vida.

Este caráter comum a ambas as cosmogonias é acompanhado de certa ambiguidade social, na medida em que por ocupar um espaço tão poderoso na concepção de mundo de alguns povos, o feminino oferece também certo risco. Segundo diversas análises feitas em sua última obra dedicada a pesquisa da performances de gênero nos cultos afrodescendentes de Baba Egun e da Irmandade da Boa Morte, Joanice Conceição¹⁴⁸ aponta para uma possível repressão social possa funcionar como compensação no que se relaciona a dimensão simbólica do gênero feminino.

Na Nigéria o festival Geledés ocorre entre março e maio, período que antecede as chuvas, o que denota o aspecto relacionado com a fertilidade. A data do festival na Nigéria corresponde ao período em que a ritualística da Boa Morte se inicia, nos dias atuais. Em maio, a imagem da santa sai da sede da irmandade para se destinar à casa da provedora¹⁴⁹ da festa. As coincidências entre as manifestações se estendem além das práticas específicas e se refletem nas hierarquias estabelecidas na fundação da Irmandade da Boa Morte.

Tanto Conceição quanto Silveira, concordam que uma das fundadoras, Maria Julia Figueiredo, filha de outra figura importante na formação da Irmandade conhecida por Iya Nasso (título que lhe confere uma posição na corte de Oyo), atendia pelo título de Erelu, ou seja, sacerdotisa suprema, responsável pelo culto de Iya Mi na sociedade Geledés. Segundo Silveira¹⁵⁰, a sacerdotisa teve residência em Cachoeira, é notório, segundo registros orais que ao firmar-se enquanto Irmandade, Maria Julia Figueiredo

¹⁴⁷ MOURA, Carlos Eugênio. **As senhoras do pássaro da noite**: escritos sobre a religião dos orixás V. São Paulo, SP: EDUSP, 1994.

¹⁴⁸ CONCEIÇÃO, 2017, passim.

¹⁴⁹ Cargo daquela que realizará a festa na anuidade vigente, normalmente a mais antiga

¹⁵⁰ SILVEIRA, 2000, passim.

ocupou também o cargo de provedora. A proximidade entre o cargo na sociedade feminina yoruba e o cargo na irmandade afro-brasileira criada pela mesma sacerdotisa. Aponta para uma correspondência, além da possibilidade de uma inovação, onde o título de provedora da Boa Morte no Brasil pode ser parecido com o título de Erelu, entretanto com duração mais curta, acompanhando o ciclo da festa que é anual.

Embora às correspondências narradas até aqui apontem para convergências simbólicas dentro de uma só etnia, os entrelaçamentos multiculturais de diferentes origens africanas revelam-se mais complexas quando se observa a formação da Irmandade da Boa Morte de maneira mais extensa. Um exemplo é a proximidade para os yorubas e os akaan do termo Iya relacionado à própria terra, tal convergência revelada durante a pesquisa e suportada por depoimentos concedidos pela Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza (personalidade que será melhor abordada no Capítulo II), quanto a presença akaan no Brasil. Ela aponta que esta seja a mais provável origem da divindade nanã, e que teria vindo junto com Mami Yata, divindade de natureza marítima da costa de Gana, celebrada no Brasil como Yemanjá, que na verdade é um rio em território nigeriano.

Tal informação oral parece ser confirmada pelo fato da sacerdotisa Eugênia Anna Santos, também conhecida por mãe Senhora, ser filha de afro-brasileiros da nação grunsi, etnia limítrofe a akaan em território ganense. A sacerdotisa em questão é a fundadora de um dos templos de matriz africana ketu mais antigos do Brasil, o Ile Ase Opo Afonja. Sua iniciação foi feita por Marcelina da Silva conhecida como Oba Tossi, na casa de Maria Julia Figueiredo, Erelu e provedora da Boa Morte, presente desde sua constituição na igreja da Barroquinha. A compreensão da complexidade destas trocas fica mais visível, quando adotamos o ponto de vista de Parés¹⁵¹, quando este aponta para a anterioridade e extensão da relevância do culto aos ancestrais na costa Oeste, ao ponto que é indissociável o conceito de ancestral e vodun, ou seja, de ancestral e divindade.

Quero dizer com isso, que são quase nulas as chances de que se tenha ignorado por completo a origem ancestral de Eugênia Anna no decorrer de sua iniciação. Também são grandes as chances de que tanto Erelu, quanto Oba Tossi tenham conhecimento

¹⁵¹ PARÉS, 2017, *passim*.

ritualístico de outros panteões, visto que a primeira era filha de uma integrante da corte de Oyo (Iya Nasso), e ocupava um alto cargo na cultura da qual é oriunda, e a segunda teria ido ao continente africano acompanhada de Iya Nasso, na condição de ex-cativa desta personalidade. Inclusive um dos registros que se tem do nome português de Iya Nasso é o testamento onde Marcelina expressa à vontade de que seja rezada uma missa em honra de seus antigos senhores: Jose Pedro Autran e Francisca Silva¹⁵². Um dos motivos desta viagem seria o aperfeiçoamento cultural para práticas ancestrais.

Diante destas tramas culturais, percebe-se que no evento citado, a iniciação da sacerdotisa, do que acabara de constituir um culto afro-brasileiro, aponta para diversas tramas de trocas culturais mais complexas do que se imagina. Este fator apenas reafirma uma perspectiva, apontada por Parés¹⁵³ em *A Formação do Candomblé no Brasil*. Neste livro o autor¹⁵⁴ narra extensamente o processo de adoção mútua de divindades de panteões estrangeiros, bem como a existência de especialistas em mais de um panteão, além da transformação de certas divindades dado as necessidades sócio, culturais encontradas no novo mundo. A este processo ele nomeia ‘princípio de agregação’.

As conexões da Irmandade com o sistema vodun é um dos fortes indícios de sucesso na manutenção e eficácia do grupo. Em seu trabalho de 1998, *O Candomblé e a Irmandade da Boa Morte*, o pesquisador Luis Claudio Dias do Nascimento¹⁵⁵, aponta Ludovina Pessoa como uma das fundadoras da Boa Morte. Parés também aponta para a regularidade de seu deslocamento entre Cachoeira e Salvador e para seu provável pertencimento à Irmandade, além de indicá-la como a primeira mãe-de-santo jeje de origem mahin. Outro indício que reforça as suspeitas acima é a suposição de que após serem expulsas de Salvador pela perseguição do Estado às práticas de matriz africana, elas tenham se fixado em Cachoeira-BA, em uma casa até hoje conhecida como Casa da Estrela^{156 157}.

¹⁵² CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. *Afro-Ásia*, Bahia, n. 36, p. 111-151, 2007.

¹⁵³ PARÉS, 2007, passim.

¹⁵⁴ Ibid., p. 285-292.

¹⁵⁵ NASCIMENTO, Luíz Cláudio Dias do. **Candomblé e irmandade da boa morte**. Cachoeira: Fundação Maria Cruz, 1998.

¹⁵⁶ Confirmando o relato oral de Uira de Sogbo, uma vodunsi do Seja Hunde, concedido em maio de 2018, a passagem ainda conta com a seguinte afirmação. “Testemunhos orais atestam que Ludovina Pessoa morou na Casa Estrela, lugar em que teria plantado um assento para Legba na sua entrada, ainda hoje visível sob uma pedra de granito com a forma de uma estrela de cinco pontas”.

¹⁵⁷ A Casa da Estrela constitui um imóvel, localizado na Rua Ana Nery 47- Centro, Cachoeira, Bahia/BA.

Nascimento¹⁵⁸ e Isidoro afirmam que sua reorganização neste espaço devia-se a uma necessidade de acobertar o candomblé Jeje, Mahin Zoogodô Bogum Malê Seja Hunde, cuja fundadora seria Ludovina Pessoa. Segundo entrevista colhida em abril de 2018 de uma iniciada da casa de família biológica mahin retornada do continente africano, a historiadora Uiara de Sogbo afirma que a Casa da Estrela guarda um importante fundamento do terreiro mencionado. Em 1866 há uma passagem¹⁵⁹ que descreve uma notícia no jornal O Alabama, onde uma mulher teria ficado retida num quarto de Ludovina após as comemorações do São João, outra nove meses depois, narra sua saída ‘sem saber falar língua de branco’, o autor aponta a possibilidade de que o quarto onde ficou retida a mulher tenha sido a Casa da Estrela. Este evento teria sido a primeira iniciação oficialmente noticiada nos moldes atuais do candomblé, sua relação com a cultura jeje/ewe de origem Mahin, e o nome dado ao local de iniciação, Runkó, serão mais profundamente abordadas no último capítulo. Entretanto, esta passagem liga significativamente o candomblé, tal como religião instituída no período pós-escravidão com à Irmandade da Boa Morte, e, por conseguinte com a cultura Ewe, mais precisamente com sua extensão Mahin.

O que podemos entender a partir das interações entre etnias e reorganização da dinâmica de divindades que antes eram monoteístas em seus territórios, é que o processo de solidificação e institucionalização do candomblé, é primeiramente uma resposta sócio-política as condições impostas pela escravidão. Diante das lógicas colocadas por esta nova cosmogonia é possível reler as relações interculturais e promover novas perspectivas sobre vida e morte. Estes novos conceitos são desenvolvidos no ocidente a partir da contribuição de mulheres africanas e afrodescendentes inseridas em uma sociedade patriarcal racialmente escravocrata. Esta produção que parte das pessoas mais afetadas pelo estado escravocrata colonial é capaz de gerar novas cosmovisões que disputam espaço e narrativa nas zonas de atuação do necropoder.

Após a abordagem destas trocas entre yorubas, jejes e outros povos de origem africana, resta ainda uma ressalva que julgo fundamental fazer nesta análise de

¹⁵⁸ NASCIMENTO, 1998, passim.

¹⁵⁹ PARÉS, 2007, p. 183-184.

interações culturais e agenciamentos políticos referentes a contribuição da Irmandade da Boa Morte na construção do candomblé, e ela refere-se aos primeiros momentos no terreiro da Barroquinha. Acredito que produzir uma análise das mútuas influências entre nações, ignorando a grande contribuição bantu, seria de grande brutalidade para a história da escravidão no Brasil, assim como para a compreensão do candomblé como uma inovação dada pelas condições ímpares da escravidão colonial ibérica.

Presentes no país há mais tempo do que qualquer outra etnia, esta categoria exógena designa diversos povos do sul da África que constituem a coletividade que primeiro foi escravizada sob a justificativa racial. Dado seu longo período de exposição a lógica de escravidão racial e sua experiência de resistência e enfrentamento perante os mecanismos da racionalidade, segundo a pesquisadora Lucilene Reginaldo¹⁶⁰, desde o final do século XVI, os povos de origem congo-angola vêm se organizando em irmandades católicas com a finalidade de defender sujeitos escravizados e negros libertos. Este dado contradiz boa parte da narrativa centrada na cultura yoruba que lê tal grupo étnico como conformista ou mesmo submisso.

À Irmandade da Boa Morte foi capaz de produzir esta estrutura de interface com a modernidade escravocrata porque durante séculos, o mecanismo das irmandades enquanto equipamentos de proteção dentro da própria lógica ocidental foi aperfeiçoado e desenvolvido por aqueles que desde o início tiveram contato mais íntimo e longo com o opressor. Silveira¹⁶¹ afirma que ainda que os jejes tenham chegado antes dos yorubas, estes encontraram a tradição congoleza e angolana fortemente estruturada e dela absorveram fundamentos, terminologias e simbologias.

O termo candomblé é um exemplo nítido desta fonte cultural. Acrescento ainda que além de termos, hábitos e instituições, fica como herança dessa cultura, um traço que perpassa todas as diferentes etnias que compõem esta organização de matriz africana: o culto ao ancestral da terra. Ainda que frequentemente negado, ele é comum na maior parte das casas e simbolicamente ocupa o lugar estratégico que marca o diálogo destas tradições estrangeiras com as cosmogonias locais, a partir de um ponto

¹⁶⁰ REGINALDO, op. cit., p. 47-54.

¹⁶¹ SILVEIRA, 2010, passim.

em comum: a relação com o invisível e o transcendente. Tal relação é inclusive um fator relevante no trânsito destes povos as Americas.

Para a maioria dos povos da África Central, o oceano, também significava ‘a linha divisória’, ou a ‘superfície’, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos, portanto, atravessar a kalunga, o oceano, significava ‘morrer’, se a pessoa vinha da vida, ou ‘renascer’, se o movimento seguisse em outro sentido. Ainda nesta cosmovisão, a cor branca simbolizava à morte; uma vez que os homens eram pretos e os espíritos brancos, desse modo, foi fácil para os bakongo identificar a terra dos brancos, Mputu, como a dos mortos.

Nesse sentido, o efeito psicológico da chegada dos portugueses foi estupendo. “Os brancos portugueses, vindos do mar, aparelhados de coisas nunca vistas e cuja eficácia foi logo comprovada, ofereciam insistentemente sua orientação na iniciação deste culto, que parecia ser mais poderoso dos que os até então conhecidos¹⁶²”.

Num olhar a partir das causas e efeitos, pode-se perceber que tanto de um lado do ocidente quanto do outro, à morte ocupa um lugar liminar, uma zona limítrofe, seja através da morte social que constitui o escravizado ou da morte simbólica que constitui a travessia do oceano, as trocas efetivadas no século XVI mudaram ambos os lados do Atlântico definitivamente. E por mais irônico que pareça, se o começo da escravidão ocorreu via iniciação em uma nova religiosidade, a longa exposição ao extermínio e sofrimento sistematizado serviu para reorganizar lógicas culturais, que perceberam na instituição de um novo conceito religioso um caminho para a liberdade.

Assim, me parece que, enquanto no ocidente a lógica religiosa atua como princípio fundamental da escravidão, uma possibilidade existencial foi construída pela criação de uma nova cosmovisão, que por imposição da racionalidade, mais do que por vontade própria, precisou estabelecer-se no campo religioso.

A narrativa das próprias integrantes da Irmandade aponta para uma construção que provém, não da necessidade de contra argumentar com a igreja católica a existência ou não de uma alma, mas recuperar para si, ao menos, sua própria morte. Essa intenção pode ser observada no depoimento de Dona Nilza, integrante provedora da festa no ano de 2015:

¹⁶² REGINALDO, op. cit., p.16-17.

[...] como escravizados eles não podiam frequentar a Igreja, então eles fizeram uma promessa para Nossa Senhora da Boa Morte que desse boa morte, boa morte por quê? Porque os irmãos eram açotados e jogados nas valas sem um enterro decente, digno então eles pediam para que Nossa Senhora ajudasse, desse uma boa morte ou pelo menos um enterro digno e aí pegaram ela como madrinha. Fizeram aquela Igreja da Barroquinha e diz que no fundo da Igreja eles cultuavam os orixás. O tempo foi passando, aí veio o General Madeira de Melo na época da independência, que não gostava desse ritual aí expulsaram elas de Salvador e vieram para Cachoeira. A maioria se espalhou por Belém, Santo Amaro, esse lado todo, mas a que vingou mesmo foi aqui em Cachoeira. (PRADO, 2011, p. 77)¹⁶³

Sendo assim, percebe-se que à Irmandade da Boa Morte se organizou primeiramente em torno do direito à morte. Sua trajetória revela um duplo pertencimento, uma vez que se insere na racionalidade européia, sob o mote de irmandade católica, e em uma contra narrativa de cosmogonias escravizadas. Esta cosmogonia também é fruto de uma dupla violência estrutural, a primeira dá-se pelo pertencimento racial ao grupo escravizado, a segunda pelo pertencimento de gênero ao grupo subjugado na trajetória patriarcal do colonialismo. A partir destas múltiplas agressões estruturais, surgiu a organização que estabeleceu as bases para a instituição do candomblé enquanto culto extra doméstico multiétnico. Ao cruzar registros oficiais e depoimentos de campo, é possível apontar para a possibilidade de que o formato que compreende múltiplas divindades cultuadas no espaço exterior ao das residências, tenha sido um desdobramento da experiência do terreiro da Barroquinha enquanto zona de encontro de africanos de diversos lugares, a partir de suas práticas culturais.

O que podemos entender a partir das interações entre etnias reorganizadas em uma dinâmica de divindades que antes eram monoteístas em seus territórios, é que o processo de solidificação e institucionalização do candomblé, é primeiramente uma resposta sócio-política as condições impostas pela escravidão. Diante das lógicas colocadas por esta nova cosmogonia, procurou-se promover políticas culturais funerárias para a população alvo das políticas de genocídio do estado escravocrata.

Neste sentido, percebe-se que à morte sistemática e destituída de legitimidade cultural promovia um política de desvalorização da vida. A criação de uma organização que se propunha a reverter esta lógica deu-se através de uma engenharia funerária multiétnica que mudou o conceito de vida e morte, para comunidades escravizadas no

¹⁶³ PRADO, Nilza. **Festa da boa morte**. 2. ed. rev. e ampl. Salvador, BA: Fundação Pedro Calmon, 2011. Cadernos do IPAC, 2.

Brasil, durante o tráfego negreiro no Atlântico. Estes novos conceitos são desenvolvidos no ocidente a partir da contribuição de mulheres africanas e afrodescendentes inseridas em uma sociedade patriarcal racialmente escravocrata. Esta produção a partir das pessoas mais afetadas pelo estado escravocrata colonial foi capaz de gerar novas cosmovisões que possibilitam uma disputa de espaço e narrativa sobre a morte, quanto a gênero, raça e pertencimento cultural, nas zonas do conhecimento que atuam na lógica ocidental como um campo de atuação do necropoder¹⁶⁴. Logo, a criação de uma lógica que abarque inteirações entre divindades que coexistem apenas em terras brasileiras, ressignifica a morte através de um discurso que promove um resgate do direito a vida. Durante os três dias de festividade da Nossa Senhora da Boa Morte desenvolve-se um processo que começa com a metáfora da escravidão enquanto prisão e caminha em direção à percepção da morte enquanto liberdade, concretizada na compra de alforrias ou na elaboração da ancestralidade a partir de uma perspectiva que considera o afastamento forçado do continente africano e à morte em condição escrava. Tal momento, ocorre no final das festividades, quando as integrantes levam os restos da festa a um lugar mítico onde se instaura os primeiros assentamentos das divindades femininas relacionadas à águas e ao ciclo de vida e à morte conhecido como Pedra da Baleia¹⁶⁵, este gesto simbólico remete a outras expressões afro-brasileiras, onde o ciclo das águas, em especial o mar funciona como veículo do meio invisível, sendo sinal de retorno para tradições bantu (PEREIRA¹⁶⁶; CEZAR¹⁶⁷) e de divinização para costumes jejes (PARÉS¹⁶⁸).

Observo ainda que, quanto à irmandade, soma-se a intencionalidade sociocultural à um conhecimento profundo dos universos éticos e estéticos de matriz africana (em especial yoruba, congo-angola e jeje). Através deste conhecimento foi possível elaborar de uma ancestralidade que supere o impacto das políticas de genocídio

¹⁶⁴ MBEMBE, 2016, *passim*.

¹⁶⁵ A Pedra da Baleia localiza-se entre a saída do Rio Paraguassu e o mar da Bahia de todos os Santos, a maior parte dos terreiros da cidade presta homenagem as divindades ali alocadas que seriam Osun, Olokun, Nanã e Yemanjá- segundo recolhido em depoimento do ogã Valmir da Boa Morte no ano de 2012, assim como do também ogã Geo do Bode no ano de 2016, bem como da vodunsi Uira de Sogbo no ano de 2018).

¹⁶⁶ PEREIRA, 2016, *passim*.

¹⁶⁷ CEZAR, Lilian Sagio. A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil. *Revista de Antropologia*, v. 58, n. 1, p. 363-396, 2015.

¹⁶⁸ PARÉS, 2007, *passim*.

e que origina um outro sistema de cosmovisão alternativo a racionalidade ocidental, que possibilite a vida em uma sociedade racialmente estratificada e patriarcal.

Este aspecto da irmandade, reforça as teorias que apontam para esta como a base principal do candomblé com especial destaque para culturas jeje¹⁶⁹ e angola¹⁷⁰. Entretanto não há como ignorar a influência da contribuição yoruba tanto na Irmandade da Boa Morte, quanto na criação do candomblé e nos ritos fúnebres em geral. Um exemplo desta atuação é o ritual do Asese, largamente descrito por Juana Elbein Santos¹⁷¹ em *Os Nagô e a morte*, o rito integra o repertório ritualístico do candomblé, objetiva fazer com que a pessoa morta consiga voltar para a terra de origem de seus ancestrais (alguma localidade em continente africano), este retorno fortalece a comunidade na qual o morto estava inserido.

A lógica deste ritual obedece a uma ordem de encadeamento de divindades de diferentes territórios africanos, que se repete simbolicamente nos três dias de performance ritual fúnebre da Irmandade da Boa Morte. Sua dinâmica de elaboração da morte culmina no retorno através do oceano, simultaneamente a este retorno, há também um fortalecimento da comunidade que fica em terras brasileiras. A palavra asese significa asè asè. O significado da expressão asè é força de realização, asese significaria duas vezes força de realização. Segundo a lógica deste rito, a força de realização da pessoa aumenta a partir de sua morte sendo revertida para a da comunidade da qual este é oriundo. Logo, o rito consiste em uma série de rituais que se estende por até sete anos depois do falecimento do indivíduo, a fim de produzir sua iniciação e integração no mundo invisível, trata-se de uma sequência de homenagens e rituais onde a existência que se encerrou é diluída entre a própria comunidade. No processo de elaboração da ancestralidade, este é o grau mais alto desde a iniciação do indivíduo no candomblé, sendo este estágio o de total integração com os ancestrais, a natureza e as demais forças invisíveis. Neste ritual a presença do feminino também é central, pois ele articula-se no campo de domínio das Iya Mis divindades centrais na definição da vida e da morte, em torno das quais estrutura-se a sociedade Geledés, presente no Terreiro da Barroquinha,

¹⁶⁹ Ibid., passim.

¹⁷⁰ LOPES, Carlos M. Angola: os desafios da (re) construção. **Janus**, Lisboa, 2004.

¹⁷¹ SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

organização da qual à Irmandade mantém algumas características, sendo a principal delas, a hegemonia feminina sobre o culto.

Logo, uma análise preliminar do processo de formação do candomblé aponta para a importância da Irmandade da Boa Morte como mediadora entre culturas não hegemônicas e a normatividade colonial. A transformação do projeto de vida ocorre a partir de uma disputa simbólica sobre a lógica colonial acerca do direito à morte. Este direito é reconquistado através de uma dupla articulação cultural partindo dos sujeitos mais a margem dado a construção patriarcal, católica e escravocrata de estado: mulheres africanas e afrodescendentes. De um lado, há a gestão da lógica estrangeira que justifica a escravidão a partir de seu discurso sobre a morte, sob o recorte do feminino, do outro há o agenciamento de culturas subjugadas pela lógica vigente, considerando o desapossamento coletivo do direito a vida através de uma morte digna, e a possibilidade de inscrever sua trajetória na narrativa oficial.

As condições de existência das populações africanas e afrodescendentes diante da política de genocídio, trazidas na narrativa fundante da Irmandade, torna nítido que a condição humana foi negada a tais etnias. Logo, é impossível esperar da narrativa da história da arte que estes conceitos, bem como sua aplicação ritual estivessem inseridas na história da arte, uma vez que este grupo não estava inserido na modernidade enquanto sujeito, mas sim, objeto. A criação da Irmandade e de sua estrutura ritual é uma consequência direta desta privação do direito a vida, conforme consta no depoimento acima da integrante da Irmandade Nilza Prado.

1.2 IRMANDADE DA BOA MORTE: CACHOEIRA/BA: DA ORDEM DO RITO

Em meados do mês de novembro de 2010 cheguei pela primeira vez na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano, a convite da ONG Identidade Brasil, afim de fazer a recuperação de um material têxtil referente a uma espécie de bordado da região. Nesta ocasião me foi dito que tal trabalho só seria possível apenas mediante consulta oracular no Merindelogun, sistema divinatório aplicado na maior parte dos templos religiosos do candomblé baiano. Fui conduzida ao templo da yalorisa Madalena do terreiro Guarani de Oxossi. Localizado no alto do bairro do Rosarinho, este terreiro fica a poucos metros da

casa da consagrada yalorisa Baratinha, a primeira nagô a iniciar homens para divindades femininas. O bairro foi construído pelos devotos da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, grande parte dos sacerdotes e sacerdotisas ilustres da cidade encontra-se enterrados no cemitério atrás da igreja, o único cemitério permitido aos afrodescendentes durante a escravidão. Ainda que jovem, quando eu a conheci, a yalorisa Madalena vem de uma longa descendência de sacerdotes. Na ocasião do nosso primeiro encontro ela me narrou um episódio onde seu pai Chapéu de Couro teria quebrado o braço de meu mestre de capoeira Ananias, e este quebrado a perna do opositor simultaneamente, de acordo com a narrativa a rivalidade continuou resultando na fuga de meu mestre para São Paulo.

Iniciado a consulta, a primeira ação foi um questionamento sobre minha relação com o mundo dos mortos e qual a natureza do trabalho que envolvia meu contato com eles. Inicialmente me pareceu um equívoco, uma vez que eu não trabalhava com mortos, e sim com tecidos. No diálogo, descartadas todas as funções óbvias tal como médica, enfermeira, e mesmo museologista, ficou nítido que o termo trabalho, se referia a atividades que eu fazia com afinco. A yalorisa, a fim de melhor comunicar o que estava sendo transmitido a partir do oráculo, descreveu tal trabalho como a tarefa de mover o morto, ou sua manifestação energética, de um lugar para o outro. Diante desta informação falei do meu trabalho com butoh (dança japonesa que move energia dos mortos), imediatamente fui questionada sobre que tipo de procedimento mágico que eu desprendia em minha prática. Ao perceber que eu não realizava nenhum procedimento mágico com o objetivo de proteção contra as forças da morte, a yalorisa consultou novamente o oráculo, desta segunda vez me informando que eu deveria realizar um procedimento ritual no sentido de liberar as energias negativas de ancestrais, que por conta da minha prática artística, estavam perto de mim causando infortúnios nos estudos. Por este motivo, eu precisaria voltar imediatamente após os procedimentos rituais para São Paulo, ou algo muito ruim iria acontecer comigo caso eu não voltasse. A yalorisa referiu-se a um problema quanto aos ancestrais da minha família que morreram lutando por liberdade, e uma relação com a fúria dos ancestrais que queriam aprisioná-los, ela concluiu com uma frase simples: "acho que é racismo, minha filha, e pode te atrapalhar muito". De fato, eu vinha enfrentando problemas com uma professora da graduação que

lecionava História da Arte, no curso de Tecnologia Têxtil e da Indumentária, e que vinha tentando impedir que eu fizesse os exames finais da matéria.

Além de apontar para meu retorno imediato, ela também solicitou que eu entregasse flores, algumas jóias e perfumes na Pedra da Baleia, para Osun, a fim de regular minha relação com o feminino. Após a consulta ela me informou que eu não poderia usar vermelho nunca mais além de orientar o uso do branco segundas e quartas, dias em que o mundo dos vivos e dos mortos se aproximam, ela ainda me informou que havia um grupo de mulheres que eu deveria conhecer chamado Irmandade da Boa Morte e assim como eu, cultuavam à morte há muitos anos. Posteriormente eu soube que a Pedra da Baleia onde eu deveria depositar as flores, alguma jóia e perfume, era o mesmo lugar onde à Irmandade da Boa Morte depositava os restos da festa. Nesta pedra havia ainda assentamentos de Olokun, Osun, Yemanjá e Nanã. Estas divindades, no Brasil, estão relacionadas com à morte, o mar, as transformações e as cabeças, com uma atenção especial a Olokun, cujo mito aponta a necessidade de um sacrifício humano por dia.

Durante este período desenvolvi relações de amizade com pessoas da cidade que posteriormente, se mostraram do ciclo interno da Irmandade da Boa Morte. No início do ano de 2011 fui convidada ciceroneá-las em sua visita ao Museu Afro-Brasil em São Paulo. Neste momento, durante uma semana eu fiquei responsável por organizar as atividades que elas desejavam fazer e levá-las onde quer que elas quisessem ir. A parte mais significativa deste evento foi um passeio a 25 de março para compra de contas para fabricação de guias (colares de proteção vinculada às divindades) e cristais para construção dos assentamentos. Neste momento ao acompanhá-las nesta tarefa eu também fui instruída pela primeira vez nos significados de cada cor, da interação entre uma cor e outra e da relação das pedras com as cores e divindades, além de ganhar das mãos delas um cristal relacionado ao orisa Xangô. Este momento foi decisivo quanto a minha mudança para o recôncavo baiano, a fim de entender coisas que não seriam possíveis apenas em visitas ocasionais ou à distância.

Em julho do mesmo ano iniciei a performance ritual Gunga, um rito de longa duração cujo objetivo era realizar ritos de cura em honra a quem não sobreviveu ao trajeto entre África e Brasil. A primeira performance chamava-se Banzo, ela foi construída

a partir das informações sobre comércio de pessoas escravizadas encontradas nos arquivos do extinto Troppeum Museum em Amsterdã/NL. Esta performance consistia em produzir um discurso sobre este trânsito partindo do corpo sobrevivente enquanto suporte para a interação entre as cores branco e vermelha, que simbolizavam respectivamente o visível e o invisível, tais como me apresentadas pelas integrantes da Irmandade da Boa Morte. A proposta era mobilizar forças invisíveis, tal como apontou a yalorisa em minha primeira consulta, dos ancestrais vendidos naquele porto, o local de comercialização dos corpos, uma memória apagada pelo governo holandês. Esta obra se diferencia de minhas obras anteriores, uma vez que ela é a primeira a lidar com dados geográficos, históricos e filosóficos, além de ser a primeira construída para ser um ritual. Após a execução desta performance eu retornei diretamente para o Recôncavo Baiano a fim de acompanhar minha primeira festa da Irmandade da Boa Morte.

Cheguei diretamente para o primeiro dia da festa, e embora minha expectativa fosse de acompanhar tudo de longe, fui chamada para integrar o cortejo junto com os familiares das integrantes da Irmandade da Boa Morte. Durante os três dias de cortejo fiquei próxima a Valmir Conceição que me explicou cada uma das etapas:

O primeiro dia (13 de agosto), caracterizado pela cor branca, nesse dia a procissão ocorre sob a luz de velas. A imagem da santa sai da Igreja d'Ajuda e passa pela cidade, levando um andor com a imagem de Nossa Senhora deitada, o cortejo para apenas duas vezes, ambas na Rua da Matriz, uma vez em frente à Casa da Estrela e outra em frente à Miscelânia Yemanjá, residência de Zuleika Machado, uma apoiadora da Irmandade. Nesse dia é servido o banquete branco, á base de peixe e demais alimentos da mesma cor. Não é indicado ter toques ou festejos na cidade, todas as integrantes da Irmandade seguem em vigília em procedimentos internos na sede.

Foto 1 - Primeiro dia da Irmandade da Boa Morte.

FONTE: ACERVO PESSOAL

O Segundo dia (14 de agosto), marcado pelas cores preta e vermelha consiste num enterro simbólico. As integrantes que estão em fase de provação usam as roupas cerimoniais de terreiro, assim como o público, as outras usam traje completo. Ele é composto de torso, saia rendada, camisu, anáguas, saia plissada preta, lenços brancos de cabeça, além de pano da costa bicolor preto e vermelho. Neste dia, a marcha fúnebre é tocada pela Lira Ciciliana¹⁷² e a procissão pela cidade estendem-se como um grande funeral que passa por toda cidade. Todo percurso é feito com velas, sendo uma parada relevante: diante da Casa da Estrela, onde o andor desce alguns centímetros em forma de reverência. Também nesse dia é entoada a cantiga de Nossa Senhora da Boa Morte:

“Abençoa essa missão
Virgem Mãe, Senhora Nossa
Dai-me a tua proteção, Senhora da Boa Morte”.

¹⁷² É um dado relevante que a Lira Ceciliana, tenha sido fundada em 1878, com ideologia abolicionista, sendo que sua atividade data de período anterior a fundação. O aniversário da Lira Ceciliana é celebrado todo 13 de maio, quando em marcha pela cidade, a orquestra para na casa dos ambolicionistas fundadores. A relação entre a Lira e a Irmandade da Boa Morte é uma dinâmica que merece estudo próprio, uma vez que durante o ritual ela exerce função sonora semelhante aos atabaques. Da mesma forma a família da integrante da Irmandade, a Ekedji Edite Conceição, participa da Lira Ceciliana há gerações, de maneira que por vezes sua presença na orquestra que embala o cortejo de Nossa Senhora, parece complementar a presença da própria.

FOTO 2 - Segundo dia, comissão da festa de 2017, da esquerda para direita: Mariah Lameu, Florzinha, Nilza Prado e Edite Conceição.

FONTE: ACERVO PESSOAL.

No terceiro dia (15 de agosto), diferente dos outros dias, a procissão ocorre nas primeiras horas diurnas. Neste momento as integrantes finalmente ostentam as joias de crioula herdadas de suas avós e/ou mães, adquiridas por si próprias ou ganhadas de outras integrantes que as indicaram. Neste dia a procissão sai da Igreja do Carmo, anteriormente proibida a africanos e afro-descendentes, e caminha até a sede da Irmandade, agora a imagem revela-se ereta, em referência a superação da morte e ascensão enquanto metáfora para liberdade. Neste último momento é anunciada a equipe da próxima festa, as pessoas são convidadas a depositar flores no andor da santa. Na sequência do evento é servido um almoço à comunidade e posterior a refeição há uma valsa, composta de músicas tradicionais, em sua maioria de canções populares, tocados pela Lira da cidade. Ainda neste dia é feita coleta das esmolas para a próxima festa.

FOTO 3 - Comissão de 2019, agora com Nilza Prado como Provedora, ao centro, a sua direita Edite Conceição, a sua esquerda Mariah Lameu, ao fundo Lita.

FONTE: ACERVO PESSOAL.

Embora a maioria dos visitantes saia da cidade neste dia, quando manifestei intenção de partir após a celebração, fui questionada pelas integrantes da Irmandade do por que partir antes do fim da festa. Fora dos calendários oficiais segue uma programação que pouco aos poucos me foi sendo revelada no decorrer dos anos.

Num primeiro momento, fui convidada para o cozido do dia 16 de agosto, feita com os legumes da terra, esta comida está tradicionalmente relacionada com os ancestrais locais ameríndios, nos terreiros jeje-nagô. Este momento é marcado pelo samba de roda, música também tradicional das divindades da terra, cultuadas como caboclos, a celebração é diurna. Neste momento elas não vestem os trajes brancos de noviça, ou a indumentária completa da Boa Morte, mas um terceiro conjunto de roupas, ainda cerimoniais, uma vez que usam saias cerimoniais com o conjunto de anáguas. Entretanto, neste dia há a presença de cores nos trajes, uma coisa não presenciada nos outros dias, neste momento elas costumam sentar-se nas escadarias da sede ou mesmo embaixo da gameleira atrás da sede e passam toda a tarde conversando com devotos e a comunidade em geral.

Em paralelo a esta atividade, na casa de Dona Dalva Damiana, uma das integrantes mais antigas da Irmandade, é celebrada festa de São Roque, sincretizado como Omolu, sua divindade de devoção. No ano seguinte a minha primeira festa, em

2012; ocasião onde ofereci um bolo, junto com sua família, a fim de somar aos festejos. Em 2013, ela organizou o Terno do acarajé: um cortejo festivo que sai também na festa d'Ajuda, e na data da minha chegada estava praticamente extinto. Em 2015, ano em que essa integrante foi Provedora da Festa, neste dia consagrado as crianças, após o Caruru, teve início os festejos de São Roque no qual foi anunciado o Juiz (cargo idêntico ao de provedor) da festa d'Ajuda. Neste mesmo ano, ao chegar à cidade antes dos festejos, fui convidada a conhecer o quarto onde reside o São Roque durante o ano, tal convite foi feito em tom de segredo confessional.

No segundo ano em que frequentei a festa, fui convidada para ficar em uma atividade que acontece no dia posterior a este evento, dia 17 é servido o Caruru. Nesta ocasião sete meninas comparecem à Irmandade da Boa Morte, trajadas com as mesmas vestes das irmãs, que neste momento usam seus trajes que permitem cores e estampas, ainda que continuem sendo roupas cerimoniais, elas são convidadas a comer Caruru. Esta organização remete a prática do Caruru dos sete meninos, tanto na forma quanto no prato a ser oferecido. Durante o mês de setembro é comum que as casas tradicionais e os terreiros de candomblé, façam festas para as divindades infantis simbolizadas pelos gêmeos (conhecidos como Ibejis ou Hoho), nestas celebrações sete crianças são colocadas em círculo e convidadas a comer com as mãos o Caruru colocado em uma gamela de circunferência grande o suficiente para acomodar todas ao redor. Esta prática tem por objetivo promover um futuro propício a toda comunidade através da celebração das divindades responsáveis pelas surpresas inesperadas, sejam elas positivas ou negativas. Neste evento todos sambam, as sete meninas e as integrantes da irmandade também; é distribuído Caruru para toda comunidade. Finalizando este dia há o grande samba das irmãs, onde elas dançam e convidam os visitantes e familiares a dançar também.

Após frequentar não apenas as festas, mas os templos das integrantes da Irmandade da Boa Morte, no ano de 2016, cinco anos depois de comparecer a festa ininterruptamente, na ocasião de me despedir das integrantes que moravam longe de Cachoeira e encontravam-se de partida no dia 18, fui convidada compartilhar com um almoço simples antes da viagem de retorno. Encerrado o almoço me foi solicitado não partir, sem explicação alguma.

Durante o tempo que ali estava, pude contar a Dona Mariah Lameu sobre os descendentes de Seu Adálio de Ogunja, que iniciou o primeiro homem jeje para uma divindade feminina, que se encontra em Ribeirão Preto e ela desconhecia. Ainda durante a espera, pude ouvir Dona Flor falar sobre algumas infelicidades que ela carregava quanto sua biografia e ao grupo, a relação desses acontecimentos, sua postura e a conexão entre estes fatos e sua divindade de devoção, Ogun.

Ainda falando sobre a dimensão conceitual desta divindade, quanto aos desafios, à possibilidade de ir e voltar do mundo dos mortos e sua pertinência quanto ao futuro, ela apontou para a necessidade de novas gerações integrarem-se à irmandade, neste ponto ela citou a mim como exemplo, indicando que há pouco elas conversavam sobre mim, o teor desta conversa nunca me foi revelado. Ainda neste episódio houve um questionamento sobre a minha conexão sobrenatural com a divindade Oxumarê¹⁷³, questionamento para o qual eu não tinha resposta, uma vez que não sou iniciada. Após esta resposta ela pediu que eu continuasse aguardando e retornou para o interior da Sede da irmandade.

Embora difíceis de conectarem-se racionalmente tais conversas serviram como preparatórias para o que estava por vir. Minutos após Dona Flor levantar e entrar no prédio onde estavam as outras, as irmãs saíram da sede todas trajando suas roupas cerimoniais brancas em fila, a comissão do ano levava cada um, um balaio na cabeça. Esta procissão silenciosa era feita como que em segredo, neste momento entendi que deveria segui-las. No trajeto alguns parentes e amigos que aguardavam na porta de suas casas, ou nas esquinas, todos também usando branco, possivelmente cientes de que aquilo ia acontecer se uniam a procissão silenciosa. O fim do trajeto levou-nos ao rio,

¹⁷³ Posteriormente esta indagação foi revelada extremamente pertinente, visto que para o candomblé, com certa variação, entende-se que a cabeça (Ori para os yorubas) é a manifestação da individualidade, ficando a cargo do Orisa guardião esta entidade pessoal. Esta função é complementada ainda por mais um ou dois guardiões, sendo o caminho, ou trajeto biográfico, a expressão ainda de outro princípio conceitual. Este dado é relevante, uma vez que ao chegar ao Benin e encontrar minha família foi indicado que a ordem deste sistema era na realidade o inverso do que leitura brasileira. O sacerdote vodun de minha família, responsável por minha iniciação, indicou que tal inversão ocorria mediante a relevância da travessia do oceano, mundo dos mortos (ou kutome), onde o princípio relacionado com o trajeto biográfico assumia o lugar da expressão do ego e vice-versa. Desta forma ao contrário do que se compreendia no Brasil, onde Oya, divindade Yoruba associada com os ventos e raios, era apontada como divindade relacionada com a manifestação da minha individualidade, e o princípio conceitual que melhor exprimia minha trajetória biográfica era Oxumare – no Benin a manifestação da minha individualidade estava associada ao vodun Dan (uma entidade do panteão vodun que assim como Oxumaré é representado por uma cobra), sendo meu trajeto biográfico relacionado com Heviosso, divindade do panteão vodun dos raios.

nas margens do rio uma canção começou a ser murmurada, primeiramente a cantiga de Nossa Senhora da Boa Morte, num momento posterior, outra também entoada na festa de yemanjá da cidade:

"Eu vou pra pedra da baleia, eu vou pra pedra da baleia,
Yemanjá sereia, eu vou para a Pedra da Baleia"

Em seguida as irmãs se organizam e entram num barco que já estava disposto de maneira a esperá-las. À ordem como elas se posicionam no barco, de algum modo segue a ordem do axexe, o funeral nos candomblés, jeje-nagos e ketus, a única observação é a ausência de uma ou outra divindade que aparece no ritual e na irmandade não encontra representante enquanto devota. O barco parte em direção a Pedra da Baleia, onde depositei flores e jóias na ocasião da minha chegada a cidade. É importante situar que este local fica nos limites entre rio e mar no braço do Paraguassu, os pescadores apontam esta pedra como a entrada de água salgada do rio. Após alguns minutos com a pequena plateia a esperar o barco, eles retornam, agora com os balaies vazios. Ao desembarcarem recebem uma série de palmas e saudações a Nossa Senhora da Boa Morte. Nesta ocasião a Procuradora Geral responsável pela festa foi Dona Nilza Prado e a Tesoureira, a ekedji Edite Conceição, fotógrafa a ser analisada neste estudo.

Ainda que estudiosos apontem o corpo da festa como um acontecimento de três dias, minha observação permitiu perceber um total de seis dias. Deste período, as duas primeiras celebrações públicas são noturnas, do terceiro ao sexto dia observam-se celebrações diurnas, com presença de elementos do ancestral da terra (o caboclo) representado pelo samba de roda e figuras conceituais que remetem ao futuro (as crianças), culminando no último dia em uma celebração silenciosa marcada pelas águas, uma vez que neste último dia os restos da festa são levados a Pedra da Baleia, último limite com o mar.

Os acontecimentos de campo apresentados acima revelam que a questão do binômio morte, escravidão, cunhado por Hegel¹⁷⁴, central para Gilroy¹⁷⁵ e Mbembe¹⁷⁶, permanece também como uma questão fundante da modernidade para os povos que foram vítimas do processo colonial. Entretanto, a abordagem deste fator encontra-se em

¹⁷⁴ HEGEL, 1992, passim.

¹⁷⁵ GILROY, 2001, passim.

¹⁷⁶ MBEMBE, 2016, passim.

uma perspectiva totalmente inexplorada por tais autores. Neste compêndio ético-estético de filosofias, o mar figura como peça fundamental. Entretanto sua leitura é dupla, uma vez que ao mesmo tempo em que a partida do barco com os balaies ao final da festividade reforce a noção de sequestro e de retorno para o lugar de origem, a narrativa do funeral é encerrada com um renascimento celebrado com honrarias ao ancestral da terra (figura que será melhor abordada no capítulo II na figura de Edite Conceição).

1.3 DA HIERARQUIA NA IRMANDADE DA BOA MORTE

A comissão da festa que compreende Provedora, Procuradora geral, Tesoureira e Escrivã. Estes cargos são selecionados através de um sistema de grãos de milho e feijão, onde estes significam aprovação ou rejeição. Há indicações de campo que apontam que nesse momento há a presença da Irmandade de Bom Jesus dos Martírios, o grupo que dividia a Igreja da Barroquinha com à irmandade da boa Morte em seu início. Neste período, tanto Joanice Conceição¹⁷⁷ quanto Pierre Verger¹⁷⁸ apontam para Maria Julia Figueiredo, como a pessoa que ocupa o cargo de Juíza Perpétua da Irmandade da Boa Morte e Erelu, na sociedade Geledés, atualmente extinta no Brasil. Há uma probabilidade de que com o tempo esta sociedade tenha se modificado aos limites sociais e tomado o formato do que é hoje à irmandade da Boa Morte. O fato é que até hoje o cargo de Juíza Perpétua está acima dos cargos, sendo esta a principal figura ritualística e uma voz preponderante na escolha da comissão da festa e nas decisões do grupo. Entende-se que a mulher que ocupa este cargo, sendo a mais velha dentre todas é a representação de Nossa Senhora da Boa Morte na terra, suas decisões são incontestáveis e sua importância é tamanha que apenas de sete em sete anos ela é a responsável pela festa. Este momento é conhecido como ‘ano sete’, o ano em que a própria Nossa Senhora da Boa Morte se encarrega dos ritos. Nos outros anos a Juíza Perpétua garante a isonomia da eleição da comissão organizadora.

¹⁷⁷ CONCEIÇÃO, 2017, *passim*.

¹⁷⁸ VERGER, Pierre Fatumbi. Grandeza e decadência do culto de Ìyàmi Òsòròngà (minha mãe feiticeira). In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **As senhoras do pássaro da noite**: escritos sobre a religião dos orixás V. São Paulo, SP: EDUSP, 1994. p. 13-71.

Na comissão, a Provedora é o maior cargo dos festejos, ela deve ser uma integrante efetiva da irmandade. Por ser um dos cargos mais importantes a ser alcançado na organização, ele não pode ser ocupado por integrantes em provação que não receberam o traje completo, ou seja, aquele que inclui os ornamentos pretos e vermelhos, adquiridos apenas após um período de observação (período variável de escala anual). A proibição se justifica dado o amplo conhecimento dos detalhes rituais e práticos necessários para ocupar tal posição. A Provedora normalmente já passou por todos os cargos da comissão da festa, sendo este último sua coroação dentro da irmandade. Neste momento, ela se encarrega do preparo da festa, além de conduzir por todo cerimonial o 'Cajado de Nossa Senhora', uma peça em madeira com ponta metálica cobreada onde está contida a 'força da irmandade, este cajado está presente em todos os momentos rituais e sua queda pode significar a desestruturação do poder ritualístico da Irmandade. A importância desta posição está presente também fora do período festivo, uma vez que é na casa da Provedora que permanece a réplica de nossa senhora, uma figura menor guardada em uma pequena caixa que se assemelha a uma miniatura de caixão. Durante o resto do ano ela recebe flores e incensos, além de visita de outras integrantes, essa peça menor participa dos ritos fechados ao público.

Durante o cortejo essa pequena imagem é levada pela Procuradora Geral, que vai ao lado da Provedora, num binômio simbólico onde o corpo e a força de realização caminham lado a lado. Ainda que responsável pela realização do cerimonial, a função da Provedora depende de sua parceria com a Procuradora geral. Por conhecer as minúcias da festa, esta última é responsável por garantir que o cerimonial aconteça não importa o incidente, sendo a responsável por realizar a festa em caso de falecimentos da Provedora. Sua função ritual é a de conferência dos diversos detalhes simbólicos e práticos que envolvem o ritual, esta função é exercida até o último momento, quando os balaios entram no barco. Foi possível perceber o desempenho da integrante que ocupava o cargo de Procuradora Geral, quanto à ordem das integrantes ao entrar na embarcação, obedecia à ordem das divindades no rito do axexê (rito fúnebre do candomblé jeje-nagô e ketu) quanto às suas respectivas divindades protetoras. Por esse motivo, é possível supor que o cargo exija também certa senioridade nas práticas rituais da religião.

FOTO 4 - Comissão de 2016, da direita para esquerda, Marião (a provedora), Adalgiza (a procuradora geral), Leo (ao fundo), Adeildes e por último Edite Conceição.

FONTE: ACERVO PESSOAL.

As conexões entre os dois espaços, o terreiro de candomblé e à irmandade da Boa Morte, se estendem para além das funções de cada cargo, mas também no que diz respeito à organização espacial do cortejo. É possível fazer uma análise estética da relação entre a Provedora que leva o cajado da Irmandade da Boa Morte e a Procuradora Geral encarregada do pequeno mortuário de Nossa Senhora, enquanto repetição da relação estabelecida entre o akasa e o opaxoro (cajado simbólico da força vital) na dinâmica de agradar as divindades femininas ritual do Padê¹⁷⁹, ritual que abre os conjuntos cerimônias do candomblé ketu. O akasa é formado por um fragmento de massa branca associada aos ancestrais fundantes e divindades da criação (funfun ou fun), representados pelo cajado, o opaxorô. Na cerimônia o akasa é oferecido às mães ancestrais (Iya Mi, também simbolizada por Odudua, ou um pássaro), enquanto parte de um todo não procriado, a fim de acalmar sua fúria. Nesta prática ele simboliza um corpo individualizado, fragmento da contraparte masculina, Orisala, responsável pela criação em parceria a Odudua. O opaxorô, objeto em forma de cajado, contém e constitui a

¹⁷⁹ SANTOS, 1976, passim.

materialização deste todo ao qual o akasa integra- em interação com sua contraparte feminina (representada por Iya Mi), esta dupla corpo-cajado em dinâmica com o feminino é responsável pela existência. Assim como o Padê abre os cerimoniais da nação Ketu, a dupla de mulheres, Provedora e Procuradora Geral, conduzindo o duplo cado e, miniatura de Nossa Senhora, abrem os cortejos nos três dias de celebração.

Esta relação é presente tanto no mito ewe, onde Mawu é o complemento de Lissa, sendo ambas as partes constituintes da existência, quanto na cosmologia Yoruba onde Odudua realiza o projeto de criar a humanidade diante adversidades de Orisala. Em ambos os casos há uma relação de duplos que se complementam para fins de uma continuidade. Esta relação está presente no conceito yoruba dos gêmeos, as divindades infantis celebradas no dia 16 de agosto. A relação entre estas divindades e a negociação com a morte, enquanto estratégia de manutenção da vida é explicitada no conto yoruba em que os gêmeos se revezam através da música e da dança com a finalidade de enganar a morte que levaria um deles.

Tal como no caso dos gêmeos, um terceiro membro surge a fim de dinamizar a existência e tornar a vida possível, assim é a Tesoureira. Como o terceiro irmão posterior aos gêmeos (Doú ou Alabá), a função dela é conectar a interação entre o binômio anterior com outras instâncias, promovendo conexões e uma existência harmônica com a sociedade. Esta terceira função tem como objetivo articular laços para fora da organização que tornem a cerimônia possível, bem como dialogar com instâncias que possam dificultar a realização dos festejos. A contemplação da ética que rege as funções do cargo, mediante a aproximação com a figura de Doú, aproximam este da figura de Exu¹⁸⁰, uma vez que compete a Tesoureira controlar os fluxos financeiros e estabelecer articulações políticas. Cabe ainda, a esta figura equilibrar as forças e promover a mediação, se necessário entre as duas forças superiores a ela, a Provedora e a Procuradora Geral. Sendo assim, a Tesoureira tem um papel de extrema relevância caracterizado pela intervenção de uma fração menor de poder sobre uma fração maior de poder, podendo agenciar forças exteriores a seu favor para que a festa seja realizada. Em sua microesfera, a Tesoureira constitui um fractal de toda Irmandade da Boa Morte,

¹⁸⁰ AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. *In*: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **Candomblé**: religião de corpo e alma. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2000.

cujas função primordial é reverter o sentido da vida para toda uma população secularmente condenada ao genocídio, sem, entretanto, deixar de integrar tal população.

Por fim, o cargo de Escrivã é o primeiro cargo a ser ocupado na comissão das festividades antes de ascender às outras funções. Para a maioria delas este cargo é a entrada para uma melhor compreensão das minúcias e seus impactos rituais, bem como a oportunidade de uma interação mais direta e prática com os símbolos principais da Irmandade que são as imagens menores da santa, sua réplica maior, o cajado e demais demandas práticas para execução ritual. A escrivã prepara os incensos e as velas artesanais a serem carregadas durante o cortejo, além de cuidar para que nenhuma delas apague ou quebre durante as cerimônias, da mesma forma durante a preparação das festividades ela atua no auxílio prático das outras integrantes da comissão. Por esta característica, espera-se que integrantes mais novas assumam este cargo. É importante frisar que boa parte do conhecimento quanto aos rituais internos ou externos, não são transmitidos de maneira direta ou verbal de uma integrante para a outra, mas a partir da repetição, da observação e da transmissão de conhecimento em zonas afastadas do ritual, como no período de recolhimento antes da festa ou no convívio familiar, seja consanguínea ou ritual. Esta estratégia de comunicação cria uma linguagem própria situada no âmbito da convivência, da prática e da escuta. Logo, ao compreender a função de Escrivã como um cargo de aprendizagem, percebe-se uma ética própria da Irmandade da Boa Morte, onde a transmissão de conhecimento ou o estabelecimento do discurso dá-se pelo engajamento performático.

Esta metodologia mostra a relevância da senioridade motivada pela interação e observação, um traço que se estende por toda a estrutura da Irmandade. Mesmo a inserção de novas integrantes só é possível, após os quarenta anos de idade. Este traço demonstra que um fator preponderante para integrar a congregação é o acúmulo da experiência dos ciclos fundamentais de vida, dentro de determinada noção ocidental de raça, a partir do feminino enquanto modalidade na qual se vivencia estas variáveis¹⁸¹. Logo, para além da proximidade com o mundo dos mortos propiciada pelo avanço da idade e seu subsequente *status*¹⁸², percebe-se ainda duas outras variáveis, que são o

¹⁸¹ CRENSHAW, Kimberle. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v.43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

¹⁸² LEITE, Fábio. **A questão ancestral**: África negra. São Paulo: Palas Athena, 2008.

gênero e raça vivenciados em uma sociedade ocidental escravocrata. Esta última variável adiciona um aspecto mais decisivo à questão fúnebre, ao considerarmos que expectativa de vida da população escravizada era de dezenove a vinte e cinco anos na Freguesia de Lamim (MG) na metade do século XIX, pode-se imaginar uma margem aproximada quanto à população da cidade de Cachoeira, na mesma época. Este panorama coloca a relevância da senioridade num outro patamar, uma vez que nas sociedades das Américas de base escravocrata, chegar à velhice era como ainda é, um privilégio. Esta nuance aponta um alto grau de refinamento do processo seletivo, visto que o critério do envelhecimento, mesmo figurando como um fato raro na sociedade em que à irmandade se constituiu, é significativo, mas não preponderante, sendo observado também o caráter do processo de envelhecimento.

Este fator aponta para uma busca por valores culturais verificados de maneira biográfica. Entretanto, o fator da idade não é o único fator relevante, as noviças são observadas em sua vida comunitária antes de serem indicadas como tal. Contudo, tornar-se noviça indica um estágio de observação oficial, e não uma aprovação imediata. Durante o período que precede o direito ao uso do traje completo, a candidata é observada quanto a capacidade de dialogar com preceitos rituais, onde é verificado seu acesso ao universo simbólico das tradições de matriz africana. No campo social, o *status* que confere a condição de noviça, não deve afetar o caráter moral da candidata, sendo este também um critério de exclusão. Logo, percebe-se que o processo seletivo da Irmandade da Boa Morte objetiva alcançar aquelas que empreenderam não apenas o feito de tornarem-se anciãs, mas conseguiram neste processo preservar uma ética de salvaguarda e manutenção identitária.

A prática pedagógica de ocupação dos cargos da comissão da festa, onde o aprendizado é feito por observação e convivência com as rotinas e deveres rituais dentro da Irmandade, revela ainda que tais valores culturais são transmitidos primordialmente de maneira interpessoal. Na observação de campo a mediação entre significados simbólicos e seus respectivos desdobramentos éticos, obedeceu também esta estrutura. Tal como o convite implícito para acompanhar a oferenda dos balaios da festa; muitas informações foram transmitidas através de momentos, lugares e imagens os quais foi permitido ver e acessar, mas sobre os quais pouco ou nada foi dito diretamente. Esta

dinâmica mostrou-se uma constante, a ponto de tornar-se uma linguagem capaz de expressar sentidos e nuances que extrapolam a língua colonial, o português, que no Brasil impediu o desenvolvimento de qualquer outro dialeto mais preponderante.

A observação da estrutura oficialmente católica da Irmandade da Boa Morte, em conjunto com as diferentes lógicas fúnebres de matriz africana e mesmo ameríndia, aponta para a criação de uma linguagem que dialoga em diversos níveis de pertencimentos culturais distintos sem anulá-los ou hierarquizá-los. Ainda que pesquisadores como Verger¹⁸³ e Silveira¹⁸⁴ apontem a cultura yoruba como matriz da Irmandade, há indícios que corroboram para leituras mais culturalmente abrangentes. Segundo Parés¹⁸⁵, Ludovina Pessoa, sacerdote pertencente à cultura ewe teria tido papel preponderante no formato estético ritualístico do da congregação. Esta última perspectiva foi corroborada por uma integrante do templo da sacerdotisa em questão, que apontou a casa onde o cortejo faz sua única parada e inclina o andor, como ponto onde estaria assentada a divindade Legba, de origem ewe (também conhecidos como jejes), cultura matriz de seu templo. Conceitualmente esta divindade relaciona-se com o princípio dinâmico que torna possível o diálogo e intercâmbio entre existências.

Com efeito, assim como as divindades gêmeas que existem tanto na cultura yoruba quanto na ewe, a divindade principal da congregação, nanã, também transita estas duas etnias, sendo sua presença menos expressiva na tradição yoruba do que na ewe. Conforme foi recolhido em campo, em entrevistas com Otun Iya Ilê Nancy de Souza (subjetividade a qual nos dedicaremos mais afrente), a origem desta divindade enquanto ancestral divinizado está mais ao Oeste da África Ocidental, em territórios no entorno do Gana. Durante o trabalho de campo no continente africano foi constatado um antigo assentamento de nanã dentro da ala feminina do forte de *Cape Coast*, onde as mulheres eram encarceradas antes serem vendidas para o tráfico atlântico de pessoas. Posteriormente as impressões de campo em continente africano quanto a divindade e seus aspectos eticos e esteticos serão melhor analisadas, por hora é relevante apontar que o território no qual se encontra o assentamento é fante. A aproximação entre esta tradição e a Boa Morte aumenta diante do fato de que para tal etnia, o luto é dado em

¹⁸³ VERGER, 1994, passim.

¹⁸⁴ SILVEIRA, 2000, passim.

¹⁸⁵ PARÉS, 2007, passim.

três cores: preto, para familiares distantes; vermelho em caso de familiares próximos e, branco, para falecimento de idosos. Estas três cores são também utilizadas no cortejo da Irmandade, sendo o branco uma cor que perpassa o ritual, das integrantes ao público.

De fato, para os yoruba e para os ewe, o branco é uma cor fúnebre ligada aos ancestrais, tanto os funfun/fun relacionados a força da criação imanente quanto aos pertencentes a família e a comunidade. Segundo entrevistas concedidas pela Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza, na tradição yoruba, o branco se relacionaria com a ancestralidade. Igualmente, na cultura Fante, o branco é utilizado como maneira de manifestar luto a um ancestral que cumpriu seu dever de forma plena, falecendo em uma idade avançada, sob essa leitura o branco simboliza felicidade. Logo, é possível notar um diálogo entre as lógicas, onde o branco, código indumentário do público e das noviças, conecte a coletividade com a ancestralidade, ou o ‘mundo dos mortos’, de forma positiva. Sendo a utilização das cores pretas e vermelhas pressuporia um contato mais profundo com diálogos éticos-estéticos com as tradições fúnebres do povo Fante, sendo estas intimamente ligadas com a história do tráfico de seres humanos para o Brasil, especialmente a partir da Costa do Ouro (Região que compreende Gana, Togo, Benin e Nigéria), cuja principal rota de escoamento incluiria o forte de Cape Coast durante sua gestão portuguesa. Sendo esta última localidade, a do forte, onde até hoje encontra-se o assentamento da divindade mor celebrada na festa.

Assim, a interação entre a cor dos trajes, a mudança de estágio entre noviça e integrante efetiva na Irmandade, bem como a transição entre momentos noturnos e diurnos, indica o orquestramento da experiência fúnebres através de níveis distintos de percepção. Esta articulação empreende uma tecnologia ritual, que abarca além de uma dialética entre Europa e África, interlocuções entre diversas etnias africanas no que tange a escravidão e consequentemente, o genocídio. Este sistema simbólico observado durante os seis dias de cerimônia, revela uma série de reorganizações e negociações de culturas africanas, afastadas de seu território de origem e reunidas além mar. Sendo assim, ainda que a opressão colonial seja um ponto incontornável para compreensão das estruturas assumidas por estas culturas nas sociedades escravocratas, é igualmente relevante considerar os pontos de convergência e divergência entre elas, bem como seu impacto nas dinâmicas afrodescendentes. Uma vez que o projeto colonial não se reduz

a terra, mas principalmente ao corpo e a construção de uma cultura identitária, há uma dimensão do resgate da humanidade nestas sociedades que é de natureza coletiva. Entretanto as especificidades de vivência desta humanidade recuperada variam de acordo com o conjunto de forças que ressignifica o indivíduo. Com isso, se justifica a coexistência harmônica de referências ewe, yoruba, fante e ameríndia dentro da mesma manifestação, no sentido em que, todas estas identidades convergem para formar um novo grupo cujo maior ponto diacrítico é a exposição ao genocídio.

Logo, o apelo à boa morte, dentro de uma sociedade fundada sobre a negação do direito a vida é capaz de reunir potencialidades reativas ao genocídio. O que neste caso viabiliza uma zona fértil para produção identitária, tal como será analisado no caso da ekedji Edite Conceição quanto à manifestação do ancestral afro-ameríndio em sua produção artística. A lógica festiva que é capaz de associar as divindades gêmeas ewe e yorubas ao ancestral da terra, sob o símbolo do futuro, a capacidade de reformular estratégias de pertencimento, possibilita o nascimento de novos entes coletivos. Logo, a coadunação de subjetividades ameaçadas, revela-se como uma das ferramentas conceituais da Irmandade para transformação do espaço de opressão cultural em zona de potencialidades, orquestradas em torno da morte.

A interação entre a irmandade da Boa Morte e o público externo reflete em algum nível a dinâmica interna onde a produção uma potencialidade a partir da morte resulta em uma zona de convergência. Há uma série de nuances sobre gênero e sacrifício operados desde o primeiro dia quando o cortejo fúnebre carrega da Igreja D'Ajuda até a sede da congregação a imagem católica feminina deitada como que em um mortuário. Neste momento as noviças encontram-se com trajes brancos e as integrantes efetivas trajam os adornos pretos e vermelhos. No dia seguinte, há acompanhamento da orquestra, o foco recai sobre a imagem das irmãs, todas mulheres negras com mais de quarenta anos andando em cortejo pela cidade entoando cantigas sobre Nossa Senhora da Boa Morte. No terceiro e último dia, quando o cortejo é diurno, a simples exposição destas mulheres, após dois dias de performance noturna de luto sob a luz do sol, resulta num deslocamento simbólico e sensorial da experiência. Este trânsito incide sobre as variáveis sociais dispostas em seus corpos: gênero e raça. Portanto, o corpo cerimonial promove uma experiência funeral em três etapas principais que comunicam dimensões

de uma política de Estado baseada na economia do direito à vida, a partir de níveis de percepção que extrapolam a racionalidade ocidental.

Por constituir um grupo de mulheres africanas e afrodescendentes livres e independentes em uma das cidades que mais lucrou com o tráfico de africanos escravizados¹⁸⁶, a procissão do grupo, traz em si a marca da alteridade. A marcha fúnebre promove uma transformação ética e estética ao ocupar territorialmente o espaço urbano. O cortejo de mulheres afrodescendentes idosas redireciona o protagonismo da cidade histórica para uma comunidade vulnerável às políticas de genocídio. Neste sentido, ainda que apenas por alguns dias, o ritual transforma o espaço social, além de explicitar o projeto de negação do direito à vida enquanto base do projeto de Estado-Nação.

O engajamento espontâneo provocado pela orquestração de linguagens e valores durante os dias de rito coletivo transpassa a lógica hegemônica. Este processo engendra uma integração social de natureza antagônica a estrutura de valores simbólicos que produz a 'menos valia' das existências que protagonizam este evento. Durante os cortejos não é difícil perceber pessoas, principalmente homens, que voluntariamente se dispõem a levar o andor. O engajamento em decorrência da interação é percebido na reincidência da comunidade exterior ao grupo, cuja primeira aproximação é normalmente de caráter turístico, intensificando a partir das vivências desencadeadas no decorrer dos três dias oficiais. Durante os cinco anos de observação da festa há diversos exemplos de catarses que culminam no terceiro dia de festividade. No momento em que o ritual assume características diurnas, após duas noites de performance noturna de luto, finalmente é possível interagir com as integrantes, que se expõem ao fim da jornada sob a luz do sol.

Nesta ocasião, repousam ao final das atividades calmamente, as integrantes efetivas e noviças, sentadas nas escadarias da sede. É a primeira oportunidade de diálogo com o público, onde é possível criar de laços. Este ambiente possibilita criar o vínculo que garante o retorno das pessoas que comparecem pela primeira vez a cerimônia, seu contato maior com o universo da integrante, é por vezes, a introdução às

¹⁸⁶ REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. In. **Tempo**, v. 2, n. 3, p. 7-33, 1996.

comunidades de candomblé das quais as integrantes da Irmandade da Boa Morte são oriundas.

A ação política da Irmandade da Boa morte reside principalmente na articulação de singularidades sob um único acontecimento, a morte. Enquanto evento performático (ainda que este termo soe anacrônico ao surgimento da congregação), o grupo produz uma nova audiência, um fenômeno do período colonial também experienciado em continente africano, mais especificamente pelo povo yoruba¹⁸⁷. A congregação cria um léxico ético e estético próprio, aplicado na criação de uma arquitetura que articula impressões sensoriais enquanto atmosferas sonoras, desde a marcha fúnebre ao samba de roda, passando pelas cores das indumentárias à luminosidade das diferentes partes do evento sublinhadas pelos pratos divididos com a comunidade a cada dia de festa.

Este corpo ético-estético constitui um compendium filosófico antagônico ao projeto genocida, que em última instância opera como uma cartografia das categorias de conhecimento que atua de modo opressor e hegemônico sobre manifestações não-ocidentais¹⁸⁸. Neste sentido, na produção de um conjunto ético-estético localizado a marginalidade a história da arte, movido por objetivos antagônicos aos que originaram tal categoria, à irmandade da Boa Morte oferece ferramentas de leitura visual e conceitual do mundo alternativos a esta narrativa dada como limitada e eurocêntrica¹⁸⁹. Visto que, ao instaurar no pensamento moderno uma instância que venha substituir o culto medieval a imagem, a arte e sua história figuram como cúmplices da brutalidade racial e não uma antítese a ela, como demonstrado em *Atlântico Negro*¹⁹⁰. Diante da compreensão que tal brutalidade consiste num aspecto fundante da racionalidade ocidental, que Mbembe¹⁹¹ concebe como Necropolítica, a arte enquanto categoria ocidental figuraria como uma instância do necropoder. Logo, construído em resistência a tal narrativa, o arcabouço filosófico presente na Irmandade da Boa Morte, representa um contra-necropoder.

As similaridades constatadas em campo entre à irmandade da Boa Morte e lógicas não-hegemonias dos países que compõem o golfo do Benin (Gana, Togo, Benin

¹⁸⁷ BARBAER, 1997, *passim*.

¹⁸⁸ SAID, 1978, *passim*.

¹⁸⁹ BELTING, 2006, *passim*.

¹⁹⁰ GILROY, 2006, *passim*.

¹⁹¹ MBEMBE, 2016, *passim*.

e Nigéria) são inúmeras. Assim como também não são as únicas, há relatos de manifestações espaciais semelhantes à Boa Morte na obra de Fabio Leite¹⁹², quando este relata "mulheres mais velhas que, na noite dedicavam-se a expurga a localidade de forças negativas". Na mesma descrição no momento posterior podemos constatar um corpo expressivo semelhante ao ritual anual:

Nós pudemos ver vários desses grupos, formando cortejos, as pessoas vestidas de roupa brancas dirigindo-se solenemente em direção ao riacho, precedidos cada um de uma orquestra constituída de tambores individuais, sinetas e instrumentos de sopro chamados Kroko (...) ¹⁹³.

Neste referido evento, há a existência de transe é um exercício coletivo de manutenção do duplo, ou seja, a porção transcendente do indivíduo. No caso abordado pelo autor os duplos colocados à prova coletivamente estão ligados a Kroko, aproximando-se da lógica do candomblé em que diferentes cabeças (oris) possam estar relacionadas com o mesmo conceito coletivo destinado a zelar por elas (orisa). De modo que, nas duas manifestações, a percepção desta individualidade ocorre em uma instância transcendente de maneira coletiva.

A percepção do fenômeno ritual observado por Leite pode oferecer uma leitura inovadora da função histórica do candomblé e da Irmandade da Boa Morte como precursora desta expressão. Visto que no exemplo, ao mesmo tempo em que os duplos se fortalecem em coletividade, é o estado coletivo de manifestação que permite a possibilidade de apropriação desta energia vital. Neste momento a função das idosas vestidas de branco é expurgar forças negativas da comunidade, a fim de que se possa gozar do aspecto positivo do rito. Entretanto, é neste ambiente em que a dimensão ancestral torna-se o foco da comunidade, que o jogo de forças entre indivíduos torna-se mais presente, podendo levar a apropriação do duplo do outro. Esta leitura é de extrema relevância, pois apresenta dois fatores incontornáveis: o primeiro é que para esta coletividade o transcendental corresponde a um campo capaz de definir a existência individual, esta perspectiva é compartilhada com sistemas lógicos que chegaram ao Brasil através de sujeitos capturados e escravizados. O segundo fator é que considerando a premissa anterior como traço diacrítico para estes sistemas lógicos,

¹⁹² LEITE, op. cit., p. 42.

¹⁹³ LEITE, loc. cit.

entende-se que uma vez passível de apropriação, o jogo de poder dá-se principalmente em relação à capacidade de exercer controle sobre o duplo de outra pessoa. Tal qual pode-se observar na passagem, segundo a cosmogonia Abiji, observada em Gomon na Costa do Marfim, tal energia pode ser entendida sob a forma de força passível de ser adicionada a outro indivíduo ‘que assim faz aumentar sua vitalidade’.

Evidencio tais pontos a fim de fazer um comparativo semântico com a perspectiva de Denise Ferreira da Silva¹⁹⁴, uma vez que pretendo considerar perspectivas de mundo de forma equivalente, independente de seu diálogo com cosmogonias hegemônicas. Neste sentido, a figura do duplo tal como é colocada acima se aproxima do conceito de força vital apresentado pela autora dentro do conceito de ‘dívida impagável’. Esta lógica entende uma dívida contemporânea creditada aos descendentes de escravizados na modernidade revertida num ‘arsenal político-simbólico que atribuiu a sua despossessão econômica um defeito moral e intelectual inerente’. Deste modo, reverte-se num déficit moral sobre as populações que sofreram com tal acumulação primitiva de capital. Em contrapartida, esta dívida, gera a possibilidade de obtenção contínua de dividendos sobre este grupo, que imbuído deste prejuízo compõem uma massa sem direito pleno a vida. Segundo a autora, a acumulação primitiva de capital, sobre a qual o capitalismo moderno constituiu-se segue uma equação onde o escravizado conta como meio de produção e não enquanto trabalhador ou força produtiva:

No entanto, e se assumirmos que em certa medida em que ela/ele é um ser humano capaz (por meio do desgaste de sua força vital) de transformar matéria-prima e outros meios de produção em mercadoria (...), o escravizado é trabalho vivo e, enquanto tal, ela/ele possui capacidade produtiva e, portanto, não é uma coisa: não deveria contar como meio de produção.¹⁹⁵

Logo, a acumulação primitiva, de acordo com esta equação, corresponde ao saque da força vital, sobre o qual o déficit moral e intelectual é construído. Se considerarmos a acumulação primitiva como expropriação da força vital, de maneira conjunta com a cosmovisão que compreende tal força enquanto duplo é possível aproximar a ação colonial e a apropriação de duplos, quando o indivíduo é despossuído

¹⁹⁴ SILVA, 2017, *passim*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

de seu componente transcendental, tal como ocorre em Gomon: "Quando, porém, o controle do 'duplo' (...) não se realiza, os indivíduos ficam a mercê daquelas pessoas capazes de expropriá-lo, os 'comedores de alma'.¹⁹⁶

Portanto, aproximo as duas leituras, no exercício proposto pela filósofa Denise Ferreira da Silva de eliminar a sequencialidade e a separabilidade como forma de observar componentes e movimentos desta imagem desta imagem que compõe uma 'dívida impagável'. Sob este pressuposto, retomo a imagem do período noturno do ritual da Irmandade da Boa Morte e sua semelhança com a imagem das mulheres idosas que expurgam forças negativas de Gomon. Visto que este evento em território africano funciona como forma de proteção antes da mobilização coletiva dos duplos, é possível supor que a evocação de evento similar, em terras além-mar, colonial e escravocrata, tenha como objetivo, fortalecer a força vital do grupo. Ou em outras palavras, de alguma forma devolver o componente transcendente que fora expropriado dos indivíduos que formam a coletividade da comunidade expropriada.

Neste sentido é possível perceber uma dinâmica que vai além da resistência a necropoder. Trata-se do engendramento de um mecanismo de superação, e talvez, transformação do dano causado pela expropriação da força vital, dentro daquela comunidade.

Esta ação de reparação e agenciamento da morte assemelha-se ao exemplo evocado pelo mesmo autor em relação a uma comunidade no continente africano que teria se reorganizado após um êxodo. Curiosamente, esta reorganização dá-se primeiramente através da realização do funeral do último rei antes do êxodo, e sua reestruturação daria-se principalmente a partir de unidades que resistiram à migração:

O significado dessa Cadeira, que viveu ela mesma a epopéia do êxodo (...), pois sintetiza a legitimação do poder do Estado e a do próprio Estado, resistindo às mais sérias adversidades históricas, inclusive à desorganização total da economia¹⁹⁷.

Pretendo com esta analogia apontar para a importância de reorganização política e social a partir de pontos resistentes, de modo que não haveria motivo para que esta prática não se estendesse também a unidades de sistemas lógicos. Logo, uma vez

¹⁹⁶ LEITE, op. cit., p. 45.

¹⁹⁷ LEITE, op. cit., p. 298.

que, aqueles que foram escravizados, sendo oriundos desta região tendiam fortemente a compartilhar do sistema lógico presente na Costa Ocidental do continente africano que vigora até hoje, de modo que o duplo de fato constitui a uma força vital passível de expropriação. É possível compreender a dimensão político, simbólica e social dos ritos instaurados na Irmandade da Boa Morte. Uma vez que eles cumprem uma agenda de reconfiguração de comunidades oriundas da costa ocidental africana sob domínio colonial. São manifestações desta intencionalidade o protagonismo decolonial da cidade de Cachoeira na independência do Brasil assim como a gestão de novas identidades locais (abordadas através da obra da cineasta e ekedji Edite Conceição no capítulo II). Tal intencionalidade também pode ser percebida através das similaridades encontradas em campo em Gana e no Benin, temática que abordarei no capítulo III.

O agenciamento entre senioridade e gênero seria também uma expressão desta prática de reorganização a partir de estruturas lógicas que conseguiram sobreviver às situações mais hostis. Como podemos perceber na obra da autora yorubana Oyěwùmí¹⁹⁸, o gênero não é um sistema fundante da cosmologia yoruba, assim como também não ocorre na Ewe/Jeje, onde o vodun mais importante do panteão é uma cobra python, considerado um animal cujo gênero é ambíguo, de modo que a senioridade sim constitui um fator de definição social. Neste mesmo trabalho, a autora afirma que o gênero enquanto distinção social fundante é parte da lógica ocidental. Logo, podemos entender que quando à irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte articula simultaneamente gênero e simultaneidade, ela emprega o endereçamento a múltiplas audiências apontado por Barber¹⁹⁹, de modo a manter e rearticular-se a partir da senioridade, sendo este o traço diacrítico sobrevivente ao tráfico atlântico capaz de rearticular a comunidade. Conforme abordarei no capítulo II, no caso da Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza, bem como na obra da cineasta mencionada anteriormente, e no trabalho da fotógrafa Mimi e sua relação com o alabode do Baba Egun (Ailton Benedito), é possível constatar ainda na atualidade, a senioridade como uma fonte de "potencial dos sistemas educativos superiores e iniciáticos, religiosos, políticos e do conhecimento

¹⁹⁸ OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **La invención de las mujeres**: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Bogotá: La Frontera. 2017.

¹⁹⁹ BARBER, 1997, passim.

esotérico baseado na experiência e domínio mais significativo das explicações ancestrais²⁰⁰.

Portanto, a celebração da morte como forma de celebrar, reviver, difundir e manter traços que sobreviveram ao tráfico atlântico assemelha-se a definição de Mbembe²⁰¹ de política enquanto transgressão. Uma vez que de maneira estrutural o exercício empreendido na Irmandade da Boa Morte viola o tabu da morte, a prática definitiva para a instituição da soberania na modernidade, a que funda a existência do sujeito pleno, tal como exemplificado em Necropolítica. Uma vez que para atingir seu objetivo, à irmandade ocupa a cidade por três dias a partir de uma linguagem que a princípio detém a lógica raiz que justifica a escravidão, o catolicismo, ela promove uma aproximação em torno de uma morte simbólica. O impacto simbólico deste movimento obedece às mesmas dinâmicas da descrição de Mbembe²⁰² sobre a prática do homem bomba, quando ocorre uma reapropriação da morte por aqueles vulneráveis a necropolítica uma vez que há a redução da vida do outro a insignificância da vida de um grupo do qual o mártir é parte:

Nesse caso, minha morte anda de mãos dadas com a morte do outro. Homicídio e suicídio são realizados no mesmo ato. E em larga medida, resistência e autodestruição são sinônimos. Lidar com a morte é, portanto, reduzir o outro e a si mesmo ao *status* de pedaços de carne inertes, dispersos e reunidos com dificuldade antes do enterro. Nesse caso, trata-se de uma guerra corpo a corpo. Matar requer aproximação extrema com o corpo do inimigo. Para detonar a bomba, é preciso resolver a questão da distância, por meio do trabalho de proximidade e ocultação.²⁰³

O diferencial da Irmandade da Boa Morte, é que neste grupo, o ato ocorre no nível simbólico e não no físico, como resultado desta operação temos a instituição de outra lógica que reside na liminaridade entre o hegemônico e pontos de conexão entre sistemas de pensamento ameaçados pelo colonialismo. Este empreendimento, do qual o candomblé me parece ser o expoente mais próspero, permite o acesso e estes sistemas cosmogônicos vulneráveis ao epistemicídio, de maneira a permitir que o espaço

²⁰⁰ LEITE, op. cit., p. 101.

²⁰¹ MBEMBE, op. cit., p. 214.

²⁰² MBEMBE, 2016, passim.

²⁰³ Ibid., p. 143.

ancestral seja novamente instaurado. Visto que parte de outra perspectiva acerca da morte, tal como observou Fabio Leite²⁰⁴:

Dentro da perspectiva aqui adotada, a morte configura-se essencialmente como veículo que permite a continuidade da existência histórica em outro plano. Essa existência, entretanto, é absolutamente diferencial: ela refere-se ao antepassado de um grupo social determinado, possuidor da condição ótima de homem natural, social plenamente integrado na sociedade segundo seus principais valores, que sofre a desagregação de seus princípios vitais constitutivos. Mas, pela manipulação de sua dimensão mais histórica, integra-se no espaço ancestral criado pela sociedade que, ao dominar valores diferenciais, impõe-se a realidade universal assumida pela morte.

Logo, enquanto movimento político, social, cultural, ético e estético, à irmandade da Boa Morte recoloca a batalha ‘senhor’ x ‘escravo’ apontada por Hegel²⁰⁵ como fundante da modernidade no campo da ancestralidade. A partir desta lógica a luta por uma humanidade plena assume contornos diferentes, uma vez que segue uma agenda não eurocêntrica, com interesses próprios. O desdobrar das técnicas observadas em campo na convivência com à irmandade serão aprofundadas no capítulo II, de maneira a revelar este corpo-político que constitui o que entendo como contra-necropolítica, visto que seu desenvolvimento ocorre em resposta ao colonialismo a partir de uma epistemologia simultaneamente moderna e pré-moderna. Com objetivo de abordar de que forma estes sistemas lógicos funcionam na prática e sua relação com questões por vezes anteriores a modernidade, no capítulo III apresento seus encadeamentos em meu trabalho artístico e sua subsequente implicação nos acontecimentos ocasionados no trabalho de campo na região do Golfo do Benin.

²⁰⁴ LEITE, op. cit., p.117.

²⁰⁵ HEGEL, 1992, passim.

2 CONTRA-NECROPODER: TERRITORIALIDADES, PRÁTICAS, RITOS

Através da metodologia decolonial da filósofa Denise Ferreira da Silva²⁰⁶, analisarei neste capítulo cenas de valor simbólico de modo a esboçar uma cartografia de iniciativas éticas e estéticas que produzem tensão contrária ao necropoder. Estas cenas não obedecem a uma temporalidade linear, tampouco a separabilidade, duas bases ontológicas da racionalidade ocidental. Desta forma elas retratam experiências que se comunicam com a escravidão enquanto aspecto fundante da realidade com a finalidade de promover zonas de escape a Necropolítica global. Enquanto um corpo conceitual estas cenas estão organizadas a partir de articulações em torno de práticas transformadas e transportadas de uma cultura para outra, perspectivas territoriais e ritos de passagem novos e antigos.

Enquanto um corpo conceitual estas cenas estão organizadas a partir de práticas na contemporaneidade que se constituem da orquestração do binômio ética e estética no objetivo de restituir ou mesmo produzir uma noção de humanidade distinta da lógica eurocentrica. Em torno de práticas transformadas e transportadas de uma cultura para outra, perspectivas territoriais e ritos de passagem novos e antigos, analisaremos as seguintes produções contemporâneas: a performance *Sob Nossas Ancestrais* de Amara Smith, a prática fotográfica e cinematográfica da ekedji Edite Conceição, a construção da instalação *'Do you Miss Me? Not Always'* de Mimi Cherono, a prática artística e ritual da Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza, além da X bienal de Berlin pela curadora Gabi Ngocobo.

2.1 TERRITORIALIDADES

Entre o sentimento do corpo que nasce estrangeiro em território para o qual seus antepassados foram levados forçadamente, e aqueles que permaneceram na terra explorada constrói-se o sentimento do desterro. Da situação de desposseição apontada por Fanon²⁰⁷ constróem-se geografias afetivas que procuram de alguma forma recuperar

²⁰⁶ SILVA, 2017, *passim*.

²⁰⁷ FANON, 2005, *passim*.

o que foi expropriado. Mediante a função simbólica que a arte exerce nesta engrenagem, ao determinar sujeitos capazes dignos de soberania e imaginários de abjeção, observamos cenas de valor desenvolvidas neste campo e suas estratégias de re-territorialização simbólica.

2.2 NOTAS SOBRE O MAR

Para a maioria dos povos da África Central, o oceano, 'também significava a linha divisória', ou a 'superfície', que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos, portanto, atravessar a kalunga – o oceano - significava 'morrer', se a pessoa vinha da vida, ou 'renascer', se o movimento fosse ao outro sentido²⁰⁸.

Neste capítulo pretendo analisar, enquanto cena de valor simbólico, a performance *Sob Nossas Ancestrais*, dentro do universo semântico de sua autora Amara Smith. Artista visual e acadêmica, a artista afro-estadunidense é também iniciada em Lukumi tendo alcançado o grau mais alto nesta comunidade que permite a iniciação de outras pessoas. Desenvolvida nas Américas num período posterior a escravidão, esta comunidade preserva lógica e cosmovisões próximas às comunidades do oeste africano. Nesta análise procuro perceber a produção artística a partir destes saberes sem ignorar o pertencimento da artista ao universo científico ocidental. Assim, proponho uma leitura que objetiva reconhecer a dupla autoridade desta liderança que privilegie a construção identitária na qual foi iniciada e com a qual mantém laços de pertencimento. Principalmente por este motivo, esta cena começa sua descrição pelo mar.

Em novembro de 2013, após realizar um workshop com mulheres afrodescendentes de diversas partes da diáspora, promovi como último exercício um exercício performático no qual todas as artistas envolvidas desenvolvessem uma caminhada na qual o mar figuraria enquanto território da morte e da mudança. Tal tarefa seria realizada no aniversário de 110 anos de Narcisa da Conceição (Mãe Filhinha), na época esta ocupava o mais alto cargo da Irmandade da Boa Morte, o de juíza perpétua. O exercício deu-se com extraordinária aceitabilidade da comunidade em questão, em especial da yalorisa que durante a prática estendeu a mão como em sinal de

²⁰⁸ REGINALDO, op. cit., p. 16-17.

reconhecimento de presenças não visíveis, uma prática comum no candomblé quando um corpo está em posse de uma divindade.

FOTO 5 - As performers da esquerda para direita: Nefertiti Atlan, Daiane Nascimento, Ann-Marie Campbell, Ana Beatriz Almeida, Olivia Barcelos.

FONTE: DURON JACKSON

FOTO 6 - As performers da esquerda para direita: Nefertiti Atlan, Daiane Nascimento, Ann-Marie Campbell, Ana Beatriz Almeida, Olivia Barcelos. Acima: Mãe Filhinha (Narcisa Candido Conceição)

FONTE: DURON JACKSON

Devido a sua dimensão atípica para as performers e para o campo, este exercício foi à base criativa a partir da qual criamos Kalunga, uma performance coletiva realizada no MAM²⁰⁹ Salvador no mês de dezembro. Foi ao fim da realização desta performance que conheci Amara Smith, artista, intelectual e iniciada em Lukumi na mesma divindade que Mãe Filhinha. Na ocasião ela encontrava-se visivelmente emocionada, de modo que nosso contato a princípio não permitiu muitos, tampouco extensos diálogos. Não sabíamos nesta altura que aquele seria o último aniversário de Mãe Filhinha que veio a falecer final de janeiro de 2014, período consagrado a sua divindade Yemanjá (associada no Brasil ao mar). Não me é possível expressar na racionalidade ocidental a conexão destes encontros, entretanto, tanto Mãe Filhinha quanto Amara Smith compartilham universos de sentido além destes possíveis de serem expressos na epistemologia ocidental²¹⁰, ou mesmo organizados em uma temporalidade linear²¹¹, trata-se de outros níveis de existência, tal como é percebido na cosmovisão Yoruba: "Se trata de muchos mundos habitados por la humanidad sin privilegiar al mundo físico sobre el metafísico"²¹².

A performer afro-americana iniciada há 15 anos em Lukumi, sacerdotisa, professora titular da Universidade de Berkley em estudos da performance, cuja formação compreende em grande parte o butoh, dança contemporânea japonesa relacionada a morte. Segundo descrição da própria Amara, não há delimitações claras entre suas funções acadêmicas, artísticas ou iniciáticas, nem é possível estabelecer onde termina uma prática e começa a outra. Esta amálgama de conhecimentos estava presente em diversos níveis, não apenas na ação, mas na localização geográfica e no projeto performático desenvolvido que convergiam para as quase duas décadas de sua iniciação. Ainda que desconhecesse o processo criativo da performance na qual a conheci, as escolhas semânticas que orientaram a obra, constituíam elementos do universo simbólico que inserem a artista, e a própria Mãe Filhinha, em uma racionalidade que excede a modernidade ocidental.

²⁰⁹ MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador.

²¹⁰ COLLINS, 1989, *passim*.

²¹¹ SILVA, 2017, *passim*.

²¹² OYĒWŪMÍ, 2017, p. 57.

Assim como no Brasil, a iniciação a uma divindade corresponde a uma introdução em um conceito máximo, a partir do qual há campos específicos que constituem desdobramentos desta unidade de conhecimento. As diferentes qualidades de uma divindade são especificidades de um conceito maior, no caso da artista, a especificidade de sua iniciação, dá-se pela relação entre o mar enquanto mundo dos mortos. Logo, o universo de saberes e dimensões que constituem sua identidade remetem ao campo que orientou a pesquisa: a morte e o desenvolvimento ancestral das subjetividades relacionadas com o mar.

Estas informações biográficas sobre Amara Smith auxiliam na compreensão de sua reação com o material performático. Entretanto, torna-se ainda mais intrigante diante do fato de dias após o falecimento de Narcisa Cândido Conceição (Mãe Filhinha), a performer realizou um trabalho que parece articular tais temáticas e acontecimentos. Em primeiro de fevereiro de 2014, no *Yerba Buena Center For The Arts*, na cidade californiana de São Francisco - EUA, três meses após a execução de Kalunga e doze dias após a morte de Mãe Filhinha, a artista produziu *Sobe Nossas Antepassadas*. A performance em *Site Specific* consistia na corporeificação das divindades nanã, Mami Watta, Yemanjá e Olokun por todo espaço do centro cultural, a fim de promover trocas com os transeuntes e ocupação do espaço por figuras femininas que assumiam uma espécie de transe consciente destas divindades. O objetivo era a ascensão das energias femininas presentes nas matrizes africanas que sobreviveram ao tráfico de pessoas do continente africano.

Neste ponto é necessário admitir que apenas uma epistemologia alternativa a hegemônica seja capaz de produzir uma leitura abrangente da ação, suas implicações e conexões que estão além da temporalidade linear, tal como exemplifica a escritora Yoruba Oyěwùmí²¹³:

En esencia, la distinción entre Yorùbá y el Occidente, representada en el énfasis acerca de la capacidad de comprensión de la realidad incorporando una variedad de sentidos, involucra más que la apariencia, para el pueblo Yorùbá, y de hecho para muchas otras sociedades africanas, se trata de “una presencia particular en el mundo, un mundo concebido como un todo en el cual todas las cosas están vinculadas”.

²¹³ OYĚWÙMÍ, 2017, p. 76.

FOTO 7 - Sobe Nossas Antepassadas

FONTE: ACERVO PESSOAL

A relevância desta performance ritual e sua conexão com os ritos de passagem referentes a Mãe Filhinha, conectam-se com a morte feminina enquanto tabu. Nas expressões de matriz africanas na diáspora, bem como sua correlação com culturas do ocidente africano, a dimensão ancestral do feminino traz consigo certo temor, dado seu poder descontrolado. Nas localidades estudadas em campo (Lome, Cotonou, Agoue e Itaparica) é privado as personalidades femininas obterem representatividade e voz na figura de Egungun (ancestral apto a retornar com personalidade individualizada e voz própria), tal como é concedido aos ancestrais masculinos. Isso ocorre em decorrência do poder ilimitado que as mulheres assumiram em sua porção ancestral, de modo que de maneira distinta como ocorrem com os homens, às mulheres tem uma ancestralidade coletiva e extremamente poderosa, tal como informou a liderança do culto a Baba Egun em Itaparica, Ailton Benetido de Souza. De certo modo, pode-se entender o tabu em

relação ao processo de elaboração ancestral como parte de um projeto de dominação, uma vez que de acordo com Verger²¹⁴, este poder incontrolável teria função social reguladora:

Em outro caso, ela, através de sua ação, exerce um papel moderador contra os excessos do poder; mediante suas intervenções, ela contribui para garantir uma repartição mais justa das riquezas e das posições sociais; ela impede que um sucesso por demais prolongado permita a certas pessoas controlar exageradamente umas às outras.

De modo que é possível considerar que tal afirmação não está em desarmonia com a perspectiva de Oyěwùmí²¹⁵, que entende a noção de gênero enquanto marco social fundante consiste em um produto do poder colonial sobre culturas locais. Entretanto é compreensível que dentro de uma conjuntura de dominação sócio-cultural hegemônica, forças reguladoras sejam controladas, ou banidas.

Em uma analogia com a lógica necropolítica onde, através da desvalorização da morte se estabelece o menor direito à vida, a qualidade de existência destes expoentes femininos também encontra *status* social distinto. Logo, a limitação na individualização ancestral consiste em uma dimensão que ao mesmo tempo, suporta e reflete a estrutura de gênero do *status* quo. A proibição ou limitação do processo de elaboração ancestral feminino nestas comunidades não é um elemento desconectado da discriminação de gênero que se estabelece de maneira hegemônica na modernidade. Seu cerceamento segue a mesma lógica de desaparecimento epistemológico pela falta de manifestação estética.

Desta maneira, ao propor esta visualidade, usando seu corpo como veículo, Amara estabelece não só um discurso desafiador para um sistema hegemônico de arte contemporânea, mas também um questionamento interno em sua própria comunidade e demais núcleos de matriz africana que dispõe do mesmo arsenal simbólico. Há nesta ação a instrumentalização de duas intelectualidades, uma fundada na universalidade dentro da qual se circunscreve a arte, outra desenvolvida exteriormente a primeira, mas em relação a com ela. Este trabalho duplo e simultâneo retrata a existência de uma intelectualidade que convive também com saberes de outra natureza que não apenas os

²¹⁴ VERGER, op. cit., p. 35.

²¹⁵ OYĒWÚMÍ, 2017, passim.

textuais: "O significado de ser intelectual em contextos que têm negado acesso à alfabetização e encorajado outras formas de comunicação em seu lugar é uma questão recorrente na discussão a seguir²¹⁶".

Logo, ao articular dimensões filosóficas a partir do corpo, componentes que socialmente interagem como suporte para matrizes de dominação através da biopolítica²¹⁷, tal como a raça enquanto fator hereditário e o gênero enquanto marca de distinção social, tornam-se suporte para produção de um sentido próprio. Esta dinâmica altera o território, ainda que momentaneamente, empreendendo a ação de subverter o que, a princípio, era objeto de dominação em ferramenta de controle do espaço, tal qual ocorre nas ocasiões em que existe transe. Com isso, o raciocínio biológico do ocidente é usado contra si próprio, ao evocar uma lógica que interage com o transcendente.

FOTO 8 - Sobe nossas antepassadas

FONTE: ACERVO PESSOAL

Nesta outra cosmovisão, o corpo traz consigo não apenas a instância presente, mas a atualização no presente de outras existências, visto que está vulnerável a

²¹⁶ GILROY, op. cit., p. 105.

²¹⁷ FOUCAULT, 1983, passim.

satisfação ou insatisfação dos ancestrais sendo os acontecimentos presentes também parte da continuidade de sua existência após a morte como mostra Leite²¹⁸:

É bem verdade que esses poucos exemplos estão ligados a explicações transcendentais da dimensão da realidade imediata proposta pelo corpo, mas não deixam de conter, entretanto, uma proposição de continuidade deste elemento constitutivo do homem após sua morte.

Logo, de maneira cumulativa, para o universo Lukumi e outras lógicas do Oeste Africano, o presente é produto de experiências vividas pelos que nos precederam, de modo a interferir na dinâmica dos que virão. A escolha poética da artista em presentificar esta lógica a partir de seu corpo ressalta o gênero e a raça enquanto características ocidentais que interseccionam duas matrizes de opressão de modo a promover uma hiper visualidade desta maneira de vivenciar a realidade não ocidental. Utilizando, entretanto, a arte tal como é concebida no ocidente enquanto uma ferramenta que ao invés de invisibilizá-la, provoca a exposição total de sua condição humana.

“La absorción en la vista como el modo primordial de comprensión de la realidad, promueve lo visible por encima de lo que no resulta obvio para el ojo, dejando escapar el resto de niveles y matices de la existência”.²¹⁹

Portanto, prática corporal da artista repete uma técnica aplicada tanto na Irmandade da Boa Morte quanto nos teatros Yorubás no final do século XIX e início do século XX²²⁰. Ao escolher o corpo como suporte para um discurso endereçado duplamente a duas audiências, Amara Smith consegue dialogar com duas audiências que detém universos cosmogônicos diferentes. De modo que, ao contrário de empregar sua força criativa única e exclusivamente para o público que encontra pertencimento nas estruturas normativas de arte, ela estabelece também um diálogo com a comunidade que detém o léxico que lhe foi apresentado no momento de sua iniciação e nos anos seguintes.

Por fim, seu discurso ético e estético direciona-se também a sujeitos inexistentes na epistemologia ocidental, tal como os ancestrais e o próprio mar, enquanto instância subjetiva. A arquitetura engendrada pela artista torna possível viver à cosmogonia de

²¹⁸ LEITE, op. cit., p. 38.

²¹⁹ OYÉWUMÍ, op. cit., p. 57.

²²⁰ BARBER, 1997, passim.

sua comunidade cultural (Lukumi), onde os ancestrais e outros entes fazem parte do discurso, ao mesmo tempo em que critica institucionalmente o lugar de artista, ao apresentar recursos ausentes na narrativa racializada desta categoria. O efeito provocado viola a temporalidade linear, de maneira que durante a ação presentifica-se traços de matriz africana anteriores a escravidão que informam o teor racista da arte, enquanto veículo.

Operação similar foi apontada por Edward Said²²¹:

Ele afirma uma prática criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalistas se desenvolvem a partir de uma situação de separação.

Ao observar a proximidade entre a capacidade de discursos de hegemonia e alteridade serem simultaneamente referentes uns aos outros, esta cena nos aponta para o quanto a noção de soberania aproxima-se do conceito eurocêntrico de arte. E justamente por encontrar eco tão potente nesta manifestação, percebe-se o quanto ela pode nos informar sobre dimensões estéticas e éticas geopoliticamente excluídas de sua narrativa dominante.

A partir desta estratégia Amara Smith consegue instaurar outra dimensão do prejuízo instituído sobre certos grupos mediante a articulação das matrizes opressoras em torno da raça e do gênero. A proposta de Sobe Nossa Ancestrais estabelece um debate sobre os danos transcendentais da escravidão. Visto que, o debate não reside no que tange ao direito de viver entre os que estão vivos, mas instaura-se acerca do prejuízo no processo de elaboração da ancestralidade. Prejuízo capaz de atingir as forças da natureza enquanto instâncias que exercem subjetividade na dinâmica existencial. Esta escolha é operada através de uma gama de dispositivos simbólicos, que vão desde o próprio título que evoca o feminino e entoa a ascensão histórica de deidades relacionadas à vida e que integram o espaço geográfico do mar.

A obra concede ao próprio oceano uma dimensão narrativa, enquanto sujeito ao invés de objeto. Diante do propósito ritual que é o de ascensão, o processo de escravidão torna-se central, implícito a própria natureza histórica do mar, que nesta dinâmica adquire

²²¹ SAID, op. cit., p. 49.

um papel subjetivo. Logo, *Sobe Nossas Antepassadas*, elabora em parceria com o público de arte contemporânea, uma perspectiva terceira, para além dos opressores e oprimidos, a obra instaura o lugar de fala deste que é um fenômeno da natureza e não um ser-humano: o próprio mar. Esta dimensão de um fato histórico seria improvável nas categorias do pensamento ocidental.

A construção filosófica de sujeito neste desenho é organizada de maneira oposta a de Hegel²²², na qual o homem ao controlar a natureza, desafia a morte, em contrapartida expõe-se a negatividade. Assim, encontramos nesta arquitetura de vida, uma relação em que 'tornar-se um sujeito' é um ato de integração com a natureza e com existências, todas as instâncias também dotadas de subjetividade. Consequentemente, segundo a perspectiva articulada pela artista e em grande parte compartilhada pela cosmovisão Lukumi, a soberania constitui em transgredir limites da morte através de sua reafirmação e considerando negá-la ou assumir seu risco. A morte não se encontra em oposição à vida, assim como o sujeito não existe em oposição à natureza tal como Mbembe²²³ descreve ambos em suas estruturas Necropolíticas. O que se propõe é que a vida seja vivida como parte da morte, sendo a própria morte uma extensão da natureza, que por si é também um sujeito. Na cosmovisão que Amara Smith traz enquanto artista e autoridade Lukumi em diáspora, a natureza enquanto ente político-social é um sujeito igualmente afetado pelo processo colonial de redução de seu poder através da aniquilação de sua episteme e instrumentalização exploratória de seu território, no caso o oceano.

Neste sentido o olhar da artista nos apresenta uma lógica alternativa à racionalidade, que instaura outro sentido entre a natureza e o corpo. Visto que nesta perspectiva o Atlântico apresenta-se não apenas como mera via do tráfico de pessoas escravizadas, mas também enquanto residência de ancestrais desta população. Esta combinação de fatos leva ao conflito performado: a dificuldade de transcendência ou ascensão deste momento. Esta cena viola a sequencialidade, uma vez que propõe que os danos infligidos aquelas que constituem nossos ancestrais, sejam parte integrante das tecnologias de negação a vida, aplicadas sobre a população afrodescendente. Logo,

²²² HEGEL, 1992, passim.

²²³ MBEMBE, 2016, p. 127.

a obra de Amara Smith agrega uma dimensão transcendental ao conceito de Necropolítica, presente entre povos da África Ocidental, território ao qual pertence à etnia Lukumi: “Porém, não obstante a ampla dimensão social proposta pelo corpo, as características que o definem não possibilitam considerá-lo como o elemento vital mais histórico do homem e capaz de ligá-lo decisivamente a sua configuração ancestral”.²²⁴

Ao estabelecer a presença de uma estética que remete ao corpo entregue a manifestação de sua dimensão transcendental, Amara Smith traz para o ambiente expográfico uma instância que deveria ter sido extinta juntamente com o direito à auto representação, aniquilado durante os séculos de escravidão e simbolicamente destituída de legitimidade durante os séculos de História da Arte.

A territorialização desta ação na galeria, campo privilegiado para o projeto hegemônico, promove uma ocupação deste espaço consagrado a estético da modernidade, por lógicas que contradizem este sistema de extermínio. Logo, por funcionar como um mecanismo de consagração do artista enquanto soberano²²⁵, a galeria cumpre uma função bélica à medida que afirma sua permanência através do tempo enquanto autor da obra. Esta ação exerce o direito de matar, à medida que fixa um autor e uma estética de maneira dominante, em uma prática de subjugação de outras identidade e eliminação de estéticas alternativas, de modo a consagrar-se como território hostil a qualquer manifestação diversa. A experiência estética proposta aqui se utiliza da hostilidade deste território para estabelecer um debate sobre uma disputa acerca desta humanidade secularmente marginalizada.

Consequentemente esta experiência abre campos para a instauração de outro tipo de subjetividade, uma que não se encontra no corpo (objeto do genocídio), mas em sua porção transcendental, seu duplo invisível. Uma dimensão povoada por aqueles que antecederam e aqueles que precederão. Uma imensidão formada de matéria não sólida, o mar enquanto lugar simbólico da morte e marco zero da narrativa associada à escravidão é uma alegoria também utilizada pela Irmandade da Boa Morte em sua narrativa ritual. Assim como na performance desenvolvida por Amara Smith, a escravidão é revista a partir dos fundamentos filosóficos de seus sobreviventes. Uma perspectiva

²²⁴ LEITE, op. cit., p. 39.

²²⁵ MBEMBE, 2016, p. 127.

que observa outras instâncias que ultrapassam a dor e a subjugação, residindo no trabalho simbólico de transmutação social.

2.3 GABI NGOCOBO - A CURADORA DA X BIENAL DE BERLIN

The horrendous treatment and exhibition of Sara Baartman's body for 'scientific' investigations is a constant reminder of the torture and violation of black female bodies. Sara Baartman was disrobed, examined and dissected because of her 'curious' black female body and genitalia. When the white men were done with her body, she was sewn up 'and prepared in such a way as to allow one to see the nature of her labia' (Abrahams 1997, p. 44 citing Cuvier in Gilman 1985). Her black female body became the object of study for white subjects. This treatment and humiliation reinforced black women's lack and 'absence of subjectivity'.²²⁶

Evoco o corpo de Sara Baartman, como primeira visualidade referencial para construir a imagem a seguir, primeiramente por creio ser importante que a crueldade infligida sobre ele é em última análise produto do modelo de história da arte pensado por Wickelmann. De modo a não esquecermos a responsabilidade da categoria na qual se inscreve este trabalho, a arte, sobre a dimensão simbólica e filosófica da crueldade na racionalidade ocidental. É importante ainda, entender que tal atrocidade e a exposição referencial de sua manifestação é infligida, sobre um corpo detentor de uma condição racial, de gênero, e principalmente, de uma cosmovisão própria, ela era Khoekhoe²²⁷. Neste ponto a figura de Sara Baartman funciona como metáfora uma vez que se trata de um ser humano, pertencente ao gênero feminino que teve seu corpo esquartejado pos mortem, graças ao primeiro modelo de história da arte criado por Wickelmann, que estabeleceu escalas de superioridades entre raças e culturas a fim de provar uma 'suposta' superioridade entre uma e outra. Uma vez que Berlin funcionou como centro de controle do governo nazista, a abordagem de uma bienal que repete a separabilidade aplicada ao corpo de Sara Baartman remete duplamente a ação territorial sobre o continente sul-africano, origem tanto da Khoekhoe quanto da curadora zulu, e a humanidade simbolicamente destituída das mulheres africanas e afrodescendentes através deste esquartejamento científico, além de um trauma sofrido pelo próprio território na criação de zonas de extermínio ou campos de concentração. Ao assumir o

²²⁶ MATEBENI, Zethu. Intimacy, queerness, race. *Cultural Studies*, v. 27, n. 3. p. 404-417, 2013.

²²⁷ Os Khoekhoe são um povo camponês nômade que antecede a migração bantu no sudeste da África do Sul- até hoje eles habitam reservas e constituem uma minoria cultural.

papel de curadora da X bienal de Berlin, esta cidade tão emblemática e esquartejar seu território ao longo de narrativas fundamentalmente africanas e afrodescendentes, Ngocobo retoma a noção de 'dívida impagável'²²⁸. Nesta prática, ao fazê-lo em território frequentemente subdividido, ela elimina a temporalidade linear e expõe sua improcedência, jurídica e moral. Ngocobo ainda traz consigo para este lugar de poder, outro componente alvo da matriz de dominação, que é uma existência lésbica; esta descrição é evocada junto a imagem fragmentada do corpo de Sara Baartman para propor uma análise espacial da bienal a partir da construção ética e estética deste corpo fragmentado em sua existência humana.

Sem trair a metodologia adotada, procuro observar a proposta ética e estética da bienal sem separabilidade, embora sua constituição dera-se de maneira expandida pelo território da cidade de Berlin. Ao invés pensar esta fragmentação pelo viés mais imediato que associa a cidade a seu passado dividido entre comunistas e capitalistas, ou pela existência de duas realidades na mesma cidade no período do nazismo, prefiro pensar neste corpo expositivo como um todo que se tenta seccionar como forma de produzir uma existência dividida. Tal como a racionalidade ocidental o fez na imagem acima.

O espaço enquanto entidade foi uma abordagem já realizada pela curadora em seu projeto anterior, o Centro de Reencenamento Histórico. Com o objetivo de reavaliar instituições e unidades temporais, o programa possibilitou uma série de ações de cunho histórico e institucional onde a proposta era reescrever narrativas ao possibilitar uma nova existência. Desta forma, o projeto foi realizado em prédios históricos, através de obras que propunham repensar a dimensão simbólica destes espaços. O debate sobre a colonização, o apartheid, a epidemia de HIV, dentre outras questões foram abordadas a partir de ações e obras que questionavam a narrativa da África do Sul enquanto Estado Nação. Esta ação contou com diversas atividades de 2011 a 2014, sendo esta última, intitulada *101 Digging Our Own Graves*, ocasião que abriu a possibilidade de Gabi Ngcobo como curadora da décima Bienal de Berlin. Neste projeto uma série de fatos históricos ligados à colonização é resgatado em um trabalho interdisciplinar que conta com historiadores como Ashraf Jamal e filósofos como Achille Mbembe dentre outros.

²²⁸ SILVA, 2017, passim.

Estes eventos vão desde a comemoração do centenário do Natives Land Act (ato que proibia pessoas negras de adquirir terras), até a síndrome de suicídio coletivo como a Nongqawuse surgidas em momentos de luta anticolonial. No projeto é evocado sob a alegoria do ato de cavar a própria cova, ação que dá título ao projeto.

Estes outros projetos contribuíram para o formato expositiva da X Bienal de Berlin que ocorreu em 2018, coloca o gênero enquanto um dos eixos principais da mostra. Na primeira bienal assinada por uma curadora negra, sul africana e não-heterossexual, as obras encontravam-se organizadas em quatro espaços: o mais central, *KW Institute for Contemporary Art*, contava com três andares; em uma zona mais residencial, o *Akademie Der Kunst*, consistia em dois andares; o terceiro era exclusivamente performático, o *Volksbühne Pavilion*; por fim, em uma vizinhança mais periférica, situava-se o *ZK/U – Center for Art and Urbanistics*.

De acordo com Fanon²²⁹, a ocupação colonial, implica acima de tudo, uma divisão do espaço em compartimentos. Esses fragmentos criariam escalas de valor de acordo com a qual as identidades seriam mais ou menos importantes. De acordo com Mbembe²³⁰: "o objetivo deste processo (o de fragmentação territorial) é duplo: impossibilitar qualquer movimento e implementar a segregação à moda do Estado do apartheid". Assim, ainda que o território seja um, a produção de uma dinâmica de controle e subjugação encontra na divisão do espaço uma ferramenta para reduzi-lo a um terreno ocupado. De maneira análoga, a fragmentação que usei como imagem guia para a análise de valor, produz uma fragmentação nesse corpo feminino, de maneira a reduzi-lo a uma condição não humano. Esta operação reproduz a descrição de Silva²³¹ sobre a dimensão colonial da separabilidade de modo a minimizar a percepção dos impactos da escravidão sobre a realidade dos indivíduos, ainda que para estes a experiência de mundo provenha da integração entre as experiências vividas simultaneamente.

Este estado de fragmentação assemelha-se aos pertencimentos não-hegemônicos de Ngocobo. Logo, o espaço fragmentado da bienal torna-se uma extensão do corpo subdividido em categorias ocidentais, que não necessariamente tem

²²⁹ FANON, 2005, passim.

²³⁰ MBEMBE, 2016, p. 136.

²³¹ SILVA, 2017, passim.

significado nas cosmovisões locais, as quais os sujeitos pertencem. Isto significa, que de alguma forma, experienciar a bienal de maneira fragmentada, aproxime o público das existências compartimentadas por lógicas dominantes, tal como os territórios divididos por poderes coloniais, que outrora compunham uma unidade.

É possível observar a reprodução desta dinâmica territorial aos diversos aspectos da identidade tal como a afetividade entre os zulus, etnia da qual a curadora pertence. Esta cosmovisão, por exemplo, tem uma concepção tão antiga quanto sua própria existência acerca de pessoas que amam pessoas do mesmo gênero, tal como aponta a pesquisadora Lindiwe Mkasi²³²:

This is not a recent phenomenon but is as old as the Zulu community itself. To confirm this, there are traditional concepts used by Zulu people to refer to people who practice same sex relationship. These terms include, inter alia, ongqingili, inkonkoni, oncukumbili and izitabane. In rural areas they are called ongqingili, inkonkoni and oncukumbili, especially by the elderly whereas the younger generation in urban areas call them izitabane. This study is not concerned with the etymology of these concepts, but clarity of the term 'oncukumbili' is provided to avoid any misconceptions.

A pesquisa aponta que o termo *uncukumbili* é usado para designar pessoa que é inter-sexual, ou identificada como homossexual. Seu plural é *oncukumbili*. Esta categoria é comum entre aqueles iniciados e com capacidade de iniciar na *sangoma*, uma prática autóctone de cura. O mesmo estudo revela como sangomas podem ter em si, um espírito feminino, masculino ou ambos, de maneira que o componente transcendental individualizado pode ter um gênero, ou mesmo mais de um diferente do corpo físico. De forma geral, a doença viria de uma desarmonia entre as diferentes partes do ser, portanto, harmonizar e integrar partes em dissonância são funções do sangoma, que na prática assemelha-se ao papel da curadoria.

O principal espaço harmoniza figuras populares e temas centrais nos debates de arte decolonial tal como gênero e etnia. A primeira referência do espectador e a letra de *We Don't Need Another Hero*, o hit da cantora Tina Turner é o título temático da bienal, além de integrar de maneira central o texto curatorial. A primeira imagem com a qual o público se depara ao chegar ao principal espaço de arte contemporânea de Berlin são

²³² MKASI, Lindiwe P. **A threat to Zulu patriarchy and the continuation of community**: A queer analysis of same sex relationships amongst Female Traditional Healers at Inanda and KwaNgcolosi, KwaZulu-Natal', Unpublished thesis (M.A), University of Kwa-Zulu-Natal, Pietermaritzburg, 2013.

anotações sobre versos de um hit popular dos anos oitenta, que ecoa no senso comum sob a voz de uma mulher negra estadunidense:

FOTO 9 - Declaração do curador - fotografia da publicação da x BIENAL DE GLASGOW

FONTE: ACERVO PESSOAL

A música fala sobre a repetição do tempo e a negação do surgimento de outra figura salvadora como resposta para problemas recorrentes, além de apontar para a impossibilidade de uma 'volta para casa' ou volta às origens. Na instalação que ocupava o espaço central do instituto de arte contemporânea, a artista sul africana dialoga com questões abordadas no livro *A Question of Power*, onde a escritora Bessie Head trata do processo de degradação da integridade mental de uma personagem feminina. A fim de questionar a noção de territorialidade e memória no que tange a identidades do continente africano e de sua diáspora, a artista mistura cenas de Nina Simone cantando *Feelings* no Festival de Jazz de 1976 e um trabalho de videoarte sobre o julgamento do ex-presidente Jacob Zuma pelo estupro de Fezekile Ntsukela kuswayo, em 2005/6. Ao sobrepor estas duas experiências a artista centraliza a experiência do corpo feminino negro na modernidade. A escolha da obra e sua dimensão em relação ao próprio prédio reafirma a perspectiva curatorial de decolonialidade em sua proposta de execução. Nela a perspectiva da narrativa entende a relação África, Diáspora como um binômio

indivisível, onde a própria noção de Estado-Nação é questionada, assim como o monopólio do poder de um gênero sobre o outro. Logo, é possível compreender que a proposta curatorial de Gabi Ngcobo extrapola a noção de exibição e propõe através da experiência artística, uma reformulação da narrativa concebida de maneira integrada e não fraturada.

Deste modo, inclusive a condição global inaugurada no início da modernidade como ferramenta de subjugação é revertida em fonte de coerência, estratégia historicamente aplicada a fim de gerar unidade diante da adversidade.

Para Gilroy²³³ "a melhor maneira de criar a nova identidade metacultural demandada pela nova cidadania negra era fornecida pela condição abjeta de escravizados e ironicamente facilitada pela estrutura transnacional do tráfico de escravizados em si mesmo".

Assim, os outros três espaços estão respectivamente pensados em duas dimensões dentro da existência das mulheres negras, enquanto o sujeito do discurso central da bienal, eles são: o projeto político, no *ZK/U – Center for Art and Urbanistics*, localizado num espaço que anteriormente era parte do muro de Berlim, no terreno do que outrora fora uma estrada de ferro; a manifestação do gênero oposto, *Akademie der Kunste*, uma das mais antigas instituições culturais europeias que recentemente tem sido plataforma para discussões sobre arte e política, localizada em uma zona residencial; e um espaço para relacionado com a expressão das questões anteriores através de uma linguagem ritual, *Volksbune Pavilion*, exclusivamente ocupado pela performance *Ilustrações da Máquina* do coletivo Las Nietas de Nono.

É intrigante como a conceitualização dos espaços que compõem a Bienal repetem temas observados em campo no corpo simbólico da Irmandade da Boa Morte, bem como a escolha de ocupação geográfica da cidade a partir da reafirmação deste ente social formado pelo encontro de duas variáveis excludentes: a cor e o gênero. Esta escolha dá-se com a finalidade de entender o diálogo curatorial com pertencimentos não-hegemonias em seu próprio sistema.

As obras as quais pretendo me deter a seguir, abordam de formas distintas e não-hegemonias, o conflito de gênero. A fim de entender o conceito da exposição,

²³³ GILROY, op. cit., p. 81.

iniciarei minha análise pela organização espacial do Akademie der Kunst, localizado em uma zona residencial, a primeira obra que se avista neste pavilhão são duas aquarelas de Lynette Yiadom-Boakye na qual se vê dois sujeitos afrodescendentes ou africanos de gêneros distintos em telas diferentes que se relacionam entre si. É interessante notar como a expressão dos personagens oscila entre tristeza e alegria sem ser possível distinguir exatamente o sentimento retratado, outro fator relevante é que, ainda que pareçam estar no mesmo cenário tratam-se de telas distintas.

FOTO 10 - Abertura do Pavilhão da Akademie Der Kunste

FONTE: ACERVO PESSOAL

Um traço interessante deste pavilhão é a relação entre as obras a partir de sua posição no espaço, e como tais escolhas produzem sentido, a partir de sua relação poética. O conjunto de obras que pretendo analisar estavam alocadas no salão principal, a galeria de saída do pavilhão, constituindo o penúltimo número de obras a ser visitada. Ele é antecedido da obra de Mario Pfeifer, a videoarte *Again / Noch einmal* (2018), produzido para a Bienal, baseado no episódio onde um refugiado iraquiano, após retornar pela terceira vez em uma loja reclamando sobre a ativação de seu celular, foi insultado, agredido e arrastado para fora do recinto, quando o caso foi julgado, o júri em questão declarou os agressores inocentes. O vídeo desenvolve-se a partir dos tipos de corpos que estão sujeitos à agressão e quais sujeitos estão aptos a julgá-los. É interessante observar que estes questionamentos são levantados tendo como pressuposto o corpo masculino.

Após a videoarte *Again I Noch einmal* (2018) de Mario Pfeifer, obra dedicada à violência do corpo e sua situação de vulnerabilidade diante do tratamento do imigrante, encontramos a obra de Mimi Cherono. A instalação é intimamente relacionada com a exposta na Bienal de Dakar (que será analisada posteriormente neste capítulo), produzida após o suicídio do fotógrafo Thabiso Segkala. Nesta segunda instalação, intitulada *Medicina do Amor*, imagens feitas em 2018 em uma residência artística na República Dominicana somam-se a outras que integravam esta primeira obra. Neste momento há a promoção de elementos que figuravam sem tanta centralidade na instalação de Dakar, como por exemplo, as folhagens, que, por pertencerem a uma natureza tropical, remetem a vegetação da ilha de Itaparica, onde a artista integrou uma residência artística no ano anterior a bienal.

Nesta obra mais recente, em detrimento as construções bucólicas, as vegetações ganham dimensão significativa, entretanto as imagens da primeira obra não somem, mas diminuem. Prioriza-se o sentido de transformação e ciclo natural do tempo, de modo que as imagens da primeira obra reaparecem como memórias ou fantasmas, dentre as fotos. Thabiso, principal personagem da obra de Dakar, está presente junto a outras figuras masculinas encontradas por Mimi Cherono durante a viagem feita na produção da obra fúnebre. Entretanto, agora estes são nitidamente inferiores diante da vegetação, o que produz uma noção de organicidade cíclica. A operação de diminuir imagens da outra instalação e aumentar de maneira inversamente proporcional às novas imagens sugere um processo orgânico de substituição, tal como pode ser visto nos ciclos naturais. A relação entre as escalas das fotografias de paisagem natural e as outras, basicamente homens e construções, funciona no sentido de relativizar a relevância das existências diante dos ciclos naturais ao confrontar a dimensão das fotografias dos seres humanos em relação às imagens naturais.

FOTO 11 - MEDICINA DO AMOR, 2018

FONTE: FONTE: ACERVO PESSOAL

FOTO 12 - MEDICINA DO AMOR, 2018

FONTE: FONTE: ACERVO PESSOAL

Logo, nesta segunda obra, em seu diálogo com a primeira, percebe-se a execução de um projeto que não obedece a lógica dentro da qual a arte é concebida. Desta maneira, pode-se dizer que assim como à irmandade da Boa Morte que tem dois focos de recepção, os povos de matriz africana e a igreja católica, a obra tem como interlocutores o sistema de arte, enquanto categoria da racionalidade ocidental visto que é concebida em termos de materialidade quanto à forma e estilo, bem como, uma instância relevante a povos resistentes a esta racionalidade. Este segundo caso diz respeito às preocupações quanto ao desequilíbrio provocado pela interrupção prematura de uma existência simbolicamente relevante e sem descendentes, segundo uma cosmologia não ocidental.

A influência da cosmovisão do Ile Agboulá, através da relação entre a fotógrafa e um importante integrante da comunidade, relação que abordarei mais ao final do capítulo, traz consigo o universo ritual masculino. Esta informação não está explícita ao visitante da X Bienal de Berlin, sendo um dado fantasma mediante a escolha expográfica onde Medicina do Amor encontra-se em frente ao trabalho de Belkis Ayón. A artista cubana, que se suicidou em 1999 aos 32 anos, desenvolveu sua pesquisa temática a partir do universo simbólico de outra sociedade exclusivamente masculina existente em Cuba, a Abakua, cujas origens remontam ao norte da Nigéria. Em sua poética, ela aproxima a própria trajetória do mito fundador da sociedade, uma figura feminina central intitulada Sikan, cuja traição de um segredo torna-se o mito fundador de um séquito secreto estritamente masculino. Desta forma, ao declarar-se atéia, Belkis Ayón justapõe sua vida a de Sikan em uma crítica ao circuito de arte, amplamente dominada por homens. Esta situação de opressão pode ser observada nas obras da artista que integram a Bienal: os painéis tridimensionais intitulados *La Consagración I, II, III* e, a série de obras presentes em sua última exposição em Los Angeles: *Desasosiego / Restless*.

FOTO 13 - LA CONSAGRACION I, 1991

FONTE: ACERVO PESSOAL

FOTO 14 - LA CONSAGRACIÓN III, 1991

FONTE: ACERVO PESSOAL

Nos painéis de tamanho monumental, exibidos na X Bienal de Berlin, uma grande cerimônia é representada, neles o motivo central é o peixe sagrado Tanze que transmite o segredo da vida a Sikan. Esta por sua vez a conta a seu companheiro crendo em sua lealdade, entretanto ele repassa o segredo aos demais homens que decidem sacrificá-la. Estes painéis resultam de um trabalho incessante de texturização e colagem de diversas camadas de papéis em cartão que trabalham apenas com tons de cinza, preto e branco. A cosmologia em torno de um segredo, que aproximam o feminino de figuras simbólicas como pássaros e peixes, apresenta muita similaridade com a cosmologia do culto a Baba Egun, experiência que influenciou a artista de Medicina do Amor, em sua instalação anterior, *Do You Miss Me? Sometimes, not always*. Conforme é possível verificar, tanto nas comunidades da Irmandade da Boa Morte quanto no Ile Agboula de Itaparica, a rivalidade entre gêneros e usurpação do poder sobrenatural é uma constante nas cosmologias de matriz africana no Brasil. A repetição da temática na obra de Belkis reafirma esta questão em outros ambientes diaspóricos.

A relevância tanto estética (no que tange aos códigos simbólicos), quanto cosmogônica do tema, ganha um sentido maior diante de seu suicídio, após toda uma carreira dedicada à pesquisa da sociedade secreta masculina criada a partir do sacrifício de Sikan. A justaposição que a artista faz de sua própria vida e desta figura promove uma dimensão performática de sua morte, não nos termos formais, mas no sentido da realização total de uma ação. Uma vez que a proximidade de sua morte acompanha a intensificação temática de sua obra, à medida que, a pesquisa realiza-se a partir de uma sociedade exclusivamente masculina, onde a figura central é um ser feminino que deteria o poder sobre o invisível, e cuja traição deste segredo levaria a seu sacrifício. A escolha curatorial em expor, no mesmo espaço, os painéis de *La Consagracion* (1991) e obras como *Dejame Salir* (1998), evidencia a maturidade formal da artista a partir de seu comprometimento com a pesquisa temática, além de deixar visível a fusão entre vida e obra.

FOTO 15 - Deja Me Salir, 1998

FONTE: ACERVO PESSOAL

Neste sentido, a abordagem curatorial da temática do suicídio dialoga simultaneamente com o debate sobre gênero, revelada na organização expositiva do espaço. Entretanto é possível observar o endereçamento de múltiplas audiências²³⁴ também empreendido pela Irmandade da Boa Morte: que consiste em múltiplas camadas de comunicação. Embora o suicídio de Ayon esteja na referência da obra, a informação de que a instalação Medicina do Amor (2018) contém imagens e faz referência à outra obra produzida a partir de um suicídio é acessível apenas ao público que detém certa proximidade com o universo de arte contemporânea africana, permanecendo desconhecida para o public hegemônico. Ao mesmo tempo, em ambos os casos, a

²³⁴ BARBER, 1997, passim.

compreensão do ato de retirar a própria vida, no que tange motivos e procedimentos de cura, extrapolam as noções eurocêntricas de vida e morte.

Esta escolha curatorial torna-se mais visível na última e terceira obra a ser analisada neste espaço. Ao sair da sala expositiva principal deste pavilhão o visitante é levado a entrar em uma galeria, na qual podem ser vistos desenhos de Ana Mendieta (1948-1985). A artista cubana cuja morte é controversa teria cometido suicídio ao se jogar do 34º andar do apartamento no qual ela vivia com o marido, o também artista Carl Andre, acusado do assassinato e posteriormente absolvido três anos depois. A escolha por evidenciar a biografia de Ayon e em seguida expor os trabalhos de Mendieta, acentua a questão de gênero enquanto uma zona de conflito. De maneira paralela, ao aproximar os trabalhos, a curadoria questiona os limites entre o machismo e suas práticas letais tal como o conhecemos no ocidente, ressaltando ainda lógicas não-ocidentais acerca da violência de gênero.

No caso específico de Mendieta, soma-se ainda a grande possibilidade de um suicídio forjado, de maneira a reforçar a vulnerabilidade de determinada categoria biológica no nível social. Esta dimensão expográfica instrumentaliza a morte, em detrimento do atavismo biológico como instrumento de interpretação, tal como indica Oyěwùmí²³⁵. Esta carga é elaborada a partir de uma relação alternativa com a noção de gênero evidenciada pela poética da artista, em seus desenhos pouco exibidos, através dos quais ela produz formas a partir da impressão de uma folha. Na série de desenhos há um exercício de desconstrução das formas naturais como uma tentativa de regressão de unidades visuais encontradas na natureza. Por vezes as imagens se assemelham a imagens do ato sexual de órgãos reprodutivos, mas também a de outras formas naturais como cabaças. Esta última semelhança não é ao acaso, de acordo com a cosmologia yoruba a noção de feminino está amplamente relacionada com a figura da cabaça, sendo este um espaço de poder. Nos mitos onde o poder feminino é usurpado, ele relaciona-se com um pássaro, cuja morada é a cabaça, e a conquista de tal poder estão exatamente em ludibriar as donas do pássaro, as eleye, a fim de adquirir o poder sobre a morte. Segundo a mesma cultura, a dona das cabaças é a proprietária do segredo do Egungun, e através de sua ludibriação, os homens têm acesso à roupa, seus conteúdos

²³⁵ OYĒWÙMÍ, 2017, *passim*.

mágicos e Ihe dão voz. Este é o mito fundador do Baba Egun, a sociedade exclusivamente masculina a qual a fotógrafa Mimi Cherono Ng 'ok teve acesso, cujo um dos membros a aconselhou quanto a *Do you miss me? Not Always* (2015) que deu origem a Medicina do amor (2018), exibida na bienal.

Tal como o mito sugere, a figura feminina usurpada seria detentora do segredo, e este mito é fundador de uma sociedade masculina, *La Consagracion I, II e III* de Belkis Ayon também faz menção a uma figura central feminina, cuja traição do segredo dá origem a sociedade na qual mulher não é permitida. Nas obras de Belkis a representação do feminino é um pássaro tal como na mitologia yoruba, onde este repousa em uma cabaça. Elemento retratado no último ciclo de obras, de autoria de Ana Mendieta, cuja grande referência conceitual era a Santeria²³⁶, expressão de matriz africana fortemente influenciada pela cultura yoruba.

FOTO 16 - SEM TITULO, 1985

FONTE: ACERVO PESSOAL

²³⁶ BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta**: identity, performativity, and exile. Durham, NC: Duke University, 1999.

FOTO 17 - SEM TITULO, 1985

FONTE: ACERVO PESSOAL

O conjunto de três obras colocados em sequência aponta para o suicídio como uma questão que transita pelas produções. Este tema vai da memória de Thabiso em *Do you miss me? Not always* (2015) reeditada na instalação *Medicina do Amor* (2018), percorre a narrativa das obras de Ayon, enquanto a misoginia que orchestra o sacrifício do pássaro Sikan justaposto à vida da artista, e por fim, encerra-se na pesquisa de formas naturais e sua relação com a sexualidade, onde o possível feminicídio de Ana Mendieta figura como pano de fundo.

Ainda que de maneira indireta, está a expografia enquanto estratégia espacial de curadoria oferece uma leitura do suicídio sobre um recorte que articula diferentes matrizes de dominação de modo a produzir um ponto de vista único sobre o tema, tal como Collins²³⁷ descreve a potência desta abordagem epistemológica. Esta escolha conceitual aproxima-se ainda da alegoria de Mbembe do 'homem-bomba'. Ao

²³⁷ COLLINS, 1989, *passim*.

considerarmos a perspectiva da soberania enquanto o ato de desafiar a morte, ele aborda esta figura da seguinte maneira:

Não há dúvidas de que nesse caso, o sacrifício consiste na espetacular submissão de si à morte, de tornar-se vítima por seu próprio empenho. O 'autossacrificado' prossegue a fim de tomar posse de sua própria morte e de encará-la firmemente. Esse poder de destruição do próprio corpo não afeta a continuidade do ser.²³⁸

A abordagem em torno do suicídio desenvolvido neste grupo expográfico comunica-se de maneira fractal com toda a bienal, à medida que a modernidade, seus impactos e transformações são experienciados pelas perspectivas dessas identidades. A recepção desta proposta conceitual tem duas audiências diametralmente opostas²³⁹: aqueles, estrangeiros em território europeu, que através do deslocamento no espaço e contemplação a éticas e estéticas que os aproximam, sentem-se estranhamente representados; e aqueles que, empoderados do espaço hegemônico, pela primeira vez experienciam de maneira fragmentada e, sob lógicas exteriores às suas existências. Para ambas as vivências, o saldo é positivo, de maneira que a externalização e amplificação destas perspectivas de mundo modificam a situação moral do mundo inteiro²⁴⁰. De certo modo, é possível perceber o quanto a curadoria de Gabi Ngocobo desconstrói o deficit moral atribuído a populações africanas e afrodescendentes²⁴¹.

2.4 BRUXOS E MÁGICOS: PRÁTICAS TRANSFORMADAS E PRÁTICAS TRANSPORTADAS

Na elaboração de seu duplo pertencimento²⁴², sujeitos não-hegemônicos fazem emergir uma agenda que torne a existência na modernidade possível. Para tal determinadas práticas existentes em epistemologias do Oeste africano ganham outra intensidade nas Américas. Da mesma maneira práticas ocidentais são reinterpretadas por comunidades de matriz africana, de maneira a considerar subjetividades existentes em território pós-atlântico. Nestas dinâmicas de auto-representação emergem

²³⁸ MBEMBE, 2016, p. 145.

²³⁹ BARBER, 1997, passim.

²⁴⁰ GILROY, 2001, passim.

²⁴¹ SILVA, 2017, passim.

²⁴² GILROY, 2001, passim.

necessidades não imaginadas na epistemologia dominante. A análise das cenas a seguir aponta como soluções empregadas nessas necessidades promovem uma leitura própria de valor e apresentam novas perspectivas de mundo.

2.5 APETEBI: A QUE VEIO DA ENFERMIDADE

O ancestral (morto), pai ou mãe, está sempre presente no grupo como um aliado, parceiro essencial de troca, ele é dado e recebido pelo vivo no ritual da iniciação, ele dá a terra, (donde vem à alimentação), que é simbolicamente restituída por meio do sacrifício.²⁴³

Ao entender o quanto a morte pauta as existências de subjetividades não-hegemonias pretendo a seguir analisar a prática da Apetebi e Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza como uma cena de valor dado seu caráter estético e estético. Neste exercício empregarei uma leitura da função da Iya Ilê Efun que considera a escravidão como fator fundante da realidade, de modo a entender sua relevância social na cidade com maior número de afrodescendentes fora da África, Salvador. Neste exercício, procuro compreender este processo a partir das lógicas não-hegemonias que articulam seu sentido, bem como articulá-las com outras filosofias do África Ocidental, território de onde derivam.

Apetebi e Iya Ilê Efun, Nancy de Souza iniciou-se no candomblé em janeiro de 1972, logo após ter perdido o pai, através do babalorixa Balbino Daniel de Paula, iniciado no Ile Asé Opo Afonja por Mãe Senhora, neta de Oba Tossi (Marcelina da Silva), uma das fundadoras da Irmandade da Boa Morte. Após receber este título, ela também foi iniciada como Apetebi pelo Ifa Xegun, pertencente a uma casa de culto a Ogun na cidade de Los Angeles. Em uma segunda feira do dia 29 de agosto de 2016, cheguei a Fundação Pierre Verger debaixo de uma chuva torrencial que cobria Salvador. Ela olhou para mim e perguntou se já nos conhecíamos, respondi que não ainda e que seria um prazer conhecê-la, e que estava lá por indicação de um amigo que dissera que ela poderia me ajudar, ela respondeu que esperava corresponder à expectativa. No mesmo dia mais tarde, a comunidade o Ile Axe Oxumaré comemorava a cerimônia em honra a Omolu, a grande divindade presente na Irmandade da Boa Morte e no Asese, responsável pela

²⁴³ SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1988.

decomposição. Nesta ocasião ela pediu para acompanhá-la, ao final do dia acompanhei a Ebomi na ida e na volta da cerimônia, quando ela contou da sua infância e juventude no Rio de Janeiro, lugar onde eu também nasci. Neste mesmo dia contei a ela sobre meu método de dança e minha pesquisa, deste momento em diante marcamos encontros diários das nove da manhã às cinco da tarde.

Este primeiro contato revela detalhes que apenas consegui diferenciar ao longo da pesquisa e que foram definitivamente explicados após minha chegada ao Benin. Ele também deixa claro uma série de saberes não racionais manifestados na prática que tentarei esboçar nesta análise, e que já foram minimamente esboçados anteriormente por outros autores tal como Gilroy²⁴⁴:

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que apóia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado de atividade prática: linguagens, gestos, significações corporais, desejos.

Primeiramente, é preciso entender que a abertura da Otun Iya Ile Efun à minha pesquisa e sua confiança em mim não se deu ao acaso, ela é um somatório de saberes articulados, e instrumentalizados na prática. Conforme foi exposto na cena de valor a respeito da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, Omulu, ou Sakpata, é uma das divindades principais da congregação, fundada pela bisavó de sua comunidade. Minha iniciação no Benin revelou que tal divindade é também a segunda responsável por meus aspectos ancestrais. Soma-se a estes fatos, minha chegada ter ocorrido na última segunda feira do mês de agosto, mês consagrado à irmandade da Boa Morte e também aos festejos de tal divindade que corresponde aos domínios da morte, da cura e da doença. Ainda que apenas posteriormente a Iya Ilê Efun tenha me contado do convite para integrar à irmandade, do qual tratarei mais a frente, a conexão entre Nancy de Souza e a congregação, estavam presentes desde nosso primeiro encontro.

Após informar-me da importância do silêncio e da seleção ao partilhar informações, fui introduzida às origens da divindade nanã, a mais importante da Irmandade da Boa Morte. Ela revelou a probabilidade desta divindade deve ser

²⁴⁴ GILROY, op. cit., p. 209.

provavelmente grunsi ou akaan, e sua natureza estrangeira aos yorubas, ela ainda aponta para a conexão desta divindade com a terra enquanto matéria e o quanto ela apresenta a noção de deslocamento enquanto mito. Durante o campo no Benin esta informação revelou-se verdadeira em seu ponto fundamental, este conceito é fortemente relacionado ao povo Ewe, ou Jeje, conhecido por ter a migração como fundante, o site oficial do governo de Gana, assim como descrições orais apontam sua origem no Norte e sua chegada primeiramente em território nigeriano, tendo um ancestral em comum com os yorubanos. Logo, os ewe são estrangeiros na maioria dos países da África do Oeste, mesmo no Benin onde é maioria.

Ainda assim, a Otun Iya Ile Efun ressaltou que nanã, é o princípio feminino da criação que é encontrada pelo princípio masculino enquanto uma manifestação de tudo que é preexistente a humanidade. Esta relação estaria representada no tom escuro de terra com a qual a divindade é descrita em diversas narrativas. Na que me foi contada, a tonalidade da pele da divindade está relacionada à sua anterioridade no mundo material e com o a prosperidade dos solos férteis. Ao mesmo tempo, uma vez que, a fertilidade destes terrenos deve-se a decomposição dos seres vivos que compõem esse ambiente, isto também conectaria o mito a morte e seu ciclo. Esta nuance do mito também se faria presente nos ritos de nanã onde há sacrifícios de animais, entretanto não é possível utilizar-se de facas, dado que sua relação com este aspecto da vida é anterior à idade do metal.

Ainda neste período de instrução ela revelou a relação do branco com a ancestralidade, desde os ancestrais da família até ancestrais mais coletivos, relacionados aos conceitos que constituem a vida no nível cosmogônico. Deste modo o branco corresponde diretamente ao mundo invisível e ao princípio masculino da criação, opondo-se diretamente a cor negra que designa a matéria orgânica. Esta relação da cor branca com a dimensão imaterial pode ser visto também na população kikongo, como aborda Lucilene Reginaldo²⁴⁵: "Ainda nesta cosmovisão, a cor branca simbolizava a morte; uma vez que os homens eram pretos e os espíritos brancos, desse modo, 'foi fácil para os bakongo identificar a terra dos brancos, Mputu, como a dos mortos'".

²⁴⁵ REGINALDO, op. cit., p. 17.

Por último, Otun Iya Ilê Efun, acrescentou, em uma narrativa sobre a morte, como o vermelho tem relação com a vida de maneira a expulsar a morte. No conto, após a morte fazer morada na cidade, é indicado que se coloque panos vermelhos nos limites do povoado, auxiliados a chuva e ao vento, as lascas de tecido dançavam expulsando a morte. A madeira de cor vermelha intensa é conhecida como osun, mesmo nome da divindade responsável pela fertilidade e pelo sangue menstrual. Foi-me dito por Nancy de Souza que o vermelho espanta a morte.

Estas descrições sobre as cores e suas dimensões transcendentais estão intimamente ligadas ao processo de vida e morte, onde as instâncias associadas às respectivas cores se alternam entre decomposição, fertilidade e continuação transcendente. Na obra de Fábio Leite²⁴⁶, esta dinâmica também é percebida em comunidades da África Ocidental, como fundamentais para manutenção da sociedade e sua continuidade, desde a integração do indivíduo ao grupo após o nascimento, como a elaboração de sua dimensão transcendente, após sua morte. Este ciclo é fundamental para organização da comunidade, pois a situa num ciclo existencial mais amplo, o que

Nancy de Souza exerce grande responsabilidade na manutenção deste ciclo dado as funções que desempenha no cargo de Otun Ya Ilê Efun. Em suas palavras:

Lá eu tenho o título de Otun Ya Ilê Efun, que quer dizer: eu sou a segunda pessoa depois da Ya Ilê Efun. Ya Ilê Efun significa, Ya significa senhora ou mãe, Efun a pintura branca a qual pertence a Osala. Que é uma pintura que no dia da iniciação, o yaô sai com essa cor, esses desenhos enigmáticos, essas histórias antigas desenhadas em seu próprio corpo, que remete a criação do mundo. Sendo que no primeiro dia da saída dos yaos a pintura é toda branca, e a pintura branca somente as pessoas de Osala que podem fazer nos outros. (SOUZA, Entrevista em dezembro de 2018).

Posterior a esta etapa o iniciado ainda passa por um processo corporal com as outras cores recebendo pinturas que designam três formas diferentes de força vital denominadas: Ase funfun, Ase Osun e Ase Dudu, ou como trata Beatriz do Nascimento (2018, p. 429-430) sangue branco, sangue vermelho e sangue preto. O ato de fazer as pinturas brancas no corpo do iniciado relata a Otun Ya Ilê Efun, é como se a pessoa estivesse sendo criada naquele momento.

²⁴⁶ LEITE, 2008, passim.

Outro ato frequente para aqueles iniciados no Ile Ase Opo Aganju é que a Otun Ya Ile Efun seja também convocada para explicar o nome recebido na iniciação para o iniciado, ou mesmo dar ao iniciado um nome correspondente a sua nova existência. Ambas as operações requerem muito cuidado, no caso de concessão do nome, ela indica que é necessário consultar o oráculo, uma vez que o nome tem a ver com a natureza do nascimento assim como a relação familiar que influenciará o indivíduo. Ela aponta a relevância deste momento, uma vez que o nome tem a ver com todo o futuro trilhado pela existência em questão. A repetição deste nome agrega força a seu portador, por outro lado, agir em desarmonia com o nome recebido pode levar aquele que foi iniciado, a morte. Desta maneira podemos perceber grande proximidade entre a integração do indivíduo na comunidade, seu processo de sociabilização e seu nome. Sendo esta instância um elemento vital, estabelecido pela ação humana (LEITE²⁴⁷, 2008, p. 366)

Uma vez que concentra elementos fundamentais para a introdução de indivíduos não-hegemônicos em comunidades de matriz africana, inclusive proporcionando sua conexão com a ancestralidade, Nancy de Souza reúne conhecimentos fundamentais para sobrevivência de vidas vulneráveis a Necropolítica. Não obstante, parte da própria iniciação nas comunidades de matriz africanas que integram o Candomblé, consiste em uma morte simbólica que dura um longo período de reclusão. O momento imediatamente após esta fase é marcado pela pintura branca e explicação do nome recebido. Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de entrevistar mais de uma pessoa cujo novo nome foi introduzido pela Otun Ya Ile Efun, estes relatos vinham carregados de emoção de maneira a marcar de forma irrevogável uma cisão destes iniciados com lógica racional. De maneira frequente eles apontam uma mudança na forma de experienciar o ocidente, tornando-os mais autônomos em relação à sociedade e seu lugar nela. Esta transformação está intimamente ligada ao conhecimento de cosmogonias alternativas de mundo, de modo a conceder ao indivíduo uma alternativa existencial não-hegemônica. Para sujeitos diretamente vulneráveis a necropolítica, esta alternativa pode significar finalmente a liberdade de escolha, através da possibilidade de outra constituição enquanto ser humano, que não um ser incompleto tal como a modernidade forjou através

²⁴⁷ LEITE, 2008, passim.

de representações e lugares sociais para africanos e afrodescendentes. Neste sentido, é possível entender que visto que o objetivo da iniciação é aumentar o poder vital daqueles que se submetem ao processo, isto ocorre principalmente em razão do conhecimento:

Os Bantus consideram que o muntu tem 'a força de conhecer'. A força vital é a da genética humana engendrada na arquitetura física do indivíduo, é um conceito filosófico bem ao estilo das ciências africanas. Assim, também, se compreende o princípio dinâmico do Axé. O que é estrutura, de onde tudo parte ou retorna. A residência de todo o Conhecimento. (SODRÉ²⁴⁸, 1988, p. 97-98)

Neste sentido a existência de Nancy de Souza concretiza a observação de Leite (2008) em seu estudo na África Ocidental, onde a senioridade é a garantia de uma reserva educacional extenso para comunidade, o que em si traduz-se como estabilidade, visto que o conhecimento é amplo e está disponível na figura daquela individua. Além disso, constituir-se como uma referência de comportamento ético, tendo passado pela iniciação e chegado a uma idade avançada é também sinônimo de um 'duplo' forte e menos vulnerável a ações mágicas. Segundo o autor, o duplo está relacionado com a energia individualizada ligada força vital do corpo. Logo, o 'duplo' e o Ase encontram uma relação altamente imbricada, onde a posse de um 'duplo' fortalecido, bem como sua iniciação, torna um indivíduo capaz de auxiliar outros mais frágeis assim como iniciá-los, na observação do autor, aqueles aptos a tais ações podem agir como mágicos ou bruxos, de acordo com a natureza de suas atividades, voltadas para o bem coletivo ou para fins pessoais. Na descrição do autor, os mágicos trabalham a serviço da comunidade ao afastá-la de toda ação nefasta e afastar influências devido às práticas dos 'bruxos', manifestações negativas de divindades ou ancestrais, descontentes.

Ao retornarmos à função de Otun Ya Ile Efun e sua relação com a ancestralidade e as dimensões transcendentais que opera no ser iniciado, pode-se dizer que esta função atua, de certa maneira, na função de 'mágico'. Esta função é ainda mais nítida se compararmos com o outro título de Nancy de Souza, o de egbomi, que seria aquele capaz de fundar outro núcleo comunitário através das práticas de iniciação, entretanto escolhe permanecer na comunidade. Portanto, podemos concluir que sua construção

²⁴⁸ SODRE M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. São Paulo: Mauad, 1988.

enquanto indivíduo está grandemente relacionada com a comunidade na qual foi iniciada, sendo sua iniciação ocasionada por uma diminuição de sua força vital após falecimento de seu pai. Neste sentido, é possível perceber como a própria morte de alguma forma articula laços entre o grupo que se reúne através da iniciação para mobilizar conhecimentos capazes de manipular esta força vital individualizada e tornar indivíduos mais fortes, tal como aponta Leite²⁴⁹. Ao contrapor esta constatação com os depoimentos em campo recolhidos dos iniciados que tiveram este contato com a Otun Ya Ilê Efun, pude perceber que frequentemente o fortalecimento ou despertar para outra cosmogonia era seguido tanto do conhecimento enquanto força vital, como apontado na passagem de Muniz Sodré, quanto pela ruptura com a hegemonia do ocidente.

Logo, pretendo fazer uma leitura sobre a força vital enquanto ase, intimamente relacionado ao duplo, com a análise da cena de valor proposta por Silva²⁵⁰, a fim de compreender a partir destes pontos comuns da filosofia do oeste Africano e sua adaptação a realidade nas Américas, a equação de subtração colonial ocasionada pela escravidão. Ao passo que na leitura da autora a produção do deficit moral que recai sobre africanos e afrodescendentes, provém da seguinte lógica:

Ao evidenciar ambas as violências, a jurídica (colonial) e a simbólica (racial), a análise da subjugação racial indica o reconhecimento de que, por exemplo, os escravizados emancipados não foram apenas despojados dos meios de produção, do valor total criado pelo seu trabalho e pelos seus antepassados, mas também foram apreendidos por um arsenal político-simbólico que atribuiu sua desposseção econômica a um defeito moral e intelectual inerente. (...). No entanto, e se assumirmos que, em certa medida em que ela/ele é um ser humano capaz (por meio do desgaste de sua força vital) de transformar matéria-prima e outros meios de produção em mercadoria (algodão, açúcar, etc.), o escravizado é trabalho vivo e, enquanto tal, ela / ele possui capacidade produtiva e, portanto, não é uma coisa: não deveriam contar como meio de produção.

Sem perdermos de vista o debate sobre força vital, ou ase, é possível ler que a força vital empregada pelos antepassados escravizados foi expropriada na transformação de matéria-prima em outros meios relegando aqueles que inicialmente a portavam a condição de objeto, ocasionando sua morte social. Esta operação assemelha-se em muito a descrição do que aparece na África Ocidental como a prática dos 'bruxos' que se apropriam do 'duplo' para aumentar sua própria força, tornando

²⁴⁹ LEITE, op. cit., p. 50.

²⁵⁰ SILVA, op. cit., p. 24-25.

aqueles indivíduos que perderam o controle de sua porção individualizada de energia dependentes dos primeiros e vitalmente frágeis. Mesmo, em outros autores como Nicolau Pares, esta possibilidade é esboçada:

Para o africano ameaçado pelo cativo a depredação pelo tráfico escravagista podia ser percebida como uma forma de feitiçaria que, em termos locais, suponha a perigosa apropriação dos recursos reprodutivos limitados da comunidade para fins individualistas e egoístas. (...). Esse imaginário refletia o canibalismo espiritual exercido pelos feiticeiros²⁵¹.

Logo, se interpretarmos que a força vital, constitui uma correlação entre o duplo e o ase, sendo uma unidade energética individualizada passível de apropriação, que pode fortalecer aquele que toma posse dela. É possível afirmar que dentro desta cosmovisão, a acumulação primitiva de capital funciona de certa forma como a apropriação desses duplos, a dimensão transcendente daqueles escravizados. De maneira a impedir a possibilidade de recuperá-los através do corte com instâncias ancestrais, e da redução do acesso ao conhecimento necessário para recuperá-la.

Esta descrição é uma outra perspectiva da operação de negação do direito à vida através da produção simbólica de indivíduos sem direito a auto delimitação e auto representação, que seria o contra-necropoder. O fato é que esta primeira leitura não leva em conta uma dimensão extremamente importante para a existência nas comunidades de matriz africana, a ancestralidade. A centralidade desta dimensão para as comunidades é tão magnética, que mesmo o renascimento promovido após a morte simbólica na iniciação, só é possível mediante a prática de pintura corporal com Efun que contém o Ase funfun, ou o ase relacionado com as forças preexistentes (antes do homem) e aos ancestrais. Sendo assim o trabalho ético e estético de Nancy de Souza funciona como um fator que reverte a 'flecha do tempo' apontada no modelo filosófico de Denise Ferreira da Silva, de modo a resgatar para o indivíduo seu duplo transcendental. A especificidade da iniciação nas práticas de aplicação do Ase funfun sobre o corpo revela sua dimensão intencional, de forma a constituir uma estratégia de emancipação.

É interessante apontar - para além da relevância dos ancestrais no processo de iniciação de modo a conectar o indivíduo com a dimensão que lhe foi expropriada no saque colonial e seu desdobramento- que as cores que se seguem o processo de

²⁵¹ PARÉS, op. cit., p. 301.

iniciação são as mesmas observadas na indumentária das integrantes da Irmandade da Boa Morte. De modo que Ase Dudu, relaciona-se com a decomposição e o alimento para a vida, Ase Osun, com o sangue menstrual e a fertilidade, além do Ase funfun mencionado acima. Esta sincronicidade aponta mais uma vez para a possibilidade de a congregação ter dado início ao candomblé tal como ele é concebido hoje. O fato de que a iniciação de Nancy de Souza tenha sido realizada dentro de uma comunidade que descende em duas gerações apenas de uma das fundadoras da Irmandade da Boa Morte, aponta para uma lógica fúnebre que se repete na iniciação.

Não obstante, a Otun Ya Efun ainda apontou que nanã, Akaja Priku e Mammi Wata como divindades que detém os assentamentos mais antigos no Ile Axe Opo Afonja, casa de onde origina-se sua família. Esta informação reforça ainda a hipótese de Pares²⁵², da congregação tenha forte influência jeje- o que por vezes fica invisibilizado em decorrência das lógicas yorubas também, presentes. Este terreiro é um dos mais antigos de Salvador, sendo a fundadora, Eugênia Anna dos Santos, iniciada por Oba Tossi (Marcelina da Silva), na casa de Maria Julia Figueiredo, ambas integrantes da congregação, tendo a última sido juíza perpétua.²⁵³

One of the many complaints that people who come from societies that have lost spiritual beings, historical artefacts or ancestors to Western museums make is that they feel an extreme sense of deracination and a loss of bearings. Many of the Benin Bronzes for example are carriers of historical accounts. Whenever something special happened in the society, the Oba asked his guild of artists to record the event by making a sculpture. This is to say that without these historical scripts in the form of artworks, the society loses its past, and its history is bound to be narrated by the scripts and languages of those who plundered the Benin Palace. This sort of deracination has been said to have led in many cases to waves of rural-urban or Northern migration, as humans do not want to inhabit spaces devoid of their histories. (NDIKUNG²⁵⁴, ACT VIII, 2018)

As lógicas de matriz africana concebem uma dimensão individual transcendente que se encontra fora do alcance, mesmo de leituras como a Necropolítica. Tanto no Oeste Africano, como em Salvador-BA, há um conteúdo de conexão com a ancestralidade e com instâncias que antecedem a existência humana, que não existem na epistemologia ocidental. Neste sentido a negação contínua a auto representação e autolimitação ocasionou algo como um extermínio existencial que ultrapassa o limite

²⁵² PARÉS, 2018, passim.

²⁵³ CONCEIÇÃO, 2017, passim.

²⁵⁴ NDIKUNG, 2018, passim.

físico e instala-se no transcendental. As populações que conseguiram sobreviver ao colonialismo nas Américas, têm combatido este genocídio no nível epistemológico através das iniciações. Logo, o acesso a outra cosmogonia não pode poupar os indivíduos de uma existência exposta a Necropolítica, mas torna-os menos vulneráveis e mais fortes uma vez que oferece uma concepção de mundo alternativa. Nesta feita, pessoas como a Otun Ya Ile Efun Nancy de Souza são fundamentais tanto nas Américas quanto nas comunidades da África Ocidental, visto que sua responsabilidade pessoal associada a seu conhecimento, tempo de vida e de iniciação, fazem delas peças-chaves na instauração de uma força que exerça uma tensão contrária a Necropolítica.

Esta lógica é também à base para instituição de integrantes na Irmandade da Boa Morte, diferente do que é compreendido no Ocidente como instituição do ser humano, a partir da negação da natureza (tal como é exposto por Hegel), propõe-se a aceitação da natureza e seus ciclos na prática da recuperação da porção imaterial que nos foi saqueada durante o projeto colonial.

2.6 O ANCESTRAL DA TERRA

"Eu não faço arte por amor, eu faço arte por amor às pessoas" [Ekedji Edite Conceição em entrevista de campo colhida em agosto de 2018].

O termo *ekedji* designa nas comunidades de matriz africanas organizadas em torno da religião do candomblé pessoas que não entram em transe denso, é de responsabilidade destes sujeitos a manutenção harmônica do espaço diante das possessões espirituais. Esta função está muito relacionada com a perseguição aos cultos de matriz africana no Brasil e sua necessidade política e social de proteção, sendo uma categoria do universo afro-brasileiro que ganhou força e significado a partir da manutenção desta prática em território colonial. De maneira semelhante, a figura da entidade afro ameríndia, o caboclo, resulta igualmente da permanência de uma maioria estrangeira (indivíduos africanos), em território no qual desconheciam a geografia, a cosmovisão e a ocupação do espaço. De modo que a sobrevivência sem a aliança com povos da terra tornava-se insustentável. Desta organização surge o caboclo, uma identidade que comunga duas culturas não hegemônicas. A partir destas construções,

pretendo a seguir analisar ao trânsito cultural da cineasta e fotógrafa Edite Conceição, ao considerar sua construção simbólica como *ekedji*. Parto de seu pertencimento ao universo semântico do *candomblé* aliado à sua condição sócio-cultural como integrante da Irmandade da Boa Morte. Busco na observação de suas escolhas estéticas como artista entender como ela articula sua conjuntura existencial ímpar que reúne estas características sob um corpo na binómio biológico e social de mulher afro ameríndia.

O comportamento energético de Edite Conceição, a pele dourada, suas opiniões fortes e atitudes, tornam-a uma das figuras icônicas de Cachoeira. Além de ser a avó e bisavó de toda uma rua, onde jovens e crianças são seus netos ou bisnetos, a maioria biológicos, a maioria musicistas. A história da cidade pode ser conhecida pelo envolvimento de sua família com a Lira Ciciliana²⁵⁵ e por seus relatos sobre a enchente que submergiu a cidade e outros eventos marcantes que ela não apenas viu, mas fotografou oficialmente. Depois de algum tempo, percebi que a única integrante da Irmandade da qual eu sabia algo exterior a própria congregação era Dona Edite, porque além da devoção a Nossa Senhora e o *candomblé* como grande tema, como todas as outras, ela também citava frequentemente sua experiência no cinema. Um dado importante sobre Dona Edite é que diferente de outras integrantes da Boa Morte, ela não entra em transe. Sua função enquanto *ekdeji* pressupõe que a pessoa esteja vinculada ao mundo visível, uma vez que compete a elas as diversas tarefas práticas, no que diz respeito a gestão do corpo físico daqueles que incorporam e a manutenção do ambiente em que se encontram. Sendo assim, a dimensão transcendental daquelas que ocupam este cargo está diretamente ligada à sua interação com o plano tangível da vida. Trata-se de uma relação com instâncias superiores que só pode ser definida a partir das dinâmicas sociais que constituem ao longo do tempo na trajetória biográfica da pessoa.

A partir desta definição, e após uma reflexão mais amadurecida sobre o conjunto vida-obra da cineasta, *ekedji* e integrante da Boa Morte; decidi dedicar-me a sua obra concebida como um panorama para além de sua produção cinematográfica de Edite Conceição, mas que também considera suas funções dentro das culturas de matriz africana as quais ela está relacionada. Sendo assim, antes de falar da obra da cineasta

²⁵⁵ Uma das primeiras organizações abolicionistas do país, fundada anteriormente a abolição e com intensa participação na luta pela independência

Edite Conceição, descrever sua relação com o terreiro Ilê Ogunte, fundado por Mãe Filhinha, Narcisa Cândido da Conceição citada na passagem anterior. A constituição desta unidade comunitária enquanto sua fundadora era viva, organizava-se de maneira estritamente matriarcal: sendo a sacerdotisa maior Mãe Filhinha, uma sacerdotisa auxiliar, a mãe Pequena, Dona Lucia, um ekedji experiente, Dona Edite Conceição e uma sucessora, Sueli Conceição, filha biológica de Dona Edite, atualmente integrante da irmandade da Boa Morte.

Além de ser uma das mulheres mais velhas a frente da Irmandade da Boa Morte, Mãe Filhinha, guardava também uma singularidade: sua festa de caboclo era talvez a maior de seu templo religioso, e uma das mais importantes da cidade. O caboclo é um ancestral nascido na modernidade, uma vez que ele é ao mesmo tempo descendente de povos locais e povos africanos forçados a vir para o Brasil. Muitas comunidades de matriz africana, inclusive em Cachoeira-BA, se recusam a celebrar festas para caboclo em seus templos religiosos. Em entrevista recolhida em fevereiro de 2018 com o sacerdote Duda, a frente do Ilê Aganju Icimimo: "Aqui a gente não cultua caboclo, senão eles tomam de volta tudo o que é deles." A despeito deste tabu, a maior festa da comunidade chefiada por Mãe Filhinha era a festa de caboclo, pessoas inclusive de cidades vizinhas compareciam nesta festa.

Eu não entendia a importância desta festa até que Dona Edite me revelou em entrevista, a relação entre a casa e a Pechincha. A fonte da Pechincha era uma nascente de água acidentalmente obstruída pela prefeitura da cidade, em uma obra que deveria preservá-la. A importância deste local deve-se a memória popular que afirma que ao lado desta nascente se localizava a oca de uma personalidade afro-ameríndia, que exerce certo protagonismo na história da independência colonial da cidade, a primeira do Brasil a se declarar independente de Portugal (AMARAL²⁵⁶, 1923). Esta figura seria cacique da aldeia mais proeminente do local e teria um papel coadjuvante na narrativa decolonial, uma vez que se atribui a sua companheira o protagonismo na independência. Diversas entrevistas concedidas por locais descrevem Paraguassu como a heroína local da luta anti-colonial, organizadora da grande reunião, que contou com integrantes da Irmandade

²⁵⁶ AMARAL, Braz Hermenegildo do. **Ação da Bahia na obra da independência nacional**. Salvador, BA: EDUFBA, 1923.

da Boa Morte, senhores de engenho, homens e mulheres livres, integrantes da igreja e comerciantes, a fim de declarar a independência de Cachoeira do domínio português.

É interessante frisar que esta narrativa que ocupa centralidade no pertencimento da população local tem como sujeito central uma mulher. Sua extensão ultrapassa os limites da cidade, sendo conhecida em todo estado da Bahia, tal versão tem respaldo oficial, uma vez que todo dia 25 de junho (dia da independência de Cachoeira) a capital é temporariamente transferida para a cidade. Nesta data também são realizadas festas de caboclo em grande parte dos terreiros do recôncavo baiano e região metropolitana.

Assim é possível entender que a construção desta identidade se dá por laços filosóficos que têm mais a ver com a força em sua interação. Sua celebração é manifestada até hoje por celebrações como a Pechincha e o culto a dimensão mítica desta existência, de modo que sua potência decolonial teria sua origem mais no desdobramento sócio-político desta interação entre cosmologias, do que em uma reação à dominação social. O tamanho desta manifestação aponta que talvez a intensidade deste encontro supere as imposições que o colonialismo impõe a estes sujeitos.

Mesmo com a história da conquista restaurada ao seu devido lugar e um grau cruel e incomum de brutalidade rotineiramente vista em operação como mecanismo de administração política, a experiência de subordinação racial é insuficiente para explicar a riqueza e consistência das lutas de defesa e transformação dos negros no Ocidente.²⁵⁷

Logo, o cargo de madrinha da Pechincha da ekedji Edite Conceição traz uma mensagem significativa, tanto sobre a importância dela para o imaginário local, quanto sobre sua auto-percepção na trajetória emancipatória da comunidade de Cachoeira. Ainda que a historiografia oficial privilegie a declaração da independência por um nobre português, após uma série de conflitos iniciados nesta localidade, a narrativa desta cidade aponta um protagonismo local afro-ameríndio feminino. Diante do histórico que situa esta cidade como um dos maiores portos do comércio global de pessoas escravizadas, percebe-se uma dinâmica contra-hegemônica, enquanto força motriz da reivindicação por uma versão que situa povos locais e raptados de outros continentes, sintetizados em uma figura feminina, como principais agentes da luta anti-colonial. Esta dinâmica está presente na existência da própria ekedji, enquanto mulher afro-ameríndia

²⁵⁷ GILROY, op. cit., p. 237.

cujo cargo na comunidade de matriz africana a vincula de forma transcendental com a realidade social, conseqüentemente, com o momento histórico e por sua vez com a narrativa de si e de seu povo.

Começo a análise da produção cinematográfica de Edite Conceição, partindo deste ponto. Mesmo que grande parte da obra da artista tenha sido produzida em cooperação com seu falecido marido, Arnol Conceição, sendo a peça mais proeminente, o filme Massapê, que cobre o trajeto do Rio Paraguassu desde sua nascente até a cidade de Cachoeira, revelando a vida daqueles que se alimentam do rio. O pioneirismo deste dentre os cineastas afro-descendentes da Bahia e sua gigantesca contribuição conceitual ao cinema-novo de Glauber Rocha é inegável. Ainda sim, creio ser importante focar na produção única e exclusiva da artista. Em uma sociedade simultaneamente racista e machista, a produção da cineasta é ignorada, ainda que a produção de Arnol seja pouco ou quase nada visibilizada por motivos estruturais, pelas mesmas razões a obra da cineasta é reduzida a inexistência.²⁵⁸

Visto que a escala de valores da comunidade na qual Edite Conceição está inserida nos oferece uma perspectiva alternativa a narrativa do cinema nacional, observo sua produção a partir de sua cosmogonia local. Para tal começarei pelo filme Campo de Cultura (1985), no qual ela foi produtora, editora e roteirista, em seguida me dedico às fotografias da enchente de 1989 que inundou a cidade, cujas principais fotografias são de sua autoria. A atuação do que entendo como contra-necropoder, pode ser visto desde a estrutura da irmandade da Boa Morte até o desenvolvimento narrativo do roteiro de Campo de Cultura, documentário roteirizado pela fotógrafa e cineasta. Trata-se de uma estratégia que não se contenta com a denúncia de uma política que deprecia a existência e desvaloriza a vida, ela tem como finalidade reinventar uma cosmovisão que torne possível a continuidade das coletividades vítimas da necropolítica. No documentário em questão, esta estratégia torna-se nítida uma vez que o objetivo é abordar a produção de seu Cincinho de Muritiba, não a partir da história da arte, mas a partir de seus pertencimentos a cidade de Cachoeira e a comunidade do Candomblé.

A intenção narrativa do roteiro escrito por Edite Conceição por sua vez funciona como uma narrativa de desconstrução da lógica de arte e desta categoria como

²⁵⁸ CRENSHAW, 1991, *passim*.

pertencente a um corpo filosófico eurocêntrico. A primeira cena é em um vernissage onde se observa a obra do artista Inocêncio Alves dos Santos, Seu Cincinho, no ambiente de galeria, onde pessoas não-negras dão depoimento sobre a obra dos artistas. No momento posterior somos informados de que estamos em frente à obra do ogã Cincinho de Muritiba, uma cidade vizinha onde um conjunto de candomblés tão antigos quanto os de Cachoeira compõem o que é chamado de Portal de Muritiba. Segundo depoimentos de sacerdotes mais antigos das comunidades de matriz africana, algumas décadas antes do início do século XI, residiam nesta localidade um grande número de iniciados poderosos das religiões de matriz africana. Logo, ao trazer para a narrativa do documentário a dimensão transcendental do artista plástico Inocêncio Alves dos Santos, a roteirista o investe de um poder exterior a lógica das artes, mas que se relaciona com a cosmogonia local, através da qual ela tenta explicar não apenas a obra, mas a dinâmica entre esta e a vida do ogã-artista.

Num segundo momento do documentário Seu Cincinho de Muritiba é visto subindo o morro do Rosarinho na Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos homens Pretos, neste lugar é possível ver toda a cercania, inclusive Muritiba. No alto deste morro, onde atrás da igreja, localiza-se o cemitério do Rosarinho, onde se encontram enterrados a maior parte dos sacerdotes e sacerdotisas de matriz africana desde sua fundação. O protagonismo deste espaço na luta por uma morte digna é fundamental, uma vez que durante a escravidão e até meados do século XIX era proibido o enterro de africanos e afrodescendentes na Igreja Matriz, a principal igreja da cidade, onde os dias de hoje é celebrada a missa do terceiro dia dos festejos da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte. Logo, a cena que mostra o artista-ogã Cincinho dentro da igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos é em si uma reverência a este passado, e um tratado poético sobre as trajetórias de resistência da comunidade. Este frame mostra-o orando, sem que seja possível ouvir o som de sua boca, mas sim um fragmento da música Deixa a Gira Girar do grupo Tingoão onde o vocalista, Mateus Aleluia, fala em bantú.

A fusão do fundo barroco com os agogôs da música e a incapacidade de entender completamente o que é dito, enquanto o artista em posição de prece pronuncia palavras inaudíveis, revela as diversas camadas que constroem este pertencimento do

qual Edite Conceição também compartilha. Ao mesmo tempo, é criada uma fusão onde a fala, o espaço, a percussão e o gesto produzem uma realidade possível, apenas perante a união simultânea destes diversos elementos.

FOTO 18 - Frame do filme Campo de Cultura

FONTE: ACERVO PESSOAL

Assim, o conteúdo do filme vai para além do audiovisual, ampliando-se para as artes plásticas, com foco em diretrizes estéticas que orientam outras éticas como a de Cissinho de Muritiba, e por consequência, a da própria cineasta. Por fim, o documentário finaliza com o artista Cincinho de Muritiba em uma caminhada às margens do rio Paraguaçu junto ao antigo porto de escravizados ao som de uma música de Edson Gomes, um cantor de reggae da cidade vizinha de grande reconhecimento no nordeste do país, onde ficou conhecido por suas letras de denúncia social. Entretanto, a voz que se escuta, não é a do cantor, mas sim a de Tikal, uma figura que é conhecida tanto em Cachoeira quanto em São Félix, cujo comportamento social é altamente transgressor para os padrões do recôncavo baiano. Esta escolha é relevante e a frente de seu tempo,

uma vez que Tikal é uma figura que habita simultaneamente o ambiente das manifestações de matriz africana e o universo que é ocupando certo destaque. Seu protagonismo na cidade é relevante para temáticas que ganharam espaço dentro dos movimentos sociais nas últimas décadas, como por exemplo, a presença das identidades queer no universo das comunidades de matriz africana. Este tema é abordado pelo jovem diretor Ulysses Arthur, que em 2017 (28 anos depois do filme), escolheu Tikal como personagem central do curta-documentário *Corpo Style Dance Machine*.

Nesse sentido apresenta-se uma lógica que não se coloca em oposição central a nenhuma outra, pois não reconhece esta hegemonia. O que a ekedji realiza enquanto cineasta conecta-se com a relação entre o caboclo e a própria terra, uma interação sem as interfaces para a auto-inscrição no ocidente²⁵⁹. Por isso compreendo esta articulação como uma força contra-necropolítica, uma vez que ela estabelece outro epicentro para construção lógica que se conecta tanto com a realidade que torna as categorias dominantes instâncias secundárias na construção de mundo dos sujeitos.

"Uma percepção contracultural da incapacidade das meras palavras de transmitir certas verdades inaugura uma denúncia especial da separação forçada pela modernidade entre a arte e a vida²⁶⁰."

Esta relação torna-se mais viva após 1989, quando uma enchente inundou a cidade. Neste período a ela assumiu o risco de fotografar, a bordo de uma canoa. Esta atitude relaciona-se em muitos níveis com a lógica ética e estética de sua posição ritual. Se considerarmos os perigos envolvidos em tal empreendimento, diante dos poucos ganhos com fotografia, sua iniciativa de registrar a cidade em situação calamitosa parece ter uma justificativa que desafia os cálculos matemáticos ou mesmo o senso de segurança pessoal. É possível vislumbrar um comprometimento que extrapola a noção moderna de família, ou mesmo a sentido de obra de arte enquanto projeto estético ou conceitual. Trata-se de outro nível de comprometimento, no qual os meios de produção artística são mobilizados em prol de um projeto histórico não-hegemônico.

²⁵⁹ MBEMBE, 2001, passim.

²⁶⁰ GILROY, op. cit., p. 244.

FOTO 19 - Enchente cachoeira

FONTE: ACERVO PÚBLICO DE SÃO FELIX

A partir das entrevistas de campo, e principalmente da observação participativa foi possível perceber, que a compreensão da função de ekedji pode levar a uma compreensão mais abrangente das forças que movem este trabalho. A começar pela não incorporação, o que leva a pessoa que ocupa o posto a uma relação direta e intrínseca com o espaço físico e a manutenção de sua harmonia. Tal como no episódio de campo, onde na ocasião do enterro daquela que ocupava o mais alto cargo na Irmandade da Boa Morte, todas as demais integrantes foram arrebatadas pelo transe, restando apenas eu e a Ekedji Edite, que se encubiu de segurar velas e pertences que iam se desprendendo do corpo das demais irmãs. Desta forma, percebe-se como tal função cria uma predisposição para lidar com o território e suas possíveis desordens. Se pensarmos a repetição de tal atitude ao longo de décadas, é possível apontar uma técnica corporal orientada no sentido de produzir uma tensão corporal ativa e engajada com o meio.

FOTO 20 - Enchente cachoeira

FONTE: ACERVO PÚBLICO DE SÃO FELIX

Assim, o ato de fotografar a cidade em estado calamitoso relaciona-se, neste caso, com a noção de projeto artístico ou com uma intencionalidade fundada no jornalismo artístico. A produção deste registro fotográfico em questão obedece minimamente a duas variáveis: a noção de pertencimento ao local e as habilidades desenvolvidas em decorrência da função ocupada nesta comunidade. É evidente que estas duas variáveis são estrangeiras as lógicas que produziram a escravidão e as sociedades coloniais. Entretanto, ao contrário de uma racionalidade forjada na brutalidade racial, é possível perceber na intersecção entre vida e obra de Edite Conceição, o desenvolvimento de outra cosmovisão, fundada a partir de princípios que

dialogam com o surgimento de novos sujeitos históricos e outras cosmovisões. Este outro sistema lógico, compreende inclusive estratégias de reação ao pensamento hegemônico que o ameaça.

No que tange a cineasta, vislumbramos duas categorias comprometidas com condições de vida surgidas em decorrência do tráfico de pessoas escravizadas e o surgimento de sociedades modernas nas Américas. Afinal, tanto a função de *ekedji* quanto a figura do caboclo, são sujeitos que emergem em decorrência do surgimento de novas noções de mundo, capazes de explicar e tornar possível a vida em sociedades organizadas a partir da negação do direito à vida, a necropolítica.

Considerando que a cidade de Cachoeira foi um dos portos a receber o maior número de etnias escravizadas²⁶¹, a centralidade deste lugar na construção de estratégias de manutenção cultural foi abordada em trabalhos como 'A formação do Candomblé'²⁶² e 'Irmandade da Boa Morte e Baba Egun'²⁶³. Ao ocupar ao mesmo tempo, protagonismo no tráfico de pessoas escravizadas e na narrativa decolonial do último país a abolir a escravidão no mundo, percebe-se que a incidência destas expressões, contra-hegemonias não é um acidente, mas um projeto coletivo. Logo, ao fotografar a dimensão genocida da inundação de toda a cidade em 1989 devido a uma falha no funcionamento de uma barragem, pertencente ao Grupo Votorantim, a fotógrafa Edite Conceição exerce sua função no projeto coletivo através da instrumentalização de mecanismos da arte. Neste sentido, as diretrizes que situam a artista diante de sua comunidade, e que concedem sentido a sua existência, constituem em si mesmas um dispositivo de agência do que seria o que aponto neste exercício ético e estético como um contra-necropoder.

Tanto a função de *ekedji*, quanto a identidade afro-ameríndia, é resultado das necessidades de sobrevivência nas Américas, criou necessidades diante das quais estas identidades foram criadas. De maneira análoga, a prática da fotografia por uma pessoa que congregue ambas estas identidades transforma esta prática artística. Assim, propondo uma leitura conjunto entre a definição de Vasari²⁶⁴ e Belting²⁶⁵, onde o artista surge como o indivíduo que a partir de uma técnica capaz de expressar a ética e estética

²⁶¹ REIS, 1986, *passim*.

²⁶² PARÉS, 2007, *passim*.

²⁶³ CONCEIÇÃO, 2017, *passim*.

²⁶⁴ VASARI, Giorgio; FARRÁN Y MAYORAL, J. **Vidas de grandes artistas**. Barcelona: Luis Miracle, 1940.

²⁶⁵ BELTING, 2006, *passim*.

de seu tempo, com a leitura mbemberiana sobre o soberano como aquele que desafia a morte, entende-se que o artista tal como concebido no ocidente desafia a morte ao expressar à ética e a estética de seu tempo. Logo, ao assumir este papel, a ekedji Edite Conceição subverte a ordem de dominação ao retratar seu tempo através de sua ética, e estética identitária. Esta reorganização deriva de uma consciência adquirida a partir de lógicas rituais, visto que elas consistem em transformar um indivíduo a partir de um caos coletivo, sugiro que talvez seja possível fazer o mesmo com uma categoria. "De fato, a sociedade detém condições capazes de promover mutações no ser humano e, sobretudo, de assumir o controle das mesmas, dominando a desordem²⁶⁶."

Este movimento pode indicar a aplicação da dinâmica ritual instrumentalizada pela comunidade para promover mutações em seus membros, agora aplicada em uma transformação conceitual de categorias ocidentais que implicam de fato em uma leitura de mundo. Portanto, a estética da cineasta Edite Conceição faz uso de referenciais exteriores a narrativa academica de história da arte, tanto na forma quanto no conteúdo. Sua localização a situa fora do alcance de ferramentas tradicionais da crítica de arte, motivo pelo qual optei por analisar as imagens da enchente em relação a função de ekedji da cineasta.

Este artifício foi empregado pela própria cineasta no documentário Campo de Cultura onde o artista Cincinho de Muritiba, tem sua obra lida em conjunto com sua vida e sua função de Ogã e sua relação com a cidade e seus espaços. A capacidade de empregar este arcabouço de referências a outras obras revela a complexidade deste sistema lógico desenvolvido para uma realidade de vida africana/afrodescendente e ameríndia em sociedades coloniais. É possível perceber, no exercício poético de Edite Conceição, uma ética e estética formada por camadas que se perpassam. A escolha criteriosa destas camadas parece ser imprescindível para a produção de sentido desejada.

Neste diálogo, o interlocutor principal, nem sempre é o público de arte, embora uma linguagem hegemônica compreenda-a como a audiência primeira a qual a obra se direciona. Logo, a seleção dos níveis de linguagem acionados pela mobilização de diversos meios formais, repete uma estratégia também mobilizada enquanto ferramenta

²⁶⁶ LEITE, op. cit., p. 368.

ritual da Irmandade da Boa Morte. Mais uma vez vemos múltiplos níveis simbólicos serem mobilizados a fim de promover um discurso complexo. Este discurso consiste em si próprio como um mecanismo decolonial, uma vez que, ainda que ele considere a lógica hegemônica e suas audiências, elas não constituem o principal interlocutor, nem mesmo a única fonte conceitual da obra.

Por ser construído como uma forma de resistência a um projeto genocida, os recursos conceituais mobilizados pela cineasta foram capazes de atingir outros campos, o que revela a capacidade deste arcabouço de promover leituras inatingíveis para as ferramentas de historiografia e crítica de arte. A limitação destas ferramentas justifica-se por seu pertencimento a uma racionalidade eurocêntrica²⁶⁷ que é cúmplice da brutalidade racial, e não oposta a ela²⁶⁸.

Desta forma, ao integrar um corpo global de agenciamento do poder, através da linguagem, os dispositivos de produção da história e crítica de arte performam no campo da linguagem a mesma cartografia necropolítica que condenou a existência povos que compartilham o sistema lógico de matriz africana e ameríndia a uma existência fragmentada. Neste sentido, a obra da cineasta, fotógrafa eedji e mulher afro-ameríndia, revela a importância de uma compreensão mais profunda dos universos cosmológicos resistentes ao colonialismo.

Esta prática tende a promover uma rearticulação do débito moral que o Ocidente adquiriu durante a construção da modernidade, a partir da exploração e subjugação desses povos. De maneira que não se trata apenas de restituir a estes povos a humanidade, mas da constatação de que as filosofias contidas nas perspectivas de mundo que orientam tal produção são capazes de transformar no ocidente o sentido de humanidade. Por este motivo, compreendo em tais filosofias uma potência anti-necropolítica.

É importante lembrar que o acesso dos escravizados à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas²⁶⁹.

²⁶⁷ BELTING, 2006, *passim*.

²⁶⁸ GILROY, 2001, *passim*.

²⁶⁹ VASARI, *op. cit.*, p. 160.

2.7 NOVOS RITOS

A emergência de sujeitos não-hegemônicos no campo da produção artística torna a prática de autolimitação e autor representação mais complexa, uma vez que estas necessidades éticas e estéticas dialogam como dispositivos de compreensão do mundo ausentes na história do Ocidente. Desta maneira, por constituir, uma categoria que traz em si própria uma crise de adequação social, artistas africanas e afrodescendentes aplicam na arte contemporânea, ferramentas éticas e estéticas fundadas na exterioridade da História da Arte, de modo a articular sua própria crise representativa a partir de lógicas rituais. Dado a origem destes dispositivos simbólicos, observamos a seguir como seu sentido e intensidade se manifestam. A análise das cenas a seguir observa como tais subjetividades articulam questões pessoais e comunitárias a partir de sua condição artística.

2.8 MIDDLE PASSAGE

Ukulanda Umuntu (remover o morto de onde a morte ocorreu)
Umuntu Ngumuntu Ngabantu (uma pessoa e uma pessoa através de outra pessoa)

A cena a seguir parte a produção artística da fotógrafa queniana Mimi Cherono e sua relação com fatos biográficos para fazer emergir as dinâmicas cosmológicas com as quais a artista interagiu em seu período na residência artística internacional no Sacatar (Itaparica/BA). Na construção dos valores simbólicos envolvidos, a pesquisa aponta alguns fundamentos filosóficos comuns na África do Sul, no intuito de fazer uma leitura integrada dos significados da morte nestes dois extremos do oceano Atlântico. O exercício de articulação entre estas duas formas de ver o mundo pretende lançar uma perspectiva nova do trabalho da artista sobre o falecimento de seu amigo Thabiso Segkala. Para tal comecemos com o contexto que precede o suicídio do artista.

De 2012 a meados de 2014, eu residia parcialmente na Ilha de Itaparica, a fim de manter uma distância saudável de Cachoeira, que continuava sendo meu campo principal. Neste período pude observar de perto a comunidade do Baba Egun, sua

dinâmica própria e seu impacto sobre outras realidades. A própria ilha de Itaparica congregava um grupo de visitantes atípico ao final de 2013 em consequência da primeira residência artística realizada pelo SACATAR que reunia apenas artistas africanos e afro-diaspóricos. Neste grupo havia uma curadora Nigeriana de família retornada, Olabisi Silva, um artista visual neto de mercador de escravizados, William Wilson, um ewe performer togolês Anani Sanovi, a jovem fotógrafa queniana Mimi Cherono, entre outros.

De todos os artistas residentes do Sacatar daquele ano, a fotógrafa em especial desenvolveu laços profundos com a comunidade do Baba Egun, principalmente com os mais velhos. Esta interação, que se diferencia das outras, pode ter raízes na constituição do universo simbólico da própria fotógrafa: vinda de família católica Mimi Cherono apontou para a falta de referências autóctones em sua infância, quando residiu num bairro de classe média de Nairobi. Diferente dos outros artistas, que integravam a residência aquele ano, a falta de uma referência simbólica que fizesse frente à racionalidade hegemônica pode ter aproximado-a do universo cosmológico da Ilha de Itaparica. Sua conexão com a comunidade local a colocou num lugar privilegiado diante dos acontecimentos que se desencadeariam. Este período pode ser descrito como um momento singular na dinâmica da Ilha de Itaparica, em meados de 2013, a comunidade de matriz africana baiana perderia seu mais alto sacerdote, o alapini do Ile Ase Asipa, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi. É importante mencionar que este é o maior cargo a se galgar dentro da hierarquia do culto de Baba Egun no Brasil, e que Mestre Didi, artista e sacerdote, fora iniciado na comunidade do Ile Baba Agboula, localizado no bairro da Bela Vista, Ilha de Itaparica.

O cargo de alapini consiste no maior posto a ser ocupado na sociedade Baba Egun. Esta posição corresponde aquele que detém o conhecimento de como controlar a manifestação dos ancestrais vindo do mundo dos mortos. Cabe ao alapini a responsabilidade sobre os ritos iniciáticos posteriores a morte que garantirão a reintegração dos mortos como divindades a serem cultuadas enquanto baba eguns. A própria prática de cultuar os Egunguns compreende certo risco de morte, visto que ela consiste em ritos que possibilitam transitar entre o visível e o invisível. A iminência deste risco está presente em diversos detalhes rituais, o mais nítido deles é o toque da roupa do ancestral, que pode levar ao óbito. O conhecimento de como reverter este infortúnio,

a elaboração dos rituais de agregação posteriores à morte e mesmo a concessão de voz ao ancestral são instâncias rituais presididas pelo alapini.

Sendo assim, a morte do alapini em si, constitui em uma mudança de era para a comunidade, uma vez que aquele que detém a chave para os mais densos e perigosos ritos de passagem entre visível e invisível, faz ele próprio a transição da vida para a morte. Esta transição é ao mesmo tempo em que um funeral, a primeira fase de um processo de iniciação que culminará na produção de um novo Baba Egun, ou seja, de uma nova deidade. Logo, este momento de transição não é aleatório, ele consiste em si próprio, em uma forma de ritual. Este evento consta enquanto relato de campo, pois ainda que eu não estivesse presente, a presença da fotógrafa Mimi Cherono neste evento parece ter marcado-a de forma a ecoar em situações posteriores que orientariam sua produção.

Segundo descrição da artista, em meado de outubro, um senhor idoso que se locomovia com o auxílio de mais dois homens chegou ao barracão onde era celebrada a festa de Baba Egun na comunidade do Ile Agboula. A artista soube por informação de Ailton Benedito de Souza, alabode²⁷⁰ da comunidade, que o senhor que acabava de entrar era Mestre Didi. Após alguns minutos, o sacerdote que presidia a festa veio ao salão anunciar o falecimento do alapini. Meses mais tarde no mesmo ano, esta narrativa me foi contada por Mimi Cherono ainda sob certo estranhamento.

Após presenciar esta passagem, a fotógrafa experienciaria duas perdas masculinas ao retornar ao continente africano, a primeira de seu pai, a segunda de seu amigo Thabiso Segkala jovem fotógrafo sul africano que cometeu suicídio em outubro de 2014, exatamente um ano após o falecimento de mestre Didi. Mimi Cherono e Thabiso Segkala planejavam uma viagem longa pelas cidades de Kigali, Abidjan, Kampala and Nairobi. A morte jovem, abrupta e não-natural do amigo, reconectou-a de alguma maneira com as experiências vividas na ilha, uma vez que diante do fato ela recorreu aos vínculos que traçará durante o período da residência brasileira.

Desejo primeiro me dedicar a esta última parte da experiência, a fim de retornar à primeira quando descreverei o processo criativo da obra realizada por Mimi na bienal

²⁷⁰ A função de alabode designa chefe do mercado, nesta denominação, o mercado aparece como metáfora para o lugar de trocas entre visível e invisível.

de Dakar, onde esta experiência de deslocamento foi realizada como que num rito de passagem. Primeiramente desejo me deter ao mar enquanto país dos mortos e trazer alguns dados sobre suicídio na África do Sul e a cultura zulu a fim de agregar perspectivas sobre este primeiro fato.

É importante retornarmos a questão do mar a fim de entender sua relação com a morte, uma vez que em registros históricos é possível encontrar ambos correlacionados na figura de Kalunga, tal como demonstra Lucilene Reginaldo²⁷¹:

Para a maioria dos povos da África Central, o oceano, “também significava a linha divisória, ou a “superfície”, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos, portanto, atravessar a kalunga – o oceano - significava “morrer”, se a pessoa vinha da vida, ou “renascer”, se o movimento fosse no outro sentido”. Ainda nesta cosmovisão, a cor branca simbolizava a morte; uma vez que os homens eram pretos e os espíritos brancos, desse modo, “foi fácil para os bakongo identificar a terra dos brancos, Mputu, como a dos mortos”.

Esta noção que de alguma forma situa o oceano Atlântico ou algum lugar neste território entre África e Américas como mundo dos mortos reaparece em Parés²⁷² quando ele menciona a partida da canoa que segue no rio em direção a kutome (também conhecida como terra dos mortos). Uma vez que o curso regular dos rios é desaguar no mar, pode-se ainda ler o mar como este território onde habitam os mortos. Em uma analogia que considera a cosmologia Ewe e Senufo, o mundo dos mortos localiza-se ao Oeste²⁷³, que se interpretado em sua literalidade pode ser compreendido como o mar, visto que o Atlântico localiza-se a nesta direção do território continental. Deste modo, segunda esta interpretação, a oposição entre as experiências vividas nas mortes, relacionaria-se com as diferentes perspectivas produzidas pela presença a leste ou oeste do país dos mortos.

Ao recorrer a um arcabouço estético da produção de africanos e afrodescendentes, há muitas citações sobre o território marítimo compreendido como *Middle Passage* ou passagem do meio. Este território encontraria-se no meio do oceano e tornaria a travessia difícil uma vez que diversos relatos apontam este como o maior

²⁷¹ REGINALDO, op. cit., p. 15-16.

²⁷² PARÉS, 2007, passim.

²⁷³ LEITE, 2008, passim.

desafio da travessia. Em *Atlântico Negro*, ao descrever uma passagem de Blake, um livro de Mark Delany, Gilroy²⁷⁴ descreve:

Essa viagem atravessando o Atlântico do oeste a leste, o reverso do Middle Passage (...). Um capítulo é chamado 'Transatlântico' e outro, o capítulo 52, é intitulado "The Middle Passage "e inclui uma cena angustiante de um escravizado lançado ao mar os mortos e moribundos, tal como Turner havia retratado: em meio a fúria da própria natureza.

Portanto é possível apontar certo consenso entre este relato diaspórico e as noções de mar e morte tanto na região central do continente africano como o relato dos bakongos, como as lógicas Senufo e Ewe. De modo que o encontro com o país dos mortos dá-se quando se atravessa o Atlântico do leste para o oeste, sendo a direção oposta compreendida como renascimento. Se retornarmos ao relato de campo segundo estas diretrizes podemos dizer que o encontro com a morte ocorreu na viagem de Mimi Cheronno para o Brasil, de maneira que seu retorno significa para estas cosmologias, um renascimento. Como já foi visto na seção relacionada com as práticas transportadas, o renascimento para comunidades não hegemônicas frequentemente significa a introdução a outro universo de sentido. Igualmente, seu retorno significa outra perspectiva através da qual a artista olha para si própria, uma vez que em entrevista ela relata que sua família não tem relações firmes com as lógicas locais, visto que constituem um modelo clássico católico pertencente à classe média. A alienação a lógicas autóctones, de maneira que a única perspectiva de mundo disponível é a ocidental, aproxima a artista da condição simbólica daqueles iniciados pela Otun Iya Ile Efun, que relataram em sua maioria, entender a iniciação como a libertação de uma lógica hegemônica incapaz de representá-los de maneira completa.

Esta constatação aponta o aspecto abrangente do pressuposto de Mbembe de que a política de negação do direito à vida, baseia-se principalmente na impossibilidade de se auto representar e produzir uma autoconsciência, de modo a produzir uma condição onde populações não-hegemonias estão despossuídas de auto inscrição na modernidade²⁷⁵. Este ponto de vista é compartilhado por Herman Batibo²⁷⁶ que em seu livro *Language Decline and Death* aponta para a morte e declínio de línguas africanas

²⁷⁴ GILROY, op. cit., p. 79.

²⁷⁵ MBEMBE, 2001, passim.

²⁷⁶ BATIBO, Herman M. *Language decline and death in Africa: Causes, consequences, and challenges*. Bristol, UK: Multilingual Matters, 2005.

de maneira proporcional a inferiorização de línguas locais em detrimento a valorização de línguas europeias, em especial ao inglês. Na obra o autor descreve ainda a importância da popularização da linguagem para o universo simbólico e nas atitudes de um povo. De modo que a regressão e o desaparecimento de tais línguas indiquem a redução na perspectiva de mundo dos indivíduos, ou mesmo a vulnerabilidade destes a uma lógica hegemônica na qual não estão representados senão de maneira inferiorizada.

Esta abordagem apresenta uma chave interpretativa para a epidemia de suicídio instaurada na África do Sul exatamente no período da morte de Segkala (BANTJES²⁷⁷, 2013). O relatório aponta um aumento sem precedentes na taxa de suicídio, sendo os homens as maiores vítimas, em especial aqueles com maior nível de instrução. Uma leitura integrada das duas pesquisas aponta um ponto de convergência, uma vez que a língua oficial do país é o inglês, sua modernização e crescimento econômico necessariamente aumentam a demanda e a preferência por esta forma de comunicação. Como pode ser observado na pesquisa de Batibo, o aumento de um sistema linguístico hegemônico implica na redução de línguas minoritárias, o que promove o desaparecimento de atitudes, perspectivas de mundo e cosmologias que permitem a autoconsciência, logo, a auto-inscrição no mundo sem interfaces.

A epidemia de suicídio no país acontece exatamente em um de seus melhores momentos econômicos, justamente entre homens. No caso de Thabiso Segkala, artista pertencente a etnia zulu, é possível indicar o quanto a noção de 'masculinidade' constitui um pilar relevante para a formação cultural. Ainda que não nos esqueçamos dos apontamentos de Oyěwùmí²⁷⁸, de que o gênero possa ser um dos reflexos do colonialismo, os zulus têm figuras masculinas relevantes e, reconhecidos por sua capacidade bélica e força de resistência contra a dominação como Shaka Zulu²⁷⁹.

Também entre os zulus há um princípio, onde a existência dos seres está vinculada a sua participação; sua interação para os zulus e a relação com outras pessoas é central nesta perspectiva de mundo. De modo que a vida é experienciada, celebrada e

²⁷⁷ BANTJES, J. Kagee A. Epidemiology of suicide in South Africa: setting an agenda for future research. *South African Journal of Psychology*, v. 43, n. 2, p. 238-251, jun. 2013.

²⁷⁸ OYĚWUMÍ, 2017, passim.

²⁷⁹ Iniciado em um ibutho lempi (unidade de combate), Shaka kasenzangakhona (c. 1787 – 1828), Shaka Zulu é um dos monarcas mais proeminentes do povo zulu.

dividida com o grupo, diante desta perspectiva, individualidade e solidão são anomalias. Essa relação justifica em grande parte a relação entre vida e casamento, de modo que a interação é à base da vida, a continuação da existência é a garantia de que a relação entre o ser e a comunidade continuará após a morte. Segundo Shutte²⁸⁰, a noção de pessoa provém da interação com a comunidade de forma que ainda depois da morte esta interação continua, sendo desaconselhado não nomear crianças não nascidas ou nascidas mortas. Igualmente o esquecimento de um ancestral, ou familiar morto é compreendido como ato grave para toda comunidade ao redor e para o próprio morto, por isso o casamento e os filhos são de algum modo a concretização da felicidade.

Ironicamente, a tradução do nome zulu Thabiso é alegria. Em oposição de como a vida é pensada entre os zulus, onde a existência é principalmente relacionada com a interação com o grupo. A lógica em torno da arte e do artista valoriza a autonomia e a assinatura, de modo que o artista não o é, em decorrência com sua interação com o grupo, o artista, assim o é, por se destacar da coletividade enquanto genialidade. Desta forma é possível perceber, mesmo nesta mínima porção, o quanto a arte como categoria hegemônica não apenas contradiz, mas funciona como força individualizadora, o que na lógica zulu é similar à morte.

É interessante perceber como o universo simbólico que Mimi Cherono adquiriu no Brasil foi imensamente importante no que tange a construção de sentido diante de tal perda. Diferente do esperado, diante de situações de óbito, ou invés de recorrer a uma lógica familiar para lidar com a perda, a fotógrafa solicitou o apoio do alabode da ilha. Afinal, na ocasião do falecimento de Thabiso, Mimi Cherono havia voltado do Oeste ou, de acordo com os sistemas abordados, voltado da morte. Seu contato com a comunidade da Bela Vista a introduziu a um universo simbólico distinto de sua própria concepção originalmente ocidental. Neste sentido a comunidade de descendentes yorubas em Itaparica aproximava-se mais das lógicas zulus do que a cosmologias hegemônicas. A partir desta nova concepção de mundo, a fotógrafa instrumentalizou seu lugar de artista na finalidade de produzir uma continuação ética e estética da existência de Thabiso.

Nesta ocasião, Sr. Ailton Benedito apontou a gravidade das condições da morte, onde as circunstâncias e idade do morto apareceram como fatores preocupantes, uma

²⁸⁰ SHUTTE, A. Philosophy for Africa. **Sociological Review**, v. 6 n. 1, p. 115-137, 1993.

vez que estes fatores apontam uma forte influência de forças anti-vitais. Neste sentido, ele aconselhou-a a produzir um ritual que apaziguasse tais energias, a fim de que tal evento pudesse ser transformando em algo inspirador e propositivo. Esta proposta reverteria à dinâmica de tal óbito, segundo a lógica do Ilê Baba Agboula, onde se procura produzir uma dinâmica de cooperação e harmonia entre o mundo dos vivos e dos mortos que garanta o poder dos ancestrais masculinos através do culto à porção mágica de suas personalidades, interpretada no trabalho de campo de Fabio Leite²⁸¹ como duplo. Logo, segundo a lógica da comunidade, um indivíduo jovem e sem descendentes eliminar sua própria existência, consistiria num sacrilégio grave, uma vez que consistiria na destruição de um projeto de futuro e harmonia ancestral.

A partir destas referências conceituais, a artista decidiu executar a viagem inicialmente pensada com o fotógrafo, agora falecido. Ela fotografou não apenas as paisagens dos lugares que deveriam ser visitados pelos dois, mas também homens que conheceu nesta viagem, as imagens deste trajeto deram origem à instalação *Do You Miss Me? Sometimes, Not Always* que configurou o trabalho da artista na Bienal de Dakar. Formado por imagens de tamanhos diversos em uma composição de fotografias, a instalação é ao mesmo tempo um rito e uma obra, onde o projeto interrompido pela morte precoce do artista é finalizado. Neste sentido, as orientações do alabode fizeram cumprir as lógicas africanas, onde a harmonia depende da mutação orquestrada pela comunidade tal como aponta Leite²⁸²:

Configurado o fim da vida no espaço terrestre, a sociedade, vendo-se diante da morte, organiza-se rapidamente para dar continuidade à existência do homem, desta feita vivida no país dos ancestrais. De onde se explica a notável importância das cerimônias funerárias, veículos que permitem a sociedade efetivar essa mutação crucial do ser humano.

²⁸¹ LEITE, 2008, passim.

²⁸² Ibid., p. 104.

FOTO 21 - *Do you miss me? Sometimes, not always*

FONTE: Bienal de Dakar 2014

FOTO 22 - *Do you miss me? Sometimes, not always*

FONTE: Bienal de Dakar 2014

De maneira criativa, a obra transforma a comunidade artística em contato com a obra na comunidade daquele que partiu, promovendo um rito de passagem. Esta dinâmica torna possível perceber a estratégia do Ilê Baba Agboula importada para outros cenários. A presença pós-morte do artista, enquanto conceito da obra amplia sua existência para aqueles que não o conheciam e finaliza um projeto inacabado em vida, a medida que sua existência se funde com as imagens dos lugares os quais ele desejou visitar, a ausência de pessoas nas imagens evidencia a morte enquanto subtração. Esta característica aponta o quanto ter atravessado o oceano aproximou a fotógrafa queniana do pertencimento artístico da diáspora quanto a sua prática. Conforme pode ser visto na descrição abaixo.

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadoria e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre criatividade individual e dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana²⁸³.

Ainda que não minimize a violência contida na ação de encerrar a própria vida, evidenciada pelo vazio nas paisagens, a obra amplia a existência do jovem fotógrafo. Sua presença transforma-se em uma dimensão da obra de arte. Desde a execução, as críticas até os artigos publicados sobre a instalação tornam-se uma extensão do próprio Thabiso, manifestado em outra materialidade. Ironicamente, este efeito, acaba por reverter o objeto do suicídio, à medida que amplia e dinamiza a existência que se procurou encerrar. Mesmo o atual relato, coloca a obra em relação com universos semânticos que ampliam o impacto da vida do artista e o contexto em que esta encontrou seu fim. Se por um lado, as condições da morte simbolizavam para o sistema lógico do Baba Egun, uma injúria grave, uma vez que esta cosmologia visa garantir que existências masculinas deveriam produzir uma interação com projetos futuros, mesmo após a morte. Por outro a execução da instalação, concretiza o rito proposto pelo alabode do Ilê Baba Agboula, Ailton Benedito, onde a ação de forças anti-vitais é neutralizada, possibilitando

²⁸³ GILROY, op cit., p. 159.

uma interação do morto com o mundo dos vivos sob uma nova materialidade, de impacto e dimensão superiores a de um corpo humano.

Esta produção dentro da comunidade outrora liderada por mestre Didi significaria o desenvolvimento de um Baba Egun onde a função principal seria adquirir outra materialidade e interagir com o mundo dos vivos. Neste ponto, a instalação surge como analogia à roupa do ancestral uma vez que amplia sua dimensão para além de suas restrições físicas. Logo, a obra final tem mais de um campo de interlocução do que apenas o universo da arte, ela dialoga também com o sistema cosmológico da comunidade de Itaparica.

Ela ainda opera uma dinâmica especial em relação ao sistema cosmológico das comunidades do Oeste africano que entendem a morte de alguém jovem e sem descendentes como negativas, e a partida após a iniciação, formação de família e atingir uma idade avançada, como positiva²⁸⁴. Considerando esta dinâmica ancestral diante da epidemia de suicídios que assolava a África do Sul, no momento em que o fotógrafo faleceu, é possível considerar que a dinâmica simbólica da Necropolítica operava de maneira dominante dentre os jovens de modo a produzir mortes negativas em grande escala, na promoção de uma balança negativa entre a sociedade e sua ancestralidade. A execução da obra ritual, no campo privilegiado de produção simbólica no ocidente, a arte, reverte à lógica deste suicídio, de modo a agregar ao trabalho uma dimensão transcendental mais ampla. Esta ação promove um evento inédito na tradição, onde uma morte negativa torna-se uma morte positiva. Tal operação abre um precedente para reversão de um equilíbrio ancestral negativo em uma sociedade sitiada pelo necropoder.

Neste capítulo, tentei descrever a prática, tanto de conceitos e lógicas de resistência observados no primeiro campo, quanto o funcionamento de outras iniciativas que se inscrevem no mesmo corpo-político. Ainda que não se encontrem orquestradas sob um único e coeso grupo, é possível entender que de modo geral elas encontram ressonância no universo de produção ética e estética, visto que seu principal objetivo é instaurar a luta contra lógicas genocidas no campo simbólico.

Na descrição das diferentes produções é possível perceber que esta agenda tem influenciado de maneira significativa um dos principais campos na epistemologia

²⁸⁴ LEITE, 2008, *passim*.

ocidental onde a noção ocidental de humanidade, ou desumanidade²⁸⁵, é gerada: a arte. Este processo tem trazido consigo uma questão ausente na epistemologia ocidental, à ancestralidade.

Visto que essa anatomia política é articulada a partir de lógicas que consideram uma dimensão transcendental da vida, suas emanções na categoria ocidental da arte dialogam com esta dimensão histórica da existência, ausente na epistemologia ocidental.

Quero com isso propor que a luta de resistência a necropolítica²⁸⁶ instaurada tanto de maneira territorial, quanto ritual e conceitual, aqui exposta, pressupõe sistemas epistemológicos ausentes na racionalidade ocidental. Este fator incapaz de ser lido pela racionalidade moderna seria a questão ancestral²⁸⁷, um componente principalmente ético e estético. Logo, ainda que diverso em sua manifestação, o que constituiria o ponto de contato entre os movimentos aqui descritos, seria a instrumentalização da ancestralidade e as lógicas articuladas por ela como principal arma de oposição e resistência ao sistema que controla e desvaloriza estas existências. Por basear-se principalmente na restituição do valor humano, de modo a promover uma ruptura no sistema lógico da necropolítica, compreendo este compêndio de forças como contra-contra-necropoderes.

²⁸⁵ GILROY, 2001, *passim*.

²⁸⁶ MBEMBE, 2016, *passim*.

²⁸⁷ LEITE, 2008, *passim*.

3 A TRAVESSIA: NOTAS DE NAVEGAÇÃO

“Não sabemos como você conseguiu vir para cá, provavelmente esta linha do meio, chamada fun, que aponta os ancestrais. Mas definitivamente você precisará fazer um ritual para voltar. Caso contrário, é melhor nem voltar até que o sacrifício seja feito. Alguns de vocês não podem voltar você não poderia. Você fez algum sacrifício no Brasil antes de chegar aqui²⁸⁸?

Neste capítulo, articularei as fases da minha pesquisa artística a partir dos campos de ação das forças que chamo de contra-necropolítica tal como exponho no capítulo II. Procuro com isso demonstrar a interação prática destes campos de força no meu trabalho e como a dinâmica entre estes tensores interferiram nas escolhas que me levaram de maneira inesperada ao encontro com os D'Almeida. Posteriormente esboço um quadro entre as relações de poder político e transcendental revelados por ocasião de minha visita a costa Oeste do continente africano, e mais nitidamente compreendidas no processo de sacrifício e iniciação ritual ocorrido ao final do trabalho de campo.

"O mundo é uma jornada, o outro mundo é o lar. Filho de Hu, o imutável e misterioso oceano, Dangbelissa vive no mar através do qual transita entre o lar e a jornada trazendo fortuna aos viajantes²⁸⁹".

Para nós, afro-descendentes nascidos na diáspora, de todos os danos causados pela escravidão e sua condição fundante, um em específico é imensurável, em decorrência aos efeitos amenizadores da temporalidade na percepção do deslocamento forçado é minimizado, senão totalmente esquecido. De fato, ao pensarmos a escravidão como um rapto em larga escala, nascer nas Américas é algo como conceber o cativo como lar, de modo que o retorno tão sonhado pelas primeiras gerações é uma possibilidade distante ou nula para os afrodescendentes na atualidade. Esta condição é a premissa fundamental para o duplo pertencimento²⁹⁰, uma vez que é a separabilidade²⁹¹ a premissa de existência num mundo onde a existência está fragmentada no eixo necropolítico de negação ou possibilidade de auto representação.

²⁸⁸ [Kofi Argoso, artista plástico e sacerdote de Fa em consulta realizada improvisada em visita curatorial durante trabalho de campo no Ghana, janeiro de 2019]

²⁸⁹ Proverbio Vodoun.

²⁹⁰ GILROY, 2001, passim.

²⁹¹ SILVA, 2017, passim.

Deste modo, a seguir exponho meu exercício artístico de auto-inscrição²⁹², a partir das ferramentas que me foram apresentadas durante os nove anos de pesquisa em torno dos ritos de morte.

Meses depois de minha primeira festa da Irmandade da Boa Morte fiz minha segunda visita a Europa, na ocasião do meu primeiro rito da série Gunga que eu realizaria pelos próximos nove anos. Após ter participado pela primeira vez do rito fúnebre secular, algumas questões passaram a mediar minha relação com o mundo, inaugurando outra interface entre eu e o ocidente, do qual sempre me senti exterior. Esta volta a Europa inaugurou um momento singular na minha relação com o continente africano, um momento de quebra com a sequencialidade onde de alguma forma os lugares em seus detalhes, os hábitos, tudo remetia a acumulação primitiva do capital²⁹³ que exigiu três séculos de sacrifícios em massa. Neste contexto inicio Gunga, um ciclo de danças cujo título remete aos primeiros povos escravizados, os bantus, gunga significa o feiticeiro em kikongo. O objetivo dos ritos era desde o inicio promover uma ação decolonial que tangesse o campo ancestral.

De maneira similar a Oliveira Mendes, estes autores apontam a alta frequência de mortes voluntárias entre os cativos, seja na forma passiva de deixar-se morrer de tristeza, como no banzo, seja por meios ativos, como os suicídios por enforcamento, afogamento, uso de armas brancas etc. O desgosto pela vida e o desejo de morrer são atribuídos pelos narradores a reações nostálgicas decorrentes da perda da liberdade e dos vínculos com a terra e grupo social de origem, e ainda aos castigos excessivos impostos pelos senhores. (ODA²⁹⁴, 2007, p. 348)

Neste sentido, tal como na prática artística de Mimi Cherono (descrita no capítulo 2), pode-se observar a produção em massa do que Leite²⁹⁵ descreveria como morte negativa, aquela antes da produção de uma senioridade e carregada de violência. Assim como pudemos observar para as tradições zulus, povo integra o grupo de etnias conhecidas como bantu (SENSATI²⁹⁶, 2008), tais mortes também constituem anomalias graves que se abatem por toda comunidade uma vez que cessa com a interação entre o

²⁹² MBEMBE, 2001, passim.

²⁹³ SILVA, 2017, passim.

²⁹⁴ ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes. *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 346-361, jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142007000200346&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20 Jan. 2020.

²⁹⁵ LEITE, 2008, passim.

²⁹⁶ SESANTI, S. The media and the Zuma/Zulu culture: an afrocentric perspective. In: HADLAND, E.; LOUW, E.; SESANTI, S.; WASSERMANN, H (ed.), *Power, Politics And Identity In South African Media*, p. 364-377, Cape Town: HSRC, 2008.

sujeito e o grupo, de modo que é preciso mover a alma do morto do lugar de óbito. Em Banzo, os arquivos da extinta biblioteca do Troppeum Museum foram consultados, nesta pesquisa foi possível encontrar um porto de precificação e escoamento de escravizados no centro de Amsterdam. Neste lugar deu-se a primeira performance do ciclo Gunga. O rito Banzo tinha por objetivo promover uma ação de cura sobre aqueles que haviam tido mortes negativas, no intuito de produzir um ritual que diminuísse este efeito, de modo a transformar ou neutralizar seu conteúdo através de uma ação fúnebre positiva. Nesta ação, além de interagir com o mar enquanto entidade atemporal; articulei cores que dialogam mutuamente com os ancestrais (branco) e com a vida (vermelho), como pode ser visto nas descrições da Otun Iya Ile Efun, no sentido de tangir sua dimensão ancestral. Estas cores também são usadas pelas integrantes da Irmandade da Boa Morte em sua ação ritual.

FOTO 23 - BANZO, PERFORMANCE NA OPENBARE BIBLIOTHEKE.

FOTO: ARISTOTELES KANDIMBA

Durante todo o período de viagem na Europa a pesquisa nos documentos históricos, em museus e bibliotecas entre Paris, Amsterdã e Lisboa, todo esse material me trazia imagens simultâneas do funeral performado pela Irmandade da Boa Morte e da cidade de Cachoeira. Dentre estas imagens a mais marcante era dos túmulos de sacerdotes e sacerdotisas de matriz africana, cujas lápides podem ser vistas no cemitério reservado aos africanos e afrodescendentes, visto que estes não poderiam ser enterrados nos cemitérios reservados aos brancos. Dentre eles uma em especial me

chamou a atenção, o de Galdina da Silva da Paixão, conhecida como Mãe Baratinha. Antes de ver seu túmulo, eu acabara de ouvir sobre a importância desta yalorisa por meu mestre de capoeira, Ananias, principal motivo pelo qual eu conheci a cidade, hoje falecido. Em sua lápide encontrava-se escrito: "Aqui jaz, bendita Mãe Baratinha".

No retorno conclui que a primeira performance precisava de um complemento, uma homenagem aquelas figuras que tal como a ekedji Edite da Conceição e a Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza que a sua maneira reverte a condição de humanidade incompleta de suas comunidades. Neste intuito construí Banzo-Bendita, de modo a completar a travessia do oceano Atlântico e render ritos aqueles que chegaram a senioridade dedicando suas existências a transmutação da condição humana de afrodescendentes no ocidente. Este rito consistia em uma video performance sobre a ação de descer uma Murta, conhecida como Baobá brasileiro, sendo a árvore da memória. Esta descida era feita de cabeça para baixo em honra aos auto-sacrificados, e a compreensão de que no contexto em que estes óbitos ocorriam, a morte tornara-se uma arma e não apenas uma fuga tal qual Mbembe²⁹⁷ aponta em torno da figura do 'homem-bomba'.

FOTO 24 - Banzo bendita

FONTE: ACERVO PESSOAL.

²⁹⁷ MBEMBE, 2016, passim.

Esta performance em especial contou com muitas integrantes da Irmandade que assistiram a performance, sem que eu percebesse no momento, sabendo apenas posteriormente pela comunidade local e pelas próprias. No geral elas demonstraram bastante contentamento com a prática. Este evento contribuiu também para minha estadia por mais três anos vivendo exclusivamente entre a cidade e Cachoeira que compunham meu campo de análise. Neste período conheço ao menos três das artistas citadas no capítulo II, sendo minha última ação desenvolvida no último aniversário da Yalorisa Narcisa Cândido (Mãe Filhinha), também descrito no capítulo II na sessão que trata do mar enquanto sujeito e território. O resultado deste momento é a caminhada Kalunga que dá origem a uma série de ritos para pessoas que não apenas contribuíram na liminaridade entre duas cosmovisões, mas entregaram a vida promover condições gerais mais justas e menos desiguais.

Neste sentido as obras que integram o ciclo Kalunga têm uma relação com a criação de outros princípios sob os quais se entendem um ancestral venerável, visto que por vezes, a morte na juventude ocorre em detrimento de uma luta coletiva, como é o caso de Helenira Resende, única aluna afrodescendente da turma de graduação em letras da USP em 1970. Helenira, filha de um médico baiano e comunista, também exceção no curso de medicina, após ser presa e torturada no DOI CODI ela transforma-se líder do destacamento de tiro no Araguaia, na luta contra a ditadura de 1964. O corpo de Helenira segue desaparecido até o momento de publicação desta tese, 48 anos depois de sua morte. Dado a dimensão ancestral da morte de tal existência e o quanto ela afeta e comunica diretamente a vida de tantas outras jovens, ainda minorias quando não exceções nesta mesma universidade na qual esta tese é publicada; pode-se entender que ainda que não tenha cumprido os requisitos de uma morte positiva²⁹⁸, ela figura na função de ancestral de todos aqueles que se encontram na mesma situação que ela até os dias de hoje, incluindo a mim mesma, autora desta dissertação. Neste sentido, diante de todas as mulheres afrodescendentes que se encontram na mesma situação em que a estudante viveu, em estado de luta contra o sistema opressor, são suas descendentes.

²⁹⁸ LEITE, 2008, *passim*.

FOTO 25 - Kalunga - Lufã: uma homenagem a João Breno

FONTE: LUARA D CHIAVON

FOTO 26 - Kalunga - Nira: uma homenagem a Helenira Resende

FONTE: LUARA D CHIAVON

Deste modo, de acordo com as lógicas zulus²⁹⁹, torna-se necessário prestar homenagem ao ancestral para que este estabeleça uma interação positiva com aqueles que estão vivos. Seguindo a mesma lógica, fiz também um ritual para João Breno, líder

²⁹⁹ SESANTI, 2008, passim.

da greve da Fábrica de Cimento de Perus, diferente de Helenira não se trata de uma morte fora das lógicas africanas do que seria uma morte negativa. Ainda sim, trata-se de um ancestral venerável, ao qual não cabe o esquecimento, uma vez que a população de trabalhadores da Fábrica de Cimento era constituída basicamente de afrodescendentes, a mesma que outrora fora escravizada. A luta dos trabalhadores era por condições humanas de trabalho, mesma questão que caracteriza a escravidão, sua escolha era pela resistência pacífica de modo que estes elaboraram uma metodologia chamada Firmeza Permanente. Kalunga teve ainda uma instalação que reunia todas as mídias em que estes conceitos eram articulados e trazidos para a galeria como um território a parte.

FOTO 27 - Kalunga - instalação

FONTE: JOÃO DE SOUZA NETO

FOTO 28 - Kalunga - instalação

FONTE: ALESSA MELO

Por fim, no objetivo de finalizar a sequência de ritos desenvolvi Tchidohun, segundo Parés³⁰⁰, este seria o ritual de divinização do ancestral no qual este é colocado em uma canoa, a fim de partir para o mundo dos mortos a fim de adquirir poderes sobrenaturais e com isso poder proteger a comunidade, tornando-se um vodoun. Uma vez que a pesquisa aponta que a subjugação de povos em território africano deu-se principalmente pelo impedimento de ritos fúnebres. De modo a enfraquecer as comunidades deixando-as vulneráveis a escravidão, promovi uma ritualização de mulheres afrodescendentes assassinadas pelo estado como forma de fortalecer estas existências.

Esta construção ritual contou com duas fases, a primeira, quando estabeleci as características do ancestral a ser divinizado e qual processo seria curado na divinização. Neste momento, selecionei como objeto de investigação artística o ato de atravessar o mercado e comprar algo durante o trajeto, a partir de referências de campo sobre práticas antigas de iniciação, observei que as narrativas convergiam para apontar este como auge. Neste trajeto era necessário entrar por uma porta e sair por outra diametralmente oposta, sendo obrigatório comprar algo no trajeto. Sendo esta aquisição uma forma de

³⁰⁰ PARÉS, 2007, passim.

aquisição de algo supostamente expropriado e vendido- como foi exposto em diversas entrevistas. Como podem ser conferidos na pesquisa citada acima³⁰¹, mesmo os grandes funerais ou as grandes oferendas, aos reis mortos, chamados Costumes, tinham como espaços preferenciais o mercado.

Assim o último ciclo ritual chamou-se Sobre o Sacrifício Ritual e teve dois momentos, O Mercado: a Iniciação e Tchidohun. Neste sentido assim como a travessia do mercado, a divinização do ancestral através da construção de seu barco, também consiste em uma metáfora presente nas iniciações de candomblé. O barco consiste no conjunto de pessoas que é iniciada, ainda que seja apenas um candidato. Logo, estas duas etapas constituíram os ritos finais do ciclo de nove anos de performances em honra àqueles que não haviam sobrevivido à travessia entre Américas e continente africano.

FOTO 29 - O mercado - A iniciação

FONTE: SHAI ANDRADE

³⁰¹ PARÉS, 2007, passim.

FOTO 30 - TCHIDOHUN

FONTE: CATARINE BRUM

Portanto estes nove anos de rito de passagem procuraram promover uma política ritual, visto que ao contrário de constituir um evento pontual, a transgressão na inovação ritual situada no território referencial da ética e estética hegemônica constitui uma transgressão ritual. Por este motivo, considero enquanto contra-necropoderes as territorialidades e inovações práticas e rituais articulados no capítulo II e aplicadas na minha pesquisa artística, uma vez que rearticulam definições sobre o que deve ser imortalizado e a partir de quais debates articula-se a noção de humanidade. Desta forma elas instauram-se como uma anti-necropolítica, visto que segundo Mbembe³⁰²: "A política só pode ser traçada, como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria idéia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu."

Mediante a observação das manifestações em terreiros de candomblé percebi que os conceitos espirituais, concebidos enquanto orisas e voduns se manifestavam também enquanto unidades de movimento. A fim de trabalhar as densidades de energia contidas nestas unidades, optei por produzir um método de introdução a estas unidades corporais, não através dos tambores, como no candomblé, mas pela construção de atmosferas, tal qual na ritualística da congregação. Neste sentido organizei tais movimentações em sincronia com a respiração. Reproduzi as partituras de movimento

³⁰² MBEMBE, 2016, p.127.

na sequência em que me pareceram ser sugeridas no encadeamento de princípios conceituais durante os três dias da Irmandade da Boa Morte, a fim de transpor esta tecnologia para a experiência corporal.

Num primeiro momento, alguns movimentos de divindades existentes nas celebrações da Irmandade da Boa Morte foram introduzidos como parte do aquecimento, em meio a outras células de movimentação criadas por mim ou extraídas de outras manifestações de matriz africana. A primeira parte a ser criada de N’Gomku consistia em aplicar a dinâmica ritual da congregação de acordo com os interesses artísticos das performers. A primeira turma, já citada anteriormente, teve a oportunidade de interagir com as integrantes da congregação e criar seus próprios rituais a partir da fusão de suas biografias com a lógica da Irmandade. Visto que este primeiro grupo era exclusivamente de mulheres afrodescendentes, foi possível notar o quanto a questão do equilíbrio entre o mundo dos vivos e o dos mortos, sendo a escravidão um subtema, fazia efeito sobre as alunas.

Após este primeiro grupo, o método ganhou uma estrutura definitiva que compreende duas partes, sendo uma dedicada à criação orientada segundo a estrutura do rito analisado em campo (morte, transformação e renascimento), e a segunda consistia em uma meditação ativa, onde os princípios conceituais observados são vivenciados a partir de seus movimentos. Desta forma, de maneira, a técnica consiste na repetição de três a nove vezes de cada movimento relacionado a um princípio do sistema ritual da Irmandade, na sequência em que este aparece no rito. Assim, as repetições seguem a seguinte sequência: Legba, Dan, Omolu/Sapata, Oya, Yemanjá, nanã e Oxala. Durante a prática optei por substituir a indução destes movimentos de tambores pela respiração dos praticantes.

Mediante a compreensão que o método apenas instrumentaliza uma tecnologia simbólica e conceitual desenvolvida pela Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, é possível apontar que o efeito criativo promovido por N’Gomku sob o artista assemelha-se a ação da congregação durante os três dias de ritual. Pode-se concluir que a mobilização de determinadas forças tanto em uma macroesfera quanto em uma microesfera, aponte a organização lógica de tais divindades-conceitos enquanto um método filosófico que, mobiliza éticas e estéticas, contra-hegemônias, visto que seu

desenvolvimento se dá a partir das condições coloniais nas Américas inflingidas sob aqueles postos em vulnerabilidade por este sistema.

Desta forma foi possível verificar a hipótese inicial de que à irmandade da Boa Morte constitui em sua estrutura um compêndio filosófico contra-hegemônico. Ao considerar que tal compêndio tem a lógica de desvalorização da vida como ponto de partida (tal como apontada por Mbembe³⁰³), e constitui não apenas uma crítica, mas uma força alternativa a tal sistema; sendo um recurso a ser mobilizado, compreendo que ela constitui um contra-necropoder.

A experiência de lecionar N’Gomku em turmas europeias foi de grande importância no tangente a percepção de como se dá a dinâmica da Irmandade da Boa Morte e dos ritos funerários do candomblé sobre corpos africanos em deslocamento. Uma vez que, ainda que esta criação tenha ocorrido no Brasil, o foco desta dinâmica era uma população que se encontrava em variáveis semelhantes a atual comunidade africana imigrante nos países europeus, ao menos quanto a valores culturais preteridos dentro de uma cultura hegemônica em terras estrangeiras.

Um grande número de alunos que procurou minha aula eram artistas africanos imigrantes como Thulani Rachia. Residente em Glasgow, Thulani é um artista queer sul africano de origem zulu. Seu interesse pelo método vinha justamente de seu interesse pelo universo simbólico da Sangoma. Ainda que houvesse familiares iniciados nas práticas zulus de interação com o invisível, diversos fatores distanciavam o artista da prática. Brevemente ele elencou: a barreira cultural de uma parte de sua família que considerava esta racionalidade inferior, a ida de Thulani a Europa e sua condição enquanto pessoa queer. Para além destas questões, o performer de 27 anos, havia recentemente passado por um processo de luto, sem poder regressar a seu lar. Esta série de fatores criou interesse deste artista em integrar minha classe de alunos no outono de 2018.

Olhar para as características que influenciaram na atitude de Thulani ao procurar o método nos leva a uma temática central em toda pesquisa: os efeitos de uma Necropolítica global, quanto à desvalorização da vida, desde sua dimensão biológica ao seu aspecto transcendente. Uma vez que, além de todos os fatores subjetivos que

³⁰³ MBEMBE, 2016, passim.

impactaram na busca do aluno pelo método criativo, há ainda uma última variável de dimensão estrutural: a vivência desta experiência na condição de pessoa ser imigrante, não caucasiano em território europeu.

Ao levantar estas variáveis, pretendo apontar que estruturalmente, a lógica colonial na contemporaneidade repete as condições de destituição cultural e precarização da vida que sustentaram a lógica escravocrata na qual surgiu à irmandade da Boa Morte, fonte referencial para a criação do método N’Gomku. Tal panorama confirma a premissa de Gilroy sobre a brutalidade racial enquanto cúmplice da racionalidade ocidental. A repetição dessas condições recoloca na atualidade, variáveis semelhantes as quais à irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte foi criada. Assim, a proposta do deslocamento deste sistema lógico não-europeu, do espaço religioso para o artístico evidencia seu conteúdo político-filosófico, tornando possível a interlocução com sujeitos que, duzentos anos após seu desenvolvimento, encontram-se em situação semelhante as variáveis que provocaram seu surgimento. Minha experiência em continente africano mostra que muitas variáveis relevantes para este período históricos (século XVIII-XIX), ainda se mostram relevantes para definições sócio-culturais da atualidade.

3.1 A ROTA DO RETORNO

“Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar” Ponto de Capoeira,
Domínio Público.

A imagem a seguir observa um percurso traçado pela aplicação dos contra-necropoderes expostos nas cenas do capítulo II num movimento contra-necropolítico de transgressão em espiral³⁰⁴ que pensar a morte e a vida em uma perspectiva ancestral, na execução de nove anos de ritos. A seguir revelo como poderes pré-coloniais uma trajetória subterrânea atravessada por questões coloniais e pós-coloniais. Como resultado desta equação finalizo esta cena com minha iniciação no vodun do ancestral

³⁰⁴ MBEMBE, 2016, p. 127.

dos D'Almeida no Benin, e possíveis estratégias que envolvem este processo no sentido de executar um projeto transatlântico futuro.

Para tal, começo esta narrativa nas últimas semanas de aperfeiçoamento de N'Gomku, quando a Otun Ile Iya Efun Nancy de Souza finaliza as mudanças na técnica, a partir das divindades que por último aparecem nos ritos de morte: nanã, associada com a matéria primordial, e osala, conectado com a criação, a parte imaterial do ser. Nesta ocasião fui apresentada a nanã Ayim Ofariatta que pesquisava símbolos através dos tambores e movimentos corporais. Coincidentemente, durante este período Ebomi Nancy substituiu alguns movimentos referentes à Sakpata/Omolu, relacionados a determinado toque de tambor que não deveriam ser repetidos por não iniciados. Esta substituição deve-se aos graves efeitos que a primeira partitura corporal exercia sobre não-iniciados. A partir desta experiência aconselhei a nanã que conhecesse a Otun Ile Efun Nancy de Souza afim de que esta pudesse lhe dar informações valiosas sobre os significados dos movimentos nas danças de candomblé.

Na penúltima semana de aula que tive com Ebomi Nancy, levei comigo nanã. Tão logo as duas se viram, a primeira tirou seus brincos e entregou à segunda, neste momento eu não havia nem mesmo mencionado o nome de uma para outra. Elas continuaram entreolhando-se por muito tempo. Posteriormente, após serem apresentadas uma à outra, a Ebomi perguntou a origem da visitante que respondeu ser de Gana. Esta resposta suscitou uma reação interessante em Ebomi Nancy, como se ela própria já esperasse da visitante. Imediatamente ela se virou a mim e perguntou-me: “De onde eu disse que vinha nanã? ”. Neste momento retomei a primeira aula quando ouvi longamente sobre a origem da divindade e sua natureza estrangeira em terras yorubas. Após traduzir a nanã informações sobre a origem grunsi da divindade nanã, trazida por Dona Eugenia Anna, fundadora do Ile Axé Afonja, cujos pais eram grunsis (etnia que habita o Ghana), e que iniciada no candomblé por duas das primeiras integrantes da Irmandade da Boa Morte que também cultua a divindade, a pesquisadora iniciou uma narrativa a partir de seu próprio ponto de vista.

Segundo nanã, seu povo, os akaan entendem-se como descendentes de uma mulher que foi a primeira mulher que supostamente habitou a terra. Esta mulher chama-se ANO, nome com o qual ela batizou seu instituto de arte. Enquanto símbolo

representativo da figura feminina mais antiga, ANO conserva em si a memória de todas as mulheres. A figura de ANO carrega em si a noção de aprendizado uma vez que ela simboliza um ser primordial que traz em si experiências coletivas de outras épocas. Logo a noção de conhecimento e coletividade está contida nesta figura que representa a potência de continuidade do coletivo.

A descrição sobre o mito ANO avançou para os laços familiares e origens familiares de nanã que informou a descendência direta de sua tataravó com o mito, herdada por seu bisavô. Este, por sua vez tinha enquanto elemento simbólico a figura de uma pantera. Nanã narrou o quanto este pertencimento concedia a esta antepassada uma grande influência sobre mundo invisível e mesmo o material, segundo ela há relatos de sua avó sobre o poder de seu bisavô adquirir formato de pantera e percorrer longas distâncias. Ele era considerado o Luis XV da África Ocidental entre o final do século XIX e início do XX. Após descrevê-lo longamente, ela informou que passou sua infância e adolescência na Europa, e o resgate dessas memórias onde estas outras lógicas estavam vivas, foi preponderante para seu retorno. Ela abriu o laptop a fim de mostrar imagens dos tambores e de sua família. Neste instante, ela nos mostrou uma foto na qual havia um homem sentado ao centro, uma criança a seus pés, e dois outros homens do lado direito e dois do lado esquerdo sendo que o imediatamente posterior ao homem sentado portava um cajado de metal aparentemente com uma figura no topo. Ela descreveu a fotografia enquanto eu traduzia sua descrição para a Ebomi: “O homem no centro é meu bisavô, a criança a seus pés é sua alma, o homem ao seu lado esquerdo segurando um cedro é sua voz, ele era responsável por falar por ele. O nome deste cedro é Opo nanã”.

Neste momento antes mesmo de concluir a frase eu olhava para Ebomi Nancy que num momento anterior havia me mostrado uma foto do Opo nanã do Ile Axe Afonja, ela sorria e olhava para mim como se dissesse: “eu não te contei? ”. No espaço entre a descrição da função do homem que segurava o cedro e o nome do cedro, ambas disseram quase que simultaneamente a palavra Opo nanã, ainda que a Ebomi não falasse inglês. Ao fim deste momento eu me virei a Ebomi Nancy e disse: “ela é rainha, a senhora já sabia!” Todos riram, eu refiz a pergunta em inglês para nanã, ela respondeu que não era exatamente rainha. Em seguida, Ebomi Nancy pegou um livro onde havia

imagens do instrumento religioso e da iniciação e mostrou a pesquisadora que começou a anotar as coincidências.

Durante a explicação, a Ebomi exemplificou procedimentos detalhados da iniciação da divindade nanã no Brasil e sua relação com a morte, da qual a historiadora parecia não entender com detalhes. Por fim, Nancy de Souza perguntou se nanã já houvera escutado o nome *nanã Buruku*, esta pergunta repercutiu na pesquisadora como que algo vindo de um espaço profundo em sua mente, ela reconheceu a sonoridade da palavra, embora fosse incapaz de recordar sua origem. Ao perceber a reação da visitante, a Ebomi, explicou que este nome Buruku designava uma manifestação da divindade que trazia consigo a morte. E uma vez que esta noção de morte era anterior a manipulação do ferro, os sacrifícios animais oferecidos a esta divindade não contavam com facas, sendo os metais banidos do rito. Em seguida a esta informação, ela voltou a mencionar que a família de Eugenia Anna dos Santos era grunsi.

Desta segunda vez, nanã informou que uma parte da população do Gana é grunsi. O que torna muito provável que a maneira como o Ile Axe Afonja concebe a sua relação com *nanã* seja próxima de como este conceito se manifeste nos povos grunsi do Gana, assim como outros povos da região já que o nome *nanã* é encontrado em diversos povos enquanto denominador de uma divindade. Em pesquisa de campo percebi que nos povos com os quais eu tive contato (gas, fantis, ashantis, fons e ewe) esta divindade é de natureza vodoun, mas amplamente difundida e de grande aderência para estas comunidades. Esta verificação reforça a possibilidade de que à irmandade da Boa Morte tenha dado início ao candomblé, uma vez que ela reúne outros princípios filosóficos a partir da celebração de uma unidade cultural popular entre estas culturas do Golfo do Benin por ser capaz de materializar emanações do universo invisível.

Este primeiro encontro encerrou-se com a Otun Ile Iya Efun Nancy ensinando a nós duas, a última dança do método N'Gomku, referente a manifestação de nanã. Diferente de mim, a visitante aprendeu com significativa facilidade os movimentos. Nesta dança aquele que materializa nanã em seu corpo não pode nunca recuar. O que demonstra que tal como a dona da própria terra, este princípio nunca volta atrás e segue ininterrupto seu percurso sobre o planeta. Nesta dança, ela carrega seu ibiri, um cedro, que no Brasil representa a ancestralidade enquanto base para a descendência. Foi-nos

dito ainda que sem o instrumento, a dança simboliza o revolver a terra, ou seja, a mudança da matéria da qual é feita o homem, num processo que segue sempre adiante sem nunca andar para trás. Antes da partida de nanã ela prometera levar Nancy de Souza ao Gana a fim de que ela visse pela primeira vez tudo que ela conheceu tão bem, entretanto até agora esta viagem não aconteceu. Minha vontade de conhecer o território e conseguir parcerias para tornar esta viagem foi o que motivou minha ida para a Europa a fim de produzir fundos para tal empreendimento.

Houve um descompasso entre o sentido mortuário e a concepção inicial da divindade nanã para nanã, esta disparidade levou a entender que a dimensão funerária deste princípio escapava a visitante. Da maneira análoga, a manifestação deste conceito em território voodoo também não contemplava a manifestação mortuária do mito, conforme foi verificado em campo. Em visita ao castelo de Elmina (já em território ganês), um dos primeiros portos do golfo do Benin a realizar o tráfico de pessoas, havia uma fonte sagrada de nanã dentro da ala onde ficavam mulheres a serem escravizadas, o guia local informou que esta fonte já estava lá antes do castelo ser erguido e que foi preservada na construção do castelo. Fomos informados que aquela fonte datava de antes da construção do castelo (erguido pelos portugueses em 1482) e foi uma opção das forças locais e das forças coloniais não a destruir. Foi-nos dito também que ao aguardarem a ida para o outro lado do oceano ocasionalmente descobria-se que algumas mulheres estavam grávidas, nesse caso elas não partiam até dar à luz. Esta narrativa lança uma nova perspectiva sobre as dimensões de vida e morte incutidas nas narrativas acerca de nanã no Brasil. Ainda que seja um princípio de origem vodun, logo parte da cosmologia Ewe e Fon, é um fator intrigante que haja uma fonte consagrada a esta divindade na região de Elmina, um território Fante, o que revela que ambas as etnias cultuam voduns. Além disso, é importante frisar que aqueles considerados menos desinteressantes para serem escravizados, normalmente por limitações físicas, foram deixados na Floresta do Último Banho, a área do último banho onde havia um bambuzal e uma zona de lama onde os corpos eram jogados. Ambos estes elementos estão relacionados com princípios conceituais presentes tanto na arquitetura fúnebre da Irmandade da Boa Morte quanto no ritual do Asese.

FOTO 31 - Last Bath River - o rio do ultimo banho, uma parada com um bambuzal e uma parte de lama onde cativos incapazes de serem escravizados eram jogados.

FONTE: ACERVO PESSOAL

FOTO 32 - Elmina Castle - construção portuguesa que guarda uma fonte de nanã anterior a sua construção. Surpreendentemente, esta seção era reservada as mulheres

FONTE: ACERVO PESSOAL

É importante mencionar que o nome *nanã* é muito comum no Gana e está relacionado com pessoas que nasceram no dia de terça-feira, relacionado às divindades *nanã* e *Dan* no candomblé nacional. A presença do monumento à entidade no espaço Fante, antes mesmo do castelo ser erguido, aponta para a reverência de portugueses e fantis diante de tal manifestação, ainda que estrangeira. Este indício aponta para algo oposto ao silenciamento dos traços culturais de alteridade, mas sim um movimento no sentido de compreensão e reconhecimento do valor e da importância das lógicas culturais. Ainda que pouco seja dito sobre o ato de nomear como *nanã*, pessoas nascidas na terça-feira, sendo que a resposta habitual se resume a "uma prática tradicional ganense", grande parte do que é entendido como cultura do Gana refere-se a tradições Akaans, grupo do qual se originam os Fante e os Ashanti. Uma vez que a divindade e sua relação com o dia da semana figura como prática cultural Ewe, grupo situado na região leste do país após migração vinda do Leste, provavelmente entre o século XVII e XVIII, segundo dados do governo. Este dado torna visível uma relação de troca e incorporação cultural de longa data, visto que a zona em que se encontra o assentamento, localizada a sudoeste é território Fante. A partir da aproximação entre as lógicas de matriz africana no Brasil que consagram a terça feira aos voduns *nanã* e *Dan*, e as tradições ganenses que ultrapassam limites étnicos, ao ponto que concedem o nome *nanã* aqueles nascidos neste dia, é possível verificar a manutenção da relevância deste princípio conceitual nos dois lados do oceano, mas a preservação a despeito de limites culturais.

Quanto à preservação da fonte de modo a interferir na construção, do mencionado forte, alguns informantes locais nos disseram quanto às elites locais fizeram parte do processo escravocrata e o quanto os sistemas de escravização e venda de pessoas contava com a contribuição de lógicas locais. Este dado implica diretamente na forma de percepção destes conceitos dos dois lados do oceano e seu significado. De modo que se em continente africano *nanã* está mais relacionada com a matéria e o poder, deste lado do Atlântico, seu culto a relaciona com a morte e o ciclo da vida- sendo seu sacrifício realizado sem faca, como afirma a Otun Iya Ile Efum. Estas duas compreensões são opostas, entretanto altamente complementares, uma vez que para aqueles que atravessaram o mar, sendo sua última referência do continente africano a

fonte sagrada da divindade, algo como uma morte sem armas aconteceu, sua chegada e sobrevivência indica também a possibilidade de um novo ciclo e do renascimento. Enquanto isso para aqueles que ficaram, houve um aumento do poder político e monetário, no qual a divindade pode ter tido um papel definitivo, isto pode ser observado na família da própria nanã, uma vez que seu tio também se chama nanã, sendo este o atual presidente de Ghana, fato que só vim conhecer após certo período no campo. De qualquer forma, o trabalho de Parés³⁰⁵ acerca das elites locais e lógicas escravocratas aborda esta possibilidade:

Como foi dito, as vítimas do tráfico e as do sacrifício partilhavam do mesmo valor enquanto produto de troca, ora com os mercadores europeus, hora com os espíritos ancestrais.

Diante dessa evidência, parece questionável a tentativa de querer eximir as elites locais de participação e responsabilidade nessa dupla prática de consumo de corpos humanos.

Desde minha chegada ao Ghana, primeiro país a ser visitado, os resquícios do poder colonial nos jogos políticos da contemporaneidade, revelaram-se uma questão central, onde a escravidão parecia ser apenas uma das variáveis. Esta questão era tão relevante que parecia até mesmo lançar luz sobre o adiamento tão prolongado da viagem da Otun Iya Ile Efun, uma vez que a associação entre nanã e a escravidão a partir das lógicas criadas na diáspora pode lançar um espectro não muito positivo sob o presidente do país, que herda este nome de família e que ocupa o cargo desde 2017, embora desde 2003 integre o governo. Inicialmente, mesmo eu não recebi um convite direto de estadia, de modo que este convite ocorreu num momento posterior em decorrência das dinâmicas de campo.

Por esse motivo, meu anfitrião no Gana era Fatawu Abdul, cujo contato foi feito na Escola de Governo de Oxford, era um opositor ferrenho ao governo, dado aos escândalos de corrupção e manutenção de forças conservadoras desde a derrubada de Nkrumah nos anos 70. No primeiro dia de estadia ele me levou num passeio ao memorial do líder pan-africanista, o que me chocou grandemente ao perceber que a primeira imagem significativa que eu tivera do país era de sua estátua com a cabeça degolada.

³⁰⁵ PARÉS, 2007, p. 296.

FOTO 33 - Estátua de Nkrumah com cabeça decepada

FONTE: ACERVO PESSOAL

Ele me informou que este estarrecimento era exatamente o que o levará a cursar escola de governo em Oxford. Segundo Fatawu, sua etnia e outras etnias do Norte do Gana e região de Volta, sempre foram excluídos da política local. Assim como, ele um grupo de outros jovens estavam organizados a fim de estabelecer frente ao governo, cuja política continua a mesma desde o golpe que tirou Nkrumah do poder.

Este grupo que se revezaria nos postos de comando do país, estaria ligado a seis famílias que têm laços próximos com as elites européias desde o início do século XIX. Segundo Fatawu, estas famílias têm a prática de educarem seus filhos na Europa e trazê-los de volta após concluírem suas formações, com a finalidade de empregá-los em cargos de poder. Este hábito teria se estabelecido, segundo ele próprio, no início da modernidade e mantendo-se durante todo período colonial variando apenas de país colonizador para país colonizado. De acordo com Fatawu, a única ruptura nesta trajetória de poder, seria quando tais famílias se organizaram para apoiar um grupo que fizesse frente aos colonizadores, com o intuito de adquirirem mais poder. Tal empreendimento

teria sido apoiado, com o objetivo de diminuir o poder colonial e não o eliminar, o golpe de Estado orquestrado contra Nkrumah pelas seis famílias que se revezavam no poder teria esse objetivo. A origem colonial deste poder, pode ser vista na antiga sede de estado, o palácio de Osu, um antigo forte do mercado de seres humanos escravizados, atualmente transformado em centro de convenções após as mudanças de Nkrumah.

Segundo meu anfitrião, a manifestação deste poder manifestava-se não apenas dividindo a sociedade entre quem foi escravizado e quem escravizou, mas principalmente, entre quem tinha acesso ao poder político-econômico e a quem tal poder é negado. Ele indicou ainda, que o líder dos jovens que começam a se organizar contra o sistema de manutenção de poder pós-Nkrumah, era de origem Ewe, um povo severamente atingido pela escravidão. Nesse momento, ele acrescentou que se fosse possível dizer de qual povo eu seria originária, caso eu fosse ganesa, ele arriscaria que eu sou Ewe.

Mesmo esta relação de poder mais recente parece ter conexão com a dinâmica do tráfico de escravizados, uma vez que os ewe são um povo nômade, do qual provém a maior parte da cultura vodoun. Pude perceber que mesmo em território ganes, eles são considerados estrangeiros. Minha descoberta ocorreu em certo momento da viagem, ao tentar me informar sobre as dinâmicas interétnicas questionando Ayla, também minha anfitriã. Ela apressou-se em dizer que as lógicas de cada povo variavam muito de um para outro. Entretanto, ela acreditou ser importante me narrar problemas que estava tendo com uma companheira de trabalho ewe. Segundo ela, esta narrativa era importante para que eu entendesse que certos povos são 'mais diferentes' que outros. Ayla mencionou que de todos os povos, os ewe eram os mais difíceis porque nem mesmo ganenses eles se consideravam, ela me cantou uma canção Ewe cuja a língua ela domina que dizia: "Amai-vos uns aos outros pois estão em terras estrangeiras". De acordo com ela, por sentirem-se estrangeiros eles não confiavam em ninguém, podendo inclusive prejudicar outros por sentirem-se sozinhos e perseguidos.

Se retornarmos a biografia colonial sobre escravidão é possível perceber o quanto este perfil adequa-se a lógica de captura de cativos, uma vez que ser estrangeiro é o atributo principal na lógica da escravidão: "De qualquer modo, o cativo era sempre

estrangeiro ou filho de estrangeira, pois em princípio, fora circunstâncias excepcionais, como condenação por crimes ou dívidas, não se escravizavam autoctones do país³⁰⁶."

Logo, por serem nômades, os ewe constantemente estavam em situação de vulnerabilidade diante das incursões que buscavam cativos para escravidão. Ainda segundo fontes locais, este povo era conhecido por suas manias 'estranhas', entre elas: jogar água e sal na frente da porta em certas ocasiões, e vestir branco total em outras, mesmo não sendo funeral de pessoas jovens (um hábito de diversos povos ganenses, mais especificamente dos fante, amplamente difundido entre outros povos).

Todas essas descrições me fizeram indubitavelmente recordar do candomblé, suas tradições e origens. Um dado interessante é que os ewe são também conhecidos, na região do Benin, como jeje, uma palavra em yoruba que designa estrangeiros. Segundo Nicolau Parés³⁰⁷, em seu livro *O surgimento do Candomblé no Brasil*, este povo seria a origem de grande parte das dinâmicas e estruturas da manifestação afro-brasileira. De maneira que influenciaram significativamente na constituição da Irmandade da Boa Morte.

As semelhanças entre os ewe e as tradições do Candomblé me levaram a desenvolver interesse por este grupo. Fui introduzida por meu anfitrião a uma amiga, chefe de um vilarejo ewe. A imagem de Emefa me surpreendeu imensamente, de todas as descrições etnográficas clássicas do que seria um chefe de determinado vilarejo. Jovem com dreadlocks, a rainha-mãe havia se pós-graduado em jornalismo pela escola de Oxford. Ela também tinha críticas quanto à política local e a manutenção do poder a partir da articulação de um grupo fechado de famílias. Ela mesma estava sendo cogitada para se candidatar a um cargo público. Perguntei a ela sobre a interação entre as forças étnicas e as forças políticas. Ela respondeu por sua vez que se pudesse escolher não seria rainha Mãe, uma vez que além de exigir uma responsabilidade sobre a coletividade, entre os Ewe, este cargo pressupõe também uma dimensão relacionada à lógica local e uma dimensão transcendente. Assumidamente católica Emefa informou manter estas práticas apenas por saber que caso ela abdicasse desta função, o sistema lógico de sua

³⁰⁶ PARÉS, 2007, p. 279.

³⁰⁷ PARÉS, loc. cit.

etnia estaria comprometido, pois atualmente poucos jovens têm interesse de assumir todas as responsabilidades associadas à função de chefe de vilarejo.

Em seguida, Emefa mostrou-me um álbum com pessoas da diáspora que conseguiram identificar-se como ewes. Havia um número incontável de pessoas de diferentes lugares do mundo, ela explicou que os ewe foram gravemente atingidos pela escravidão por isso hoje há ewes no mundo todo. Por fim, ela me perguntou meu sobrenome, eu disse Soares de Almeida. Nesse instante ela disse: "Com certeza você é ewe, meu padrasto era ewe como eu, ele se chamava D' Almeida também. Hoje ele é falecido, mas ele chegou a estudar na Inglaterra e ir ao Brasil em busca de outros Almeida, sem sucesso."

Eu nunca havia estudado sobre retornados, logo este dado era uma grande novidade para mim. Ainda que eu estivesse lá para entender o contexto de produção de artistas da região onde habitavam as etnias que influenciaram na organização da Irmandade da Boa Morte, os Ewes, ainda que desprovidos de poder econômico significativo, ou mesmo poder de estado, apresentavam uma grande influência nas dinâmicas culturais locais e brasileiras. Esta nova possibilidade de que eu integrasse este grupo étnico abria uma oportunidade de entrada que eu não teria em outras lógicas étnicas, ao perceber o curto tempo de campo disponível, a melhor estratégia de campo parecia focar-me em encontrar minha própria família.

Alguns dias depois, contei estas novidades a nanã Ayim Ofariata, motivo inicial por eu estar no Gana. Este dia coincidiu com o dia em que nanã levaria algumas fotos para Kofi e Nwornyofia Argorsor, artistas de origem ewe, amplamente conhecedores das lógicas que regem esse povo e que estava introduzindo nanã a lógica desta comunidade. Este interesse em ser introduzida ao universo lógico ewe provavelmente ocorreu, mediante certas circunstâncias que impedem a pesquisadora de ser iniciada em seu próprio povo. A natureza destas circunstâncias, não foram reveladas de maneira ampla, nem mesmo a própria nanã.

Tão logo, chegamos ao atelier dos Argorsors eles se dispuseram a abrir o Fa para mim. O jogo foi longo e divertido, durante a consulta fizemos diversas pausas para associar práticas ewe e do candomblé afro-brasileiro. Em algum momento, o bisavô de nanã respondeu no jogo, tratava-se daquele conhecido como Luiz XV da África ocidental

cuja foto continha o Opo nanã, identificado por Ebomi Nancy de Souza. Todos dançaram, eu podia reconhecer o toque, era muito semelhante ao toque de Oxossi. Fomos para fora a fim de dar curso à prática ritual de celebrar a manifestação dos ancestrais quando estes se revelam durante a consulta. Durante estes momentos nanã fez uma saudação que agradecia a seu bisavô por ter sido quem era, e por ter tornado seu neto presidente da nação e pedia a ele que permitisse a vinda de seus tataranetos através de nanã. Neste momento percebi, o quanto nanã estava perto das esferas de poder que regiam o país.

Ao final da sessão me foi entregue um papel com as descrições do jogo, de todas as informações a mais importante era que eu precisaria fazer um sacrifício ritual a fim de retornar ao Brasil, caso não fosse possível fazê-lo eu deveria até mesmo não retornar. Foi perguntado em que lugares este sacrifício poderia ocorrer. Os lugares indicados foram Togo e Benin (na região de Ouidah ou ao Norte). O jogo também indicou que eu era Ewe, entretanto com alguma ancestralidade Haussa ou Yoruba. Nanã ficou um pouco impressionada, uma vez que os Argorsors nunca haviam consultado o Fa para ela. Kofi e Nywornuofia escreveram um jogo num papel, disseram que eu deveria achar quem reproduzisse o que foi designado no oráculo e que eu não deveria pagar mais do que 10 mil cfas pelo sacrifício. Após a consulta, segui rumo Benin, visto que o sacrifício apontava este lugar e que já estava tarde para que eu fosse para o Togo.

FOTO 34 - Anotação de consulta nos Argorsors

FONTE: ACERVO PESSOAL

3.2 O RETORNO

Nesta última cena pretendo elaborar um breve panorama das relações de poder e de gênero na organização familiar dos D'Almeida do Benin. Pretendo também observar as dinâmicas de alternância entre a lógica vodun e o catolicismo enquanto estruturas de contra-necropoder. Por fim desejo aprofundar as relações entre estruturas necropolíticas e suas implicações em lógicas não ocidentais a partir de minha própria iniciação na lógica vodun e conseqüentemente na linhagem ancestral dos D'Almeida, enquanto um clã de retornados.

É importante frisar que cheguei ao Benin sem leitura prévia sobre o campo dos retornados, de modo que este tema entra na pesquisa, a partir do desenvolvimento de campo. Neste território revelou-se como o período anterior de contato com artistas africanas e afrodescendentes, bem como todo material de pesquisa propiciou uma interação fluida e construtiva com este campo. No material consultado posteriormente a respeito das influências destas lógicas nas relações de poder, pouco ou nada foi relatado. De modo que lógica vodun, ou este sistema não-hegemônico, não conta na epistemologia dos pesquisadores como um caráter relevante. Minha inserção familiar e a narrativa deste grupo acerca de si mesmo destoa inclusive de registro de autores relevantes no campo como Milton Guran, Alcione Amos e Manuela Carneiro da Cunha.

Diante deste panorama, como escolha ética, opto nesta pesquisa, focar não nestas produções que destoam da narrativa dos D'Almeida, mas na própria narrativa encontrada por mim em campo e ausente na produção de conhecimento do tema. Para tal, uma vez percebida a importância das lógicas em torno da ancestralidade que permeiam o campo, apontarei para as incongruências entre autores e família para posteriormente me estender sobre minha experiência. Começo este exercício a partir da percepção de que a dimensão vodun das famílias retornadas exteriores a cúpula central do poder (no sentido de suas relações com a família real), é desconsiderada nesta bibliografia. Ainda que AMOS³⁰⁸ (2007, p. 37) indique uma interação dinâmica entre retornados convertidos ao catolicismo e a lógica de Fa, em Guran³⁰⁹ (1999), encontra-se

³⁰⁸ AMOS, Alcione M. **Os que voltaram**: a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX. Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2007.

³⁰⁹ GURAN, M. **Agudás**: os "brasileiros do Benim". São Paulo, SP: Nova Fronteira, 1989.

uma conclusão de campo que dá a entender que apenas os Souza teriam seu próprio vodun:

Entre as famílias 'brasileiras', a De Souza é muito provavelmente a única a possuir seu próprio vodu, criado expressamente para protegê-la. O Dagoun, transformação da palavra "dragão", é um Dan, ou seja, um píton, um vodu serpente classificado como Tovodoun, um vodou da água. Ele está ligado a Sakpata (ou Omulu), o vodu da varíola e da terra, do qual ele seria o mensageiro, e a Hevioso (ou Xângo), o vodu do trovão. (1999, p. 203)

Conforme será visto mais adiante, foi constatado que os D'Almeida também possuem vodu próprio que está relacionado com a cidade de Aguê. E a partir do desenvolvimento das dinâmicas de campo pode-se perceber o quanto, a relação com o vodun e a cidade, indica outra relação importante para a narrativa dos Almeida que não aparece em nenhum dos trabalhos acadêmicos citados acima: a versão onde Joaquim de Almeida seria um abolicionista e não um traficante de escravizados.

De todas as disparidades, esta parece ser a mais relevante para seus descendentes e membros da família. De fato foi possível perceber certas incongruências nos registros oficiais, uma delas aparece nesta mesma obra de Guran³¹⁰, quando este narra à transação financeira que culminaria na morte de Joaquim. Nesta passagem, que se passa no ano de 1857, o retornado teria recebido dinheiro referente a um lote de escravizados que deveria ser pago a Pedro Codjo, das mãos de um negreiro de nome Don João. Na passagem, ele frisa que "Zoki era considerado um adversário perigoso". O desenvolvimento desta narrativa evolui com o retorno de Pedro Codjo que não recebe o que deveria ser seu e consequentemente, dado a periculosidade do inimigo, o elimina através de terceiros contratados para tal feito.

Pretendo chamar atenção para algumas incongruências neste registro oficial, o primeiro é a possibilidade de um traficante de escravizados em pleno comércio clandestino entregar o pagamento, desta carga valiosa e ilícita em mãos que não fossem daquele ao qual cabia o pagamento, nem tampouco de algum familiar. Outro fato que chama a atenção é a natureza do pagamento, também não especificado na passagem. Por último, resta entender a natureza da periculosidade de Zoki, em uma cidade na qual ele exerce protagonismo, diante de um mercado clandestino, onde a lógica vodun não

³¹⁰ GURAN, op. cit., p. 86-87.

pode ser ignorada como variável de poder, visto que até a contemporaneidade a questão ancestral ainda é uma variável de força considerável.

Diante destas incoerências as observações de campo trazem dados que apontam um encadeamento mais plausível dos fatos. A começar pela maior contradição entre a família D'Almeida e os registros históricos, a despeito das fontes oficiais tal como Agbanon³¹¹, os D'Almeida³¹² afirmam que seu ancestral não foi um comerciante de escravizados e seu poder econômico proveio do cultivo de farinha de mandioca principalmente. Ainda que seja possível contra argumentar quanto às interpretações dos documentos oficiais e a repetição da mesma fonte, mas desejo voltar-me para a narrativa encontrada em campo e sua complexidade, uma vez que não foi encontrado nenhum registro com esta narrativa.

Segundo versão familiar e também da população local, Zoki Azata não teria sido mercador de escravizados e sim abolicionista. Em conversas com habitantes de Agué, cidade na qual Zoki Azata construiu uma capela católica (AMOS³¹³; CUNHA³¹⁴; GURAN³¹⁵), o retornado é recordado lembrado por ter trazido 55 escravizado consigo e tê-los batizado com seu sobrenome Almeida, antes de libertá-los. Segundo Marina D'Almeida, em seu testamento, consta ainda uma passagem que compreende que os Almeida, são todos a mesma família, independente de vínculos de sangue, visto que todos sobreviveram ao terror da escravidão. Sua memória abolicionista está fortemente ligada à sua existência como vodun da cidade, contrariando novamente as versões oficiais, onde acredita-se que apenas os Souza teriam um vodun familiar. Cultuado por todos em Agué, Zoki aparece como um piton assim como o Dogoun dos Souza. Entretanto, diferente deste no qual a energia bélica do fogo é o principal traço, a dimensão ancestral de Joaquim de Almeida está mais relacionada com a energia primordial criadora, não obstante, associada a figura católica de Deus, lissa. Desta forma o vodun de Azata é um Dangbelissa, representado por uma cobra branca.

³¹¹ AGBANON II, Fio. **Histoire de Petit Popo et du Royaume Guin (1934)**. Lomé: Haho/Karthala, 1991.

³¹² Na figura de Marina D'Almeida, chefe do núcleo familiar de Cotonou, em uma leitura do testamento de Joaquim de Almeida, feito em sua residência para mim.

³¹³ AMOS, 2007, passim.

³¹⁴ CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³¹⁵ GURAN. 1999, passim

Ao mesmo tempo em que esta versão aponta para a interação dinâmica e complementar entre catolicismo e lógicas ancestrais, ela aponta um encadeamento mais coerente entre os fatos. De modo que, se considerarmos a influência deste poder de instância transcendental em parceria com o protagonismo católico, e a tendência abolicionista de Joaquim de Almeida, é possível sugerir um panorama mais plausível para sua morte. Dispondo de tal arsenal não é difícil imaginar que sua instrumentalização tenha pressionado o mercador negreiro a pagar-lhe a carga destinada a seu inimigo. Soma-se a este fato, a natureza do pagamento não ser mencionada na passagem acima, podendo ainda ser um lote de escravizados, visto a dificuldade em recuperar tal pagamento. Segundo esta hipótese, é possível supor que, a interação entre as camadas de poder articuladas por Zoki, tornasse-se extremamente difícil à recuperação do 'pagamento', se considerarmos uma dinâmica sem separabilidade entre práticas emancipatórias, poder ancestral provindo da lógica vodun e a relação entre estas instâncias e o catolicismo (religião ocidental fortemente ligada à escravidão). Diante desta reconstituição, a necessidade de seu inimigo de assassiná-lo de maneira indireta torna-se mais compreensível. Pretendo, ao levantar novas hipóteses, ampliar a questão da escravidão para além da simples compreensão de bem e mal, considerando a lógica vodun como uma variável, a qual neste momento me falta ferramentas para articular, dado minha iniciação recente. Entretanto, diante dos fatos em campo posso inferir que o termo 'escravo' ou 'escravizado', em contexto africano pode significar algum tipo de relação mais profunda desta natureza cuja compreensão total foge a lógica ocidental.

Enfim, este contexto histórico é o pano de fundo de minha chegada ao Benin. A ligação inicial entre eu e os D'Almeida foi feita na casa que me receberam, os Elegbe foram muito gentis e agradáveis tratar-me como uma visita próxima, ainda que eu e Marcele, a filha deles tenhamos tido pouco contato em Paris. Inicialmente eles me esperavam para o festival vodun, entretanto diante do atraso ocasionado por minhas tentativas de encontrar algum D'Almeida em território ganês, acabei por perder a data do festival. Após contar-lhes o motivo de meu atraso, seguiram-se algumas atividades afins de que eu conhecesse a cultura local enquanto a ligação com a família era realizada. Por volta do meio dia tata Edwiges Campos, uma beninese de família retornada, integrante dos Elegbe, veio a casa buscar-me para ir de encontro aos Almeida do Benin. Uma

comitiva foi formada que incluía ela mesma e a segunda irmã mais velha, Tata Guetty, com seu respectivo marido. Uma vez desconhecendo as tradições locais optei por seguir o sistema lógico do candomblé, onde em ocasiões especiais usa-se branco.

A primeira dificuldade foi a barreira da língua, ninguém na comitiva que me acompanhava falava bem inglês ou português e eu não falava francês. Assim, num improviso entre línguas que não eram as principais nem para mim nem para meus interlocutores expliquei para as filhas mais jovens (Rite e Irís) e a mãe Pelagi sobre minha viagem e meu interesse em conhecer a família Almeida beninense. Depois de alguns minutos, Guy (o filho mais novo da família) e Severin chegaram, novamente repassamos a história de minha chegada. Após perceber minha finalidade com lógicas voduns, o mais velho deste grupo familiar mostrou-se interessado em explicar-nos, o que ele chama de sistema lógico dos escravizados. Ele apontou como muito do que se entende como religião, mesmo no Benin, não é exatamente uma religião, mas uma organização lógica do mundo que explica a existência de maneira diferente do ocidente. Ele também mencionou o trabalho que tem realizado na diáspora para conectar-se com pessoas que mantinham o mesmo sistema lógico do outro lado do oceano. Neste momento por sugestão dos meus acompanhantes tiramos uma fotografia que marcaria o momento.

FOTO 35 - Primeiro encontro com o núcleo patrilinear dos Almeida do Benin

FONTE: ACERVO PESSOAL

Após alguma explicação sobre como a travessia do oceano teria selecionado alguns princípios culturais para o povo Ewe como forma de sobreviver com auxílio sobrenatural à realidade escravocrata, ele apresentou-nos um livro que teria tido participação do antepassado da família que retornou ao Brasil enquanto relato etnográfico.

No mesmo livro há imagens de incorporação infantil, uma característica do vodun de nossa família. Enquanto homem, este sujeito é o mesmo cujo relato consta enquanto documento histórico.

FOTO 36 - Livro com imagem do vodun Zoki Azata

FONTE: ACERVO PESSOAL

Ele informou ainda que ao retornar, Joaquim de Almeida, adquiriu terras em Aguê. Ao seguir os moldes das casas brasileiras, ele residia em um sobrado, onde passava boa parte dos dias no piso superior. Segundo Severin, ao passar diante da

construção, os habitantes da cidade ao perguntar por ele recebiam sempre a resposta de que ele estava no andar de cima. Dado à sonoridade Ewe, a palavra J transformou-se em Z, de maneira em que o nome Joaquim transformou-se em Zoki. Visto que a palavra Azata significa *Acima* em Ewe, Zoki Azata significa *Joaquim que Está Acima*. Após algum tempo de conversa, mencionei que minha pesquisa com lógicas produzidas na escravidão era o que de fato teria me trazido ali, e em momento algum eu cheguei a cogitar que esta busca e minha origem familiar fossem convergir, ainda que fosse óbvio, se considerarmos que eu sou afrodescendente e tais lógicas foram criadas no intuito de reverter à escravidão enquanto fator que promoveu as condições dentro das quais tais lógicas foram engendradas. Desta forma, conclui que havia uma relação entre uma coisa e outra, ainda que a racionalidade divorcie minha biografia do meu campo de estudo, esta percepção tornou este evento marcante não apenas na compreensão do meu material de pesquisa enquanto lógica não-hegemônica, mas na minha trajetória de vida.

Ao ouvir isto, Severin revelou um espanto ainda não percebido em nosso diálogo, ele perguntou sobre minha família. Nesta hora, percebi que apesar de ter mencionado os motivos e trajetória até ali, algo havia se perdido na tradução, diante deste quadro tirei meu passaporte da bolsa e mostrei-o. Um misto de felicidade e surpresa tomou conta de Severin, que olhou o passaporte fixamente na área em que consta sobrenome, mostrando a todos os outros da sala, mesmo aqueles que haviam me acompanhado até ali por este motivo. Todos riram e ele próprio sugeriu uma nova fotografia, durante todos estes acontecimentos ele não conseguiu largar o passaporte. Era como uma prova física de algo que talvez nós dois até aquele momento soubéssemos apenas de maneira abstrata: que a escravidão levou pessoas de um lado do oceano para o outro, e que este movimento nos conectava. Entretanto até aquele instante os D'Almeida não haviam conhecido outro *de Almeida* que viera do Brasil com uma percepção lógica capaz de compor uma linha de continuidade familiar dentro da percepção Ewe.

FOTO 37 - Primeiro encontro com o núcleo patrilinear dos Almeida do Benin

FONTE: ACERVO PESSOAL

Ao final deste encontro descrevi a Guy, o filho mais velho de Severin D'Almeida, minha experiência em Gana e a necessidade de fazer um sacrifício ritual de retorno. Ele me prometeu tentar encontrar quem pudesse fazê-lo embora agora o tempo para tal fosse escasso. Durante este curto período os D'Almeida de Cotonou me convidaram para passar alguns dias com a família, contando a partir de uma quinta feira, à noite. A mesma comitiva se formou, era como se os Elegbe e os D'Almeida tivessem minha guarda compartilhada. Ao cair da tarde fomos até a casa dos D'Almeida onde um grande jantar com diversos pratos foi feito para me recepcionar; durante este banquete diversas perguntas foram feitas a fim de confirmar minha filiação com Joaquim de Almeida, o primeiro dos Almeida a retornar ao Benin depois de quase duas décadas escravizado. Este ancestral fundador é o marco zero de toda família, a partir desta referência de acordo com o que me foi dito na ocasião, algumas características são compartilhadas.

FOTO 38 - Festa de apresentação aos Almeida do Benin

FONTE: ACERVO PESSOAL

As perguntas e respostas feitas durante a cerimônia tinham o objetivo de confirmar ou negar tais hábitos de modo a entender meu pertencimento familiar. Era interesse da família, entender a dinâmica do meu núcleo próximo na interação entre minha mãe e meu pai, tal como traições, por exemplo, ou a existência de outros irmãos, assim como meu interesse intelectual. Após responder as perguntas feitas de maneira a passar no teste, segundo eles próprios, de maneira exemplar, me foi dito do longo histórico anti-escravocrata da família, que incluía uma luta por humanização e sensibilização das relações intra-familiares, onde o casamento monogâmico era preferível ao poligâmico, ainda que resultasse em separação. Esta mesma lógica indicava a preferência por poucos filhos, normalmente um por núcleo, a fim de conseguir dirigir um investimento maior na educação das gerações futuras. Um exemplo desta orientação é a chefe dos D'Almeida de Cotonou, Marina D'Almeida, a primeira cardiologista mulher do Benin. Havia na família também, a primeira juíza, um professor universitário no Gana e uma série de outras figuras sociais de destaque. Nesta ocasião fui aceita e recebi um novo nome: Akpedje, em Ewe este nome significa graça a forças divinas.

Neste evento é possível considerar uma relação familiar que transcende o pertencimento biológico ou a ditadura biológica ocidental tal como aponta a yorubana Oyèwùmí³¹⁶. Diante dos fatos apresentados a mim no Benin, as relações familiares ocorrem em decorrência de éticas e estéticas fundadas através da resistência a um sistema genocida, a partir daqueles vulneráveis a tal política. De modo que, tal como já foi abordado neste texto anteriormente, e como pode ser observado no documento em anexo (anexo I), em uma entrevista de 1996 com Marina D'Almeida, o pertencimento a família dá-se pelo processo de resiliência, a partir de sua capacidade de manter-se minimamente e transformar-se, promovendo uma identidade contínua. Logo, o pertencimento é verificado a partir do reconhecimento desta ética mediante também a uma proximidade estética entre os membros- um movimento ainda que oposto, análogo a comunidade artística eurocentrada.

Na ocasião de minha iniciação familiar os D'Almeida do Benin me informaram que ficariam felizes em me durante o tempo que mais fosse confortável para mim, na casa de Severin D'Almeida. O filho mais velho da casa, Guy, me informou que conseguiríamos fazer o sacrifício ritual com o bokor da família, mas ele não estava na região de Cotonou e sim nas proximidades da cidade que tem como vodun Joaquim de Almeida, Agué. Eu aceitei o convite e no dia seguinte me dirigi à residência acompanhada novamente da mesma comitiva do Elegbe que haviam me trazido inicialmente e me conduzido ao jantar surpresa. Todavia, no momento de minha chegada, um motorista me esperava, direcionando minhas coisas diretamente para a casa de tia Marina. Enquanto chefe de Cotonou da família, ela havia requisitado minha presença em sua casa. Esse momento deixou nítida a importância desta matriarca e que pelo menos nos D'Almeida, a lógica matrilinear interage e, por vezes, se sobrepõe a patrilinear.

Minha estadia na casa de tia Marina foi grandemente elucidante sobre a narrativa de nossa família. Durante o período, ainda que muito ocupada na função de cardiologista, ela dedicou boa parte do tempo a contar-me sobre nossa constituição familiar, e nossa origem católica relacionada em decorrência do tráfico negreiro. Segundo tia Marina D'Almeida, ainda que historiadores digam que Joaquim de Almeida

³¹⁶ OYÈWÙMÍ, 2017, passim.

tenha sido traficante de escravizados, ela aponta para o quanto isto é usado indistintamente para justificar a ascensão social de toda e qualquer família retornada, não sendo este nosso caso. Ela narra que as pessoas de Agué, cidade que tem Zoki como vodun guardião, contam há gerações a narrativa de que Joaquim de Almeida tenha vindo para o Benin com 55 escravizados que foram libertos tão logo sua chegada em Agué, quando houve o batismo destes cativos, a fim de impedir sua re-escravização. Surge daí a importância do catolicismo nos D'Almeida e o fato de a maior parte dos moradores da cidade de Agué receberem este sobrenome. De fato, há um forte vínculo entre ela e o catolicismo, no sentido em que me pareceu que sua ligação com o vodun era nenhuma ou quase nula, visto que quando demonstrei interesse sobre o tema, me foi indicado que passeasse com a amiga francesa da família, que estava de visita, ou perguntasse ao tio Severin.

Este quadro ilustra um equilíbrio dinâmico entre autoridades de gêneros diferentes com alinhamentos distintos, de forma que a parte masculina se associa a lógica vodun e a contraparte feminina com o catolicismo. Pensando que ainda que ambos tenham peso similar, a figura feminina tenha a palavra final quanto ao destino da nova integrante da família (como no caso de minha estadia em Cotonou), é possível indicar que a matrilinearidade vigore entre os Almeida. Esta hipótese inclusive justifica traços que atualmente são utilizados como fatores diacríticos para a família, como a monogamia e a existência de poucos filhos. Entretanto, isso não significa dizer que a matrilinearidade seja absoluta, uma vez que, ainda que Severin não seja o chefe da família Almeida em Cotonou, ele exerce grande influência acerca dos membros locais da família. E ainda que seja casado apenas com uma esposa (algo não tão para comunidades locais), suas filhas e seu filho mais velho recebem tratamento diferente. Sendo que as meninas moram com a mãe e o rapaz mora em uma casa individual, ainda que no mesmo terreno, tal como tio Severin.

A diferença entre matrilinearidade e patrilinearidade segue também uma distinção entre poderes transcendentais que se reconhecem e compõem um todo, mas onde o catolicismo traz consigo uma forte carga emancipadora além de uma relação com a liberdade considerando a modernidade e a lógica racional. A casa de tia Marina guarda inclusive uma foto dela sendo recepcionada pelo papa João Paulo II. Sua narrativa de

emancipação e agenciamento de um orgulho familiar trazido pelo protagonismo católico, assim como pela instrução acadêmica, principalmente das mulheres remete a lógica da Irmandade da Boa Morte. O principal ponto de convergência entre a congregação e a chefe do clã familiar é a leitura do catolicismo com uma via de emancipação racial sem ignorar a presença de lógicas transcendentais exteriores a esta. Isto está presente desde a narrativa identitária da família quando Joaquim de Almeida constrói a capela católica, tão logo sua chegada. Como relatam intelectuais brancos tal como Costa e Silva³¹⁷ e Parés³¹⁸, tão logo se estabilizou na cidade de Agué, Joaquim reconstruiu a capela católica erguida por Venância de Jesus em 1835, sendo a primeira missa celebrada no ano de 1845 em honra a Bom Jesus das Necessidades de Redenção dos Homens Negros³¹⁹.

O pertencimento a esta irmandade desde sua vida em terras brasileiras e o prevailecimento da matrilinearidade no braço católico da família, aos moldes da Irmandade da Boa Morte, é um ponto que merece consideração. À Irmandade do Bom Jesus das Necessidades de Redenção dos Homens Negros, durante o século XIX, estava localizada em Salvador, na igreja do Corpo Santo, na Freguesia de Conceição da Praia³²⁰. Segundo fontes como Parés³²¹, Couto³²², entre outros, esta irmandade estava consagrada a homens daomeanos ou jejes. Geograficamente esta irmandade situava-se próxima à igreja da Barroquinha, distando uma da outra no máximo 20 minutos de caminhada. Inicialmente como aponta Joanice Conceição³²³, à irmandade do Bom Jesus dos Martírios constituía-se por homens (aos quais conferia o culto do Baba Egun) e mulheres que posteriormente, após cisão, constituíram à irmandade da Boa Morte. Segundo Silveira³²⁴, esta irmandade teria influências tanto yorubas quanto jejes, sendo uma organização jeje-nagô, fato que pode ser observado pela centralidade das

³¹⁷ COSTA E SILVA, A. **Francisco Félix de Souza, mercador de escravos**. São Paulo, SP: Nova Fronteira; 2013.

³¹⁸ PARÉS, 2007, *passim*.

³¹⁹ É importante frisar que o pertencimento de Joaquim à Irmandade de Bom Jesus das Necessidades de Redenção dos Homens Negros não define de maneira atávica seu papel social ou pertencimento, mediante a circunscrição dos membros de tal irmandade pertencerem a classes como traficantes de escravizados, milicianos como uma forma de estabelecer de maneira definitiva um papel social. Digo isso, posto que posteriormente a escravidão, na formação do candomblé o cargo de ogã - indispensável a qualquer templo -, tem em figuras desta classe social seus membros, como forma de manutenção desta unidade vulnerável a necropolítica colonial.

³²⁰ REIS, 1996, *passim*.

³²¹ PARÉS, *loc. cit.*

³²² COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 5, n. 5, p. 5, 2015.

³²³ CONCEIÇÃO, 2017, *passim*.

³²⁴ SILVEIRA, 2000, *passim*.

divindades que se fazem presentes na ritualística que permanece até os dias de hoje, na cidade de Cachoeira. Além da proximidade física das duas irmandades em território soteropolitano, é possível apontar a mesma interação entre etnias em terras do Recôncavo no século anterior quando ainda não havia fusão entre Boa Morte e Bom Jesus dos Martírios:

Um ano antes do casamento, em 1765, foi instituída, no convento do Carmo da Vila de Cachoeira, à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios, “erigida pelos homens pretos de nação Gege”. Não seria impossível que o liberto Nunes participasse dessa iniciativa, como não seria impossível que houvesse alguma conexão e continuidade entre à irmandade dos Martírios de Cachoeira e a da Redenção do Corpo Santo³²⁵.

No século XIX, quando já há relatos da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira³²⁶ há um protagonismo quanto à liderança cultural mahin de Ludovina Pessoa³²⁷ sendo esta também a etnia de Joaquim de Almeida. Há relatos orais colhidos em campo baiano, de autoridades culturais tanto jejes quanto yorubas que narram à casa da estrela como o espaço no qual ocorreu à primeira iniciação tal qual ocorre hoje no candomblé. Como já foi abordado, este é um ponto importante para o rito da Irmandade, tal como ocorre. Pretendo apontar com esta observação, mais um ponto que relaciona Joaquim de Almeida com a Boa Morte e por consequência com o candomblé tal como é praticado no Brasil. Visto que o lugar do vilarejo do qual o retornado provinha é Hoko. Uma palavra muito próxima da expressão brasileira de origem jeje Ronkó, visto que este espaço é onde o iniciado teria acesso a seus ancestrais, o objeto primeiro da iniciação, é possível apontar outra conexão.

De uma aldeia que chama Hoko, ao lado de Savalu. Ele é Mahin. Seu pai era caçador, vindo da região de Savalu, que fundou uma pequena aldeia que chama Xakan. Ele tinha dois filhos. O primeiro, durante uma guerra com os reis de Abomé, ele foi pego, vendido em Uidá à Joachim D’Almeida. (Marina D’Almeida em depoimento colhido por Milton Guran, em 1996 em Cotonou)

Logo, há neste relato de Marina D'almeida dois pontos relevantes quanto a questão da ancestral³²⁸ em terras coloniais: uma é o conhecimento de saber a localização exata de seus ancestrais, um privilégio para aqueles que nasceram no

³²⁵ PARÉS, op. cit., p. 9.

³²⁶ CONCEIÇÃO, loc. cit.

³²⁷ PARÉS, loc. cit.

³²⁸ LEITE, 2008, passim.

sistema escravocrata, outro é pertencer a uma linha familiar com o poder de fundar outra cidade. Em uma lógica em que a permanência na terra está relacionada com os ancestrais, pertencer a uma família capaz de fundar uma vila é um traço relevante em terras novas, sob condições adversas. Uma vez que a prática do candomblé tal como vista em campo, consiste principalmente na preservação e introdução de lógicas de matriz africana àqueles que nascem nesta sociedade ocidental construída pela escravidão.

Pretendo, diante das possibilidades apontadas acima compartilhar parte de meu processo de iniciação no vodun mediante a execução e leitura da consulta realizada em Gana. A própria iniciação em ambiente familiar no Benin, retoma a conexão entre Zoki Azata, a Boa Morte e a formação do candomblé no Brasil. Uma vez que durante os onze anos de pesquisa no campo cachoeirano, a iniciação sempre foi uma opção inviável cujo motivo nunca me foi revelado, o acesso ao conjunto lógico que permeia esta manifestação não me foi impedido. Acredito que a impossibilidade de me iniciar em terras brasileiras esteja relacionada com o processo de iniciação em território beninense. Novamente, a questão do território parece ser uma chave para compreensão dessa outra lógica e sua agenda, a execução das ações prescritas na consulta realizada no estúdio dos Argorsors, em Gana, deu-se ao fim de uma visita célebre e oficial que Severin D'Almeida realizou comigo na cidade de Agué.

FOTO 39 - MONUMENTO A ZOKI AZATA EM AGUÉ.

FONTE: ACERVO PESSOAL

Na cidade de Ague, conheci o monumento a Zoki Azata, onde consta a data de seu rpito, perodo de retorno, alianas firmadas e etc. Durante todo o trajeto de viagem eu fui apresentada aos habitantes como a Akpedje D'Almeida, recm-chegada do Brasil. Visitei o memorial com a data de nascimento, morte e chegada de Joaquim de Almeida, assim como a casa de seu vodun. Nesta ocasio ouvi um som vindo de do celular alguns meninos sentados embaixo de uma rvore e perguntei se era cano para Egun, uma vez que se assemelhava com as msicas ouvidas por mim na Ilha de Itaparica. Tio Severin sorriu satisfeito e informou que sim, ele parecia feliz em perceber que eu conseguia reconhecer certas coisas da tradio vodun mesmo vindo de longe. Ele explicou ainda que Zoki Azata era um vodun e no um Egungun, a diferena entre um e outro, estava na amplitude do sentido biogrfico do retornado. Uma vez que para lm de ser importante para a famlia D'Almeida (o que caracteriza um Baba Egun, sua relevncia familiar), este vodun era importante para a luta do povo beninense contra a opresso, e para aqueles que como ele, voltou do Atlntico. De modo geral, sua figura ancestral estava relacionada com a luta contra-hegemnias.

FOTO 40 - Assentamento da famlia real materna de Severin

FONTE: ACERVO PESSOAL

Por fim, aps conhecer toda a cidade, fui conduzida ao povoado vizinho, Seko, onde se encontrava o bokor vodun que cuidava do vodun de Zoki Azata e tambm dos ancestrais da famlia real, da qual a me de Severin D'Almeida descende. Fui introduzida

às outras mulheres da família de tio Severin, assim como a casa dos antepassados, onde fui convidada a prestar homenagem e receber as bênçãos do vodun local. Finalmente nos encaminhamos a Remmy, o bokor vodun que me observou com um olhar de surpresa tão logo eu entrei seu templo. Ele me perguntou se eu já havia me iniciado no vodun no Brasil ou a algo equivalente, esta pergunta conectou-se com meu histórico de pesquisa, onde apesar de integrar o corpo das comunidades de candomblé em suas rotinas mais privadas, incluindo suas práticas, eu nunca havia sido iniciada. Tão logo respondi negativamente, ele disse ter lido a prescrição da consulta realizada em Gana, anotada num papel por Nywornuofia e Kofi Argorsor. Ele confirmou minha relação com voduns ancestrais primordiais da terra daí, e com isso minha impossibilidade de ser iniciada no Brasil, portanto minha necessidade de iniciação em solo africano.

Tal como os Argorsors haviam me informado anteriormente, eu estaria vinculada com um grupo de indivíduos que não poderia voltar do oceano Atlântico, daí a necessidade do sacrifício ritual. Remmy incluiu a esta informação, o fato de que seu olhar de surpresa estar associado com o fato dele não conseguir ver meu rosto desde que eu entrei no espaço ritual. Segundo o bokor, ele poderia apenas ver uma serpente branca, uma qualidade rara de vodun que não aparecia na família D'Almeida há muito tempo. Após esta explicação fui consultada do meu interesse em me iniciar, dado os fatos, conclui que a iniciação seria também uma garantia de meu retorno, visto que de alguma forma eu pertencia a um grupo impossibilitado de retornar. Mediante minha aceitação, Remmy me informou que ele tomaria as providências necessárias para o sacrifício ritual, assim como para a iniciação. Foi-me dito ainda que minha função na lógica vodun tenha a ver com a possibilidade de ver o invisível e materializá-lo, ele chamou esta função de bokor visionaire. Dado a especificidade desta função, minha iniciação não se daria de uma vez, afim de que eu me acostumassem a transitar entre um mundo e outro, e também tornando obrigatório o meu retorno ao Benin.

A proximidade entre a manutenção ancestral da família materna de Severin e os cuidados do vodun de Joaquim de Almeida, apontam que muito provavelmente a reintegração deste grupo de retornados à terra deva ter ocorrido a partir de lógicas ancestrais. Esta linha de raciocínio justificaria inclusive a urgência e disposição em me iniciar também na linha ancestral, tão logo, deu-se minha aceitação familiar.

Posteriormente aos acontecimentos mencionados acima, chegou a meu conhecimento que o vodun de Zoki Azata era também um Dan (vodun python), que se encontra acompanhado de um Sakpata (vodun da varíola), seguido por fim de Heviosso, a mesma combinação que os Argosors haviam constatado sobre mim em sua consulta no Gana. A sincronicidade entre minha formação ancestral e a de Joaquim de Almeida enquanto existência divinizada oferecem justificativas para as interações entre eu e a família D'Almeida, mas apenas a posteriori.

Acredito que as dinâmicas articuladas a partir de meu contato com os D'Almeida do Benin tenham minimamente apontado um campo, sem o qual a pesquisa acerca da constituição identitária dos retornados esteja incompleta: a ancestralidade me parece fundamental para produzir uma compreensão mais complexa deste pertencimento. Visto que a dimensão ancestral de Joaquim de Almeida, articulada pela comunidade, vincula esta figura não apenas com famílias locais, mas também com descendentes ultramarinos (como eu), este fator figura uma variável relevante na organização social deste grupo, bem como em seus valores éticos e estéticos. Tal como foi constatado em campo por Fabio Leite³²⁹: "A própria morte permite a transfiguração vital do homem natural-social (o pré-ancestral) no ancestral elaborado e configurado pela sociedade, com a qual manterá relações privilegiadas."

A noção de sentido produzida a partir das experiências descritas nos leva a considerar uma lógica que funcione de uma maneira diferente a ocidental, uma vez que ainda que o bokor soubesse da similaridade e pudesse ter informado aos membros da família deste fato. A consulta de Fa foi feita em outro lugar, sem este conhecimento. A leitura dos Argorsors apontava um sacrifício prévio, que coincide com o título das últimas performances rituais que eu realizara ao longo de nove anos. A mesma leitura realizada em Accra (Gana) apontava uma configuração ritual e uma necessidade de iniciação a ser feita naquela determinada região do Benin, onde se situava o bokor do ancestral familiar. O que quero dizer com estes apontamentos é que eles indicam um encadeamento lógico incapaz de ser compreendido em sua amplitude seguindo uma racionalidade ocidental.

³²⁹ LEITE, op. cit., p. 117.

Estes fatos revelam ainda que, a impossibilidade de abarcar esta racionalidade em sua amplitude partindo de uma lógica ocidental, não impede que práticas dentro da racionalidade exerçam efeito neste universo. Esta percepção torna-se nítida, uma vez que a leitura feita no atelier dos Argorsors apontara um sacrifício realizado do outro lado do oceano de modo a possibilitar minha travessia, sem o conhecimento de que a performance que encerra os nove anos de ritos de cura chama-se Sobre o Sacrifício Ritual. Desta última sequência de ritos de cura, além do Mercado: a Iniciação foi performedo Tchidohun, uma performance inspirada na descrição de Parés³³⁰ acerca de procedimentos de divinização dos ancestrais da região vodun. Sobre as práticas que promovem a mutação do estado humano em estado ancestral, Fabio Leite³³¹ afirma a dificuldade em descrever nos detalhes o funcionamento destes rituais, nas etnias observadas na África ocidental, ainda que sua relevância e existência sejam inegáveis: “Não se sabe muito a respeito dos atos que promovem efetivamente a transformação do homem em ancestral naquelas instâncias rituais onde ocorre a manipulação de energias vitais, através da qual essa mutação é possível”.

Logo, compreendo que a lógica em vigência nesta instância abranja dinâmicas de outra natureza racional, ainda que esta outra racionalidade ignore seu funcionamento. Desta forma, pode igualmente ser afetada por fatos inseridos nesta outra racionalidade, tal como o sacrifício realizado de maneira performática e inserido dentro de uma narrativa ocidental de arte enquanto performance.

O que se observa aqui não é diferente da constatação que levou a crise dos museus coloniais, quando nota-se que a retenção de objetos que têm subjetividade e funcionalidade em outras culturas por instituições coloniais produzem efeito devastador sobre a vida dos indivíduos pertencentes a estes povos³³². A perspectiva que proponho aqui é a de que o oposto também seja possível. Ou seja, que ações desenvolvidas a partir de lógicas ocidentais endereçadas a tais audiências, com finalidade decolonial, atuem de maneira reconstrutiva em tais lógicas, ainda que engendradas em uma racionalidade hegemônica.

³³⁰ PARÉS, 2007, *passim*.

³³¹ LEITE, *op. cit.*, p. 112.

³³² NDIKUNG, 2018, *passim*.

CONCLUSÃO

A brutalidade racial contida na racionalidade ocidental aponta inúmeros casos em que a morte figura como uma reapropriação sobre a vida³³³, de modo que a existência num sistema construído sobre o pressuposto de que determinadas existências são menos importantes do que outras³³⁴, torna-se, ela própria, um exercício de negociação com a morte. A extensão deste sistema e sua atualização dependem fortemente de códigos visuais e éticos, através dos quais o 'déficit moral' atribuído aos afrodescendentes, pós-acumulação primitiva de capital³³⁵, é atualizado. Neste sentido, as constatações quanto ao teor eurocêntrico do artista e seu campo de ação teriam levado ao 'fim da arte e sua história'^{336 337}, o que reafirma este campo como principal fonte de atualização das variáveis constituiria o que a filósofa Denise Ferreira da Silva³³⁸ chama de 'dívida impagável'. Ao longo desta pesquisa, a análise de produções artísticas e escolhas curatoriais contemporâneas, revelam que por diversas vezes quando 'credores' dessa 'dívida' ocupam postos centrais, suas escolhas éticas e estéticas revelam, não apenas a improcedência histórica deste débito, mas soluções que reduzem ou neutralizam seus efeitos sobre a condição humana. Neste exercício, uma dimensão da existência ausente na epistemologia ocidental revela-se preponderante: a ancestralidade.

A relevância da Irmandade da Boa Morte como ponto de partida oferece uma instrumentalização lógica que auxilia na compreensão mais profunda das produções contemporâneas. Uma vez que seu surgimento ocorre durante a acumulação primitiva de capital (1820), a estratégia de reorganização em torno de traços culturais, políticos e filosóficos que sobreviveram ao tráfico de pessoas, aponta para questões pulsantes em lógicas não-ocidentais em seu período de extermínio brutal. Num momento em que boa parte das estruturas destes sistemas lógicos mantinha-se preservada de maneira mais concisa, este grupo foi constituído em torno do gênero, da senioridade e da morte como

³³³ GILROY, 2001, *passim*.

³³⁴ MBEMBE, 2016, *passim*.

³³⁵ SILVA, 2017, *passim*.

³³⁶ DANTO, 2006, *passim*.

³³⁷ BELTING, 2006, *passim*.

³³⁸ SILVA, *loc. cit.*

fatores mais urgentes a serem preservados, no intuito de garantir a integridade simbólica daqueles cuja existências encontravam-se escravizadas.

Durante o trabalho de campo, foi percebido o quanto esta estrutura surte efeito ainda nos dias de hoje, quando figuras idosas tornam-se relevantes na execução de projetos políticos situados no campo das artes tal como o alabode do Baba Egun Ailton Benedito de Souza e sua função quanto à obra *Do you Miss me? Not always* da fotógrafa Mimi Cherono, o mesmo pode ser visto em relação a Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza e todo seu trabalho de orientação na obra de Pierre Verger, assim como no decorrer desta pesquisa, além da própria Irmandade da Boa Morte e seus fundamentos filosóficos que orientam o presente trabalho. A preservação e valorização da senioridade encontra respaldo nas lógicas Agni encontradas no trabalho de campo do pesquisador Fábio Leite³³⁹:

No caso da morte de pessoas idosas, ocorre decréscimo do potencial dos sistemas educativos superiores e iniciáticos, religiosos, políticos e do conhecimento esotérico baseado na experiência e domínio mais significativo das explicações ancestrais.

Assim, a relevância transcendental daqueles que chegam a uma idade avançada, em sociedades coloniais, revela sua força nos diversos níveis que compõem a existência, principalmente para lógicas de povos afetados pela escravidão. Deste modo, ao recuperar o raciocínio apresentado no Capítulo I, que aproxima a expropriação da força de trabalho daqueles que foram escravizados³⁴⁰ como a expropriação do duplo³⁴¹, é possível concluir que estes sujeitos detenham um controle maior sobre sua força vital. Igualmente, eles guardam o que Collins³⁴² entende como uma forma de saber: a experiência vivida em uma sociedade que funciona de maneira desfavorável a tais subjetividades. Estas características são capazes de defini-los como sujeitos fortes quanto a o controle de seu processo de ancestralidade. De certo modo, sua função em sistemas iniciáticos como o candomblé (no caso da Otun Iya Ile Efun Nancy de Souza, da integrante da Irmandade da Boa Morte Edite Conceição, e do alabode do Baba Egun, Ailton Benedito), os assemelha a função dos bokor ou 'mágicos', no sentido de serem

³³⁹ LEITE, op. cit., p. 101.

³⁴⁰ SILVA, 2017, passim.

³⁴¹ LEITE, loc. cit.

³⁴² COLLINS, 1989, passim.

sujeitos capazes de auxiliar outros quanto a restituição de suas humanidades plenas, ou na 'recuperação' de seus duplos, de acordo com lógicas não-ocidentais.

Esta função é de extrema relevância, considerando a questão ancestral em meio a Necropolítica. Com isto, entendo que o culto em torno da senioridade tem relação com a manutenção da noção de sujeito pleno, que para tais grupos encontra-se não no pertencimento a determinado gênero, raça ou nacionalidade, mas na questão ancestral e no sistema vinculado a ela.

A evidência da centralidade deste tópico acrescenta uma variável à necropolítica impossível de calcular segundo a racionalidade ocidental: a dimensão ancestral do genocídio sobre uma população cuja existência constitui-se não apenas no nível físico, mas também num universo transcendente. Visto que tanto para os zulus³⁴³, quanto para os ewe, ou para os yorubanos³⁴⁴, a morte na juventude é considerada um fato não natural, tal qual pode ser visto em relato de campo de Leite³⁴⁵:

Os Agni (...) concebem a existência de duas modalidades de EKALA. A primeira é a aqueles cujo destino final o de tornar-se um ancestral, indivíduos considerado Ese Kpili, os quais, por essa razão têm direito a cerimônias funerais completos. A segunda modalidade de Ekla é formada pelos Efewoa, cujo destino o de reencarnar-se. Os indivíduos Efewoa não têm direito a funerais completos, pois não entrarão jamais no Ebolo, reencarnar-se-ão sempre em filhos da mesma mãe ou de outras mulheres da comunidade.

Visto que conforme indicação de Parés³⁴⁶ os rituais de divinização do ancestral tem como finalidade o fortalecimento da comunidade, compreende-se que seja um decréscimo significativo à morte em condições sob as quais a realização deste processo torna-se inviável, seja por questões exteriores à lógica ancestral, seja por não terem constituído uma personalidade pré-ancestral. Quero com isto, dizer que mesmo a Necropolítica³⁴⁷ não considera o impacto dessa variável, pois não equipara tais lógicas à racionalidade ocidental, sendo que esta última ainda prevalece sobre as outras.

Portanto a celebração de uma vida longa, sob a poética de transformação da noite em dia, e da morte como metáfora para a liberdade, estabelece uma batalha no nível simbólico. Esta batalha é análoga e diametralmente oposta à função necropolítica

³⁴³ CHILDS, GT. Where have all the ideophones gone? The death of a word category in Zulu. *Toronto Working Papers in Linguistics*, v. 15, 1996.

³⁴⁴ SANTOS, 1976, *passim*.

³⁴⁵ LEITE, op. cit., p. 105.

³⁴⁶ PARÉS, 2007, *passim*.

³⁴⁷ MBEMBE, 2016, *passim*.

exercida pela arte e seu sistema, onde a desumanização de determinados sujeitos funciona como um dispositivo epistemológico de atualização das éticas e estéticas escravocratas coloniais. Neste ponto, é possível afirmar que ambas as forças empreendem projetos simbólicos antagônicos, constituindo a arte um necropoder e à irmandade da Boa Morte e suas lógicas, da qual provavelmente origina-se o candomblé, num contra-necropoder. Ambas as forças estão fundamentadas em figuras surgidas quase que simultaneamente na história da humanidade: o escravizado e o artista. De modo que estes funcionam quase que como gêmeos históricos que reproduzem a questão 'escravo' x 'senhor', onde um lado é dotado de soberania e outro destituído de humanidade³⁴⁸, tal como foi exposto no Prólogo desta dissertação.

Entretanto, como podemos perceber ao contrapor o capítulo III com o capítulo I, no que tange minha pesquisa artística, ainda que a racionalidade ocidental seja incapaz de ler ou compreender as dinâmicas presentes nas logicas não-hegemonicas, foi possível constatar a influência de movimentos deloconiais éticos e estéticos nestes sistemas lógicos. Esta dinâmica fica mais nítida quando nos lembramos que a relação entre o mundo material e a dimensão ancestral dos seres expressasse nas éticas comunitárias e em suas manifestações estéticas tal como rituais, oferendas, esculturas e etc. Neste ponto, se equiparmos sistemas lógicas até agora compreendidos como inferiores diante da lógica ocidental -tal como as cosmogonias zulu, yorunas, ewe engtre outras, entenderemos que a leitura literal do ocidental de arte, enquanto um campo de manifestação de éticas e estéticas sociais, compreende uma zona nestas outras culturas que corresponde ao campo de manifestação da conexão entre ancestral e pré-ancestral. Este campo epistemológico não se extingue simplesmente porque o ocidente condena tais sistemas a uma subcategoria, limitando-os ao campo da religião ou da antropologia. Ele continua existindo para todos cuja noção de humanidade plena compreende um mundo visível que coexiste com uma dimensão ancestral, imaterial.

Portanto, é possível perceber no campo das artes, onde ética e estética podem ser propostas e recriadas, a instauração desta outra dimensão do debate humano, tal como é descrito por Bonnaventure Ndikung³⁴⁹, quando este se refere à condição das

³⁴⁸ MBEMBE, 2016, *passim*.

³⁴⁹ NDIKUNG, 2018, *passim*.

ossadas e artefatos de poder na crise dos museus coloniais para a revista de arte contemporânea *South State of Mind*:

It is very common that people in many non-Western cultures bring food of all kinds and make sacrifices to their ancestors. Just as it is normal to see people pour libation to their ancestors. If one acknowledges that the so-called objects have feelings and desires, hunger and thirst, then one must consider a discourse of starvation when one thinks of them in the glass boxes of museums. The hunger here is a concrete and physical hunger, but it must also be seen as a spiritual starvation.

A atualidade dos sistemas lógicos não-hegemônicos, e sua relevância para a constituição de vínculos, assim como sua influência no jogo de forças políticas no continente africano pode ser visto em campo, tanto no caso da escritora nanã Ayim Ofariatta, quanto na relação entre os Almeida do Benin e minha iniciação. Ainda que estas lógicas fujam a compreensão da racionalidade ocidental, é possível acessá-las a partir de manifestações que proponham experiências éticas e estéticas do mundo, tal como *Sobe Nossas Ancestrais* de Amara Smith, ou a proposta curatorial da X Bienal de Berlin da curadora Gabi Ngocobo.

A análise do conjunto de produções selecionadas nesta pesquisa, em conjunto com a visita ao continente africano e sua surpreendente resposta ao primeiro campo pesquisado (Cachoeira-BA), aponta para a percepção que ao desconhecer ou ignorar tais sistemas lógicos em suas dimensões ancestrais, os estudos decoloniais incorrem em uma falha grave. Uma vez que para tais sistemas, a morte é também uma oportunidade de ressignificação da comunidade, expoentes destas comunidades situados em campos estratégicos da epistemologia ocidental têm frequentemente recriado tradições. Neste exercício, questões anteriores a modernidade tem sido evocadas sob novos formatos com a finalidade de resolver impasses relacionados a lógica colonial ainda vigente, tal como havia constatado Gilroy³⁵⁰.

A fim de resolver problemas ocidentais, as práticas em torno da morte e da ancestralidade têm cumprido um papel importante na manutenção de sistemas simbólicos condenados ao epistemicídio, como podemos constatar na construção da instalação fotográfica de Mimi Cherono *Do You Miss Me? Not Always*. Estas ações tal como foram descritas na pesquisa, levam à conclusão de que, sendo a morte, um campo

³⁵⁰ GILROY, 2001, *passim*.

fértil para a reorganização da sociedade, a produção simbólica em torno deste evento, oferece uma oportunidade de reinvenção diante de adversidades. Neste sentido, é observada uma replicação da experiência da Irmandade da Boa Morte enquanto tecnologia de resistência. Estas ações ocorrem no campo simbólico, na rearticulação de ética e estética, sendo este ponto, a intersecção entre lógicas não hegemônicas e produção artística contemporânea.

Visto que, diante da necessidade de rearticular significados para uma narrativa de humanidade que os excluiu, artistas africanos e afrodescendentes constantemente recorrem a estes sistemas racionais como arcabouços conceituais. Logo, uma vez que a principal função da morte é a produção de ancestralidade, para lógicas bantu, ewe e yorubanas, diferente da leitura ocidental, onde sua função é apenas limitadora, para estas culturas, ela tem efeito de continuidade e fortalecimento transcendental comunitário. Dado este aspecto, frequentemente, ela tem servido não como via de escape, mas como tecnologia sócio-política.

Quero dizer com isto que o fim da história da arte³⁵¹ inaugura um momento onde aqueles cuja humanidade fora sequestrada no início do século XVI, com o auxílio de todo aparato da comunidade artística, acessam os meios de produção crítica, ética e estética. Esta dissertação é fruto deste período histórico. Neste momento, após uma trajetória de trezentos anos de escravidão e mais de quinhentos anos de exclusão ideológica e científica da categoria de humanidade, estes sujeitos têm a possibilidade de redefinir as bases epistemológicas que os condenaram a uma condição de subjetividade incompleta. Tal oportunidade ocorre simultaneamente ao fortalecimento de uma necropolítica, esta conjuntura converge para uma busca por redefinição do sentido de humanidade que necessariamente passa pela morte.

De maneira geral, as culturas do Golfo do Benin, principal ponto no tráfico de pessoas escravizadas, encontram neste evento a possibilidade de elaborar o ancestral, no sentido de promover a transmutação do indivíduo em uma existência transcendental configurada pela própria sociedade. Comunidades de afrodescendentes nas Américas mantiveram, dentro do possível, estruturas lógicas mínimas no intuito de conservar este ponto como traço fundamental na constituição destas humanidades. Creio que tal

³⁵¹ BELTING, 2006, *passim*.

dinâmica pareça ter sido exemplificada na comparação da experiência de campo descrita no capítulo I e seu subsequente desdobramento no capítulo III. De modo que, a contradição entre o acesso ao conhecimento concedido a mim em contraponto aos impedimentos quanto a minha iniciação no Brasil, tornaram-se justificáveis diante do meu encontro com Severin D'Almeida e os pontos de identificação que validaram meu conhecimento prévio da noção de ancestralidade no sistema vodun, o que deve ter contribuído para minha iniciação. Logo, o conjunto de coisas que me foi transmitido no Brasil permitiu minha revinculação familiar além-mar.

O que pretendo expor com esta análise dos resultados de campo, é a existência de uma agenda coesa, entretanto inacessível à racionalidade ocidental- visto que as lógicas que a produziram estão fora da epistemologia hegemônica. Logo, uma das poucas possibilidades de acessar tais sistemas simbólicos que passam por dramática redução³⁵², encontra-se na experiência ética e estética destas cosmogonias. Portanto, a democratização dos saberes contidos nestes universos simbólicos, ironicamente, depende do espaço ocidental que condensa este binômio: a arte.

Assim sendo, o fim da história da arte deixa como tarefa um empreendimento que recai principalmente sobre os artistas africanos e afrodescendentes: a redefinição do conceito de humanidade. Para tal fim, trava-se uma batalha ética e estética, onde necropoder e contra-necropoder alternam-se em uma disputa conceitual, em torno das dimensões da morte e o direito pleno à vida. A contemporaneidade transporta a disputa entre 'senhor' x 'escravo' para um nível simbólico onde está em jogo o direito a uma existência transcendental.

³⁵² CHILDS, 1996, passim.

REFERÊNCIAS

AGBANON II, Fio. **Histoire de Petit Popo et du Royaume Guin (1934)**. Lomé: Haho/Karthala, 1991.

AMARAL, Braz Hermenegildo do. **Ação da Bahia na obra da independência nacional**. Salvador, BA: EDUFBA, 1923.

AMOS, Alcione M. **Os que voltaram**: a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX. Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2007.

ANDRADE, Érico. A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna. *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 58, n. 137, p. 291-309, ago. 2017.

AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. *In*: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **Candomblé**: religião de corpo e alma. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2000.

BANTJES, J. Kagee A. Epidemiology of suicide in South Africa: setting an agenda for future research. **South African Journal of Psychology**, v. 43, n. 2, p. 238-251, jun. 2013.

BARBER Karin. Preliminary notes on audiences in Africa. **África**, a. 67, n. 3, p. 347-362, Mar, 1997.

BATIBO, Herman M. Language decline and death in Africa: Causes, consequences, and challenges. Bristol, UK: Multilingual Matters, 2005.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

BHABHA, Homi. Race and the humanities: the ends of modernity?. **Public Culture**, v. 4, n. 2, p. 81-85, 1992.

BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta**: identity, performativity, and exile. Durham, NC: Duke University, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. **Afro-Ásia**, Bahia, n. 36, p. 111-151, 2007.

CEZAR, Lilian Sagio. A santa, o mar e o navio: congada e memórias da escravidão no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 58, n. 1, p. 363-396, 2015.

CHILDS, GT. Where have all the ideophones gone? The death of a word category in Zulu. **Toronto Working Papers in Linguistics**, v. 15, 1996.

CLARAC, Jean-Pierre Ternaux. **Encyclopédie historique des neurosciences**: du neurone à l'émergence de la pensée. Paris: Boeck Université, 2008.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought in the matrix of domination**. Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment, 138, p. 221-238, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. The social construction of black feminist thought. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 14, n. 4, p. 745-773, summer, 1989.

CONCEIÇÃO, Joanice Santos. **Irmandade da Boa Morte e culto de Babá Egun**: masculinidades, feminilidades e performances negras. Rio de Janeiro, RJ: Paço, 2017.

CORRÊA, Aureanice. Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sígnico, estratégia do processo identitário da Irmandade da Boa Morte. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 1, n. 1, 2008.

COSTA E SILVA, A. **Francisco Félix de Souza, mercador de escravos**. São Paulo, SP: Nova Fronteira; 2013.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 5, n. 5, p. 5, 2015.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v.43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CUVIER, Georges. **Recherches sur les ossements fossiles**. Paris: Deterville, 1812.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, SP: Edusp, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 2000.

DEMOS, Thomas J. **The exiles of Marcel Duchamp**. [s.l.]: Mit, 2007.

ENWEZOR, Okwui. The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition. In SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (org.). **Antinomies of art and culture**: modernity, postmodernity, contemporaneity. USA: Alexol, 2008. p. 207-234.

FANON, Frantz. **The wretched of the earth**. New York: Grove, 2005.

FERNIE, Eric. **Art history and its methods**: a critical anthology. Londres: Phaidon, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.

GILROY, Paul. **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University, 2001.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A História da arte**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1999. v. 16.

GURAN, M. **Agudás**: os "brasileiros do Benim". São Paulo, SP: Nova Fronteira, 1989.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, MG: EdUFMG, 2006.

HART, Carl. **Um preço muito alto**: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas. São Paulo: Zahar, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A fenomenologia do espírito**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A filosofia da história**. 2. ed. Brasília, DF: UnB, 1999.

HOOKS, Bell. **Yearning**: race, gender, and cultural politics. Toronto: Between-the-Lines, 1992.

ISLAHI, Abdul Azim. **Muslim economic thinking and institutions in the 10th AH/16th CE century**. Jeddah: King Abdulaziz University, 2009.

JAGGAR, Alison Mary. **Feminist politics and human nature**. Lanham: Rowman & Littlefield, 1983

KANT, Immanuel. **Anthropology from a pragmatic point o view**. London: The Hague, 1974.

KELLER, Evelyn Fox. **Reflections on gender and science**. New Haven: Yale University, 1985.

LAVIN, Irving. The crisis of 'art history'. *The Art Bulletin*, v. 78, n.13, mar, 1996.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral: África negra**. São Paulo: Palas Athena, 2008.

LEONARDO, da Vinci (1452-1519). Tratado sobre pintura *In*: BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2010.

LEWIS, Bernard. **The muslim discovery of Europe**. London, UK: Weidenfeld and Nicolson, 1982.

LOPES, Carlos M. Angola: os desafios da (re)construção. **Janus**, Lisboa, 2004.

MATEBENI, Zethu. Intimacy, queerness, race. **Cultural Studies**, v. 27, n. 3. p. 404-417, 2013.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

MBEMBE, Achille. Necropolíticas. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, RJ, a. 21, n.32, p.123-151. 2016.

MEIJER, Miriam Claude. **Race and aesthetics in the anthropology of Petrus Camper (1722-1789)**. Paris: Rodopi, 1999.

MKASI, Lindiwe P. **A threat to Zulu patriarchy and the continuation of community: A queer analysis of same sex relationships amongst Female Traditional Healers at Inanda and KwaNgcolosi, KwaZulu-Natal'**, Unpublished thesis (M.A), University of Kwa-Zulu-Natal, Pietermaritzburg, 2013.

MOULTON, Janice. A paradigm of philosophy: the adversary method. *In*. HARDING, Sandra; HINTIKKA, Merrill B (ed.). **Discovering reality: feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science**. Dordrecht: Reidel, [1983?]. p. 149-164.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **As senhoras do pássaro da noite**: escritos sobre a religião dos orixás V. São Paulo, SP: EDUSP, 1994.

MOURA, Clóvis. **A encruzilhada dos orixás**: problemas e dilemas do negro brasileiro. Alagoas: Ufal, 2003.

MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE. **Mémoires du Muséum d'histoire naturelle**. Paris: Muséum d'histoire naturelle, 1817. v. 3.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Filhos da África. 2018.

NASCIMENTO, Luíz Cláudio Dias do. **Candomblé e Irmandade da Boa Morte**. Cachoeira: Fundação Maria Cruz, 1998.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. **South remembers**: those who are dead are not ever gone. **South State of Mind**, 2018. Disponível em: <https://southasastateofmind.com/south-remembers-those-who-are-dead-are-not-ever-gone/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes. **Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 346-361, jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142007000200346&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 Jan. 2020.

OSER, Jacob; BLANCHIFIELD, William C. **The Evolution of economic thought**. 3. ed. New York: Harcourt, 1975.

OYĖWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **La invención de las mujeres**: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Bogotá: La Fronteira. 2017.

PARÉS, Luís Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação Jeje na Bahia. 2. ed. Campinas, SP: 2007.

PARÉS, Luís Nicolau. **Entre Bahia e a Costa da Mina, libertos africanos no tráfico ilegal**. Salvador: UFBA. 2016.

PEDROSA, Mario. Semana de arte moderna. *In*: Arantes, Otilia (org.). **Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. No mar com os devotos: o congado e o candomblé como pontes culturais entre Brasil e África. *In*. CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tania (org.). **Brasil/África: como se o mar fosse mentira**. São Paulo: UNESP, 2006.

PIZA, Suze, PANSARELLI, Daniel. Eurocentrismo e racismo ou em torno da periculosidade das teorias. **Problemata: International Journal of Philosophy**, v. 8, n. 1, 2017.

PRADO, Nilza. **Festa da Boa Morte**. 2. ed. rev. e ampl. Salvador, BA: Fundação Pedro Calmon, 2011. Cadernos do IPAC, 2.

PRAXEDES Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais. **Revista Espaço Acadêmico**, a. 7, n. 88, abr. 2008.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of power and eurocentrism in Latin America. **International Sociology**, a. 15, n. 2, p. 215-232, jun. 2000.

RAMPLEY, Matthew. Art history and the politics of empire: rethinking the Vienna school, **The Art Bulletin**, v. 91, n. 4, p. 446-462, 2009.

REGINALDO, Lucilene. **Os Rosários dos Angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.

REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *In*. **Tempo**, v. 2, n. 3, p. 7-33, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalism**: western representations of the orient. New York: Pantheon, 1978.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SESANTI, S. The media and the Zuma/Zulu culture: an afrocentric perspective. *In*. HADLAND, E.; LOUW, E.; SESANTI, S.; WASSERMANN, H (ed.), **Power, Politics And Identity In South African Media**, p. 364-377, Cape Town: HSRC, 2008.

SHEFER, T; RATELE, K; STREBEL, A. **From boys to men**: social constructions of masculinity in contemporary society. [s.l.:s.n.], 2007.

SHUTTE, A. Philosophy for Africa. **Sociological Review**, v. 6 n. 1, p. 115-137, 1993.

SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. *In* **The documenta 14 reader**. Munich: Prestel, 2017.

SILVEIRA Renato da. Jeje nagô, iorubá-tapá, aon-efan ijexá: processo de constituição do candomblé da Barroquinha (1764-1851). **Cultura Vozes**, a. 9, n. 6, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1988.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. **A extinção dos brasileiros segundo conde Gobineau**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2013.

SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan-jun. 2013. Disponível em [file:///C:/Users/7/Downloads/sbhc%202013_1%20Ricardo%20Alexandre%20Santos%20de%20Sousa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/7/Downloads/sbhc%202013_1%20Ricardo%20Alexandre%20Santos%20de%20Sousa%20(1).pdf). Acesso em: 09 set. 2019.

STRICKRODT, Silke. 'Afro-Brazilians' of the Western Slave Coast in the Nineteenth Century. *In*: CURTO, José C.; LOVEJOY Paul E. (Org.). **Enslaving Connections: Changing Cultures of Africa and Brazil during the Era of Slavery**. Amherst, NY: Humanity Books, 2004;

STRIPLING, George William Frederick. The Ottoman Turks and the Arabs 1511-1574. *In* **Illinois Studies in the Social Sciences**, v. 6, n. 4, 1977.

VASARI, Giorgio; FARRÁN Y MAYORAL, J. **Vidas de grandes artistas**. Barcelona: Luis Miracle, 1940.

VERGER, Pierre Fatumbi. Grandeza e decadência do culto de Ìyàmi Òsòròngà (minha mãe feiticeira). *In*: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **As senhoras do pássaro da noite**: escritos sobre a religião dos orixás V. São Paulo, SP: EDUSP, 1994. p. 13-71.

WYNTER, Silvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation--an argument. **CR The New Centennial Review**, v. 3, n. 3, p.257-337, 2003.

YOUNG, Robert Joseph C. **Postcolonialism**: an historical introduction. Malden, Ma: John Wiley & Sons, 2016.

GLOSSÁRIO

A

ABÁ - pessoa idosa, velho.

ABAKUA (Abakuá ou Sociedade Secreta Abakuá) - É a fraternidade de iniciação dos homens afro-cubanos, ou sociedade secreta que originou de associações fraternais no Cross River região de do sudeste da Nigéria e do sudoeste dos Camarões.

ABASSA – Salão onde se realizam as cerimônias públicas do camdomblé, barracão.

ABIJI - grupos étnicos do grupo da laguna da Costa do Marfim e pertencem aos Akaans (comuns no Gana).

ACARAJÉ - Comida de santo feita na base de feijão com pimenta malagueta e outros temperos. E confeccionado em forma de bolo e enrolado em folhas de bananeira.

ADOS - comida feita com farinha de milho de pipoca e mel.

AFONJÁ - uma qualidade de Sango que dá nome ao Axé Opo Afonjá.

AFURÁ - bolo feito com arroz.

AGBOULÁ - Egun que dá nome a uma casa Ilha de Itaparica.

AGOGÔ - É o nome de um instrumento musical cônico, feito de ferro, muito original, pois que é composto de duas campainhas de ferro 13 de tamanhos diferentes, batendo-se sobre as mesmas com uma vareta de metal, para reproduzir a música que se queira fazer ouvir.

AKAAN - são um grupo étnico kwa do Gana e Costa do Marfim. Incluem os acuapins, aquíéns, anins, axantes, baúles, assins, bonos, fantes, zemas, etc. Sua cultura é dominante no Gana.

AKAJA PRIKU –divindade cultuada pelos grunsi.

AKASA - comida feita com milho branco;

AKPEDJE - graça a forças divinas.

AKU - obrigação funerária.

ALÁ - espécie de pano branco, universo.

ALABÁ - nome de um sacerdote do culto aos ancestrais.

ALABÊ - Ogan confirmado que canta e toca o candomblé.

ALAPINI - nome sacerdotal do culto aos ancestrais, egungun.

Apetebi (Apètèbí) - auxiliar do pai-de-santo. Segundo Bastide, é a esposa do pai-de-santo. Devido a isto, ainda que não iniciada, passa a usufruir de certo prestígio na Casa. Em alguns casos, pode até fazer consultas oraculares.

ARGORSORS – sobrenome de Kofi e Nywornuofia, sacerdotes e artistas Ewes que vivem no Gana.

ARIASÊ - local onde se dá o início das obrigações.

ASÊ - força vital e que assim seja.

ASE - A palavra Axé é de origem yorubá e é muito usada nas casas de Candomblé. Axé significa 'força', 'poder, mas também é empregada para sacramentar certas frases ditas entre o povo de santo, como por exemplo - Eu digo - 'Eu estou muito bem'.

ASESÊ - cerimônia fúnebre.

ASÓ - roupa.

AXEXÊ — Cerimônia fúnebre iorubana, semelhante a uma missa de sétimo dia. São feitas orações espiritualistas para o Chefe de terreiro, sendo que, durante essa cerimônia, tira-se do terreiro tudo quanto havia pertencido ao mesmo chefe.

AXOGUM – Auxiliar do terreiro, geralmente importante na hierarquia da casa, encarregado de sacrificar os animais que fazem parte das oferendas aos orixás.

AYABÁ - orisá feminino, senhora idosa.

B

BABA – Pai.

BABÁ KEKERE - Pai Pequeno.

BABALAWO - sacerdote, pai do segredo.

BABAOJÊ – Sacerdote do culto dos eguns; Ojé é o nome de todos iniciados no culto aos eguns.

BABASSÁ – Irmão gêmeo.

BACONGO (Bakongo) - grupo étnico que vive ao longo da costa Atlântica da África, desde o Congo até Angola e também na República Democrática do Congo. É o 3º maior grupo étnico que vive em Angola.

BANTO - nome do grupo de idiomas africanos em que a flexão se faz por prefixos.
Bantu - ao sul africano, mais especificamente populações do antigo reino do Congo e Angola.

BANZO - nostalgia mortal dos negros da África.

BATUQUE - dança com sapateados e palmas.

BEJI – Orixá dos gêmeos.

BOKOR - Quando o houngan usa o seu poder para exercer o mal, dá-se-lhe o nome de bokor. Há quem acredite que o bokor consegue fazer magia negra, recorrendo a bonecos para fazer mal às pessoas ou convertendo os mortos em zombis.

BOROGUN - aquele que adora Ogun, saudação da família.

BUTOH - dança japonesa que move energia dos mortos.

BÚZIO - concha.

C

CABOCLO — termo designativo de certos guias das linhas de xangô, ogum e oxóssi. Também chamado caboclo de terreiro. Os caboclos são espíritos guias das raças ameríndias, os quais não têm nenhum impedimento em baixar nos terreiros ou tendas de umbanda. Os caboclos são também espíritos adiantados. Embora não tenham a brandura dos pretos-velhos, são muito prestativos e sabem agir com eficiência, nunca se negando a beneficiar ou praticar a caridade.

CANDOMBLÉ - religião dos negros iorubás. O candomblé como crença espírita, simboliza perfeitamente os cultos nagô, banto, gêge, malê, ameríndio, cabinda, benguela, loanda etc. Tanto de origem africana como ameríndia.

CANJICA - papa de milho verde ralado.

CARURU — planta muito conhecida e de grande uso nos terreiros.

D

DANGBELISSA – divindade python de qualidade branca referente a ancestralidade

DAOMEANOS - adjetivo, substantivo masculino Do Daomé, hoje Benim.

DIÁSPORA (em grego clássico - διασπορά, 'dispersão') - define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de muitas grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas.

DOÚ - companheiro, guardião e/ou irmão dos Ibêji (nas imagens populares de Cosme e Damião, figura como o terceiro personagem, sempre de estatura menor); é cultuado como guardião dos gêmeos, sendo orixá no Rio de Janeiro.

DUDU – Preto.

E

EBO - comida feita de milho branco, especial para oxalá.

EBÔMI (ègbónmi) - título inerente ao iniciado que realiza a obrigação de sete anos de iniciação. Representa qualidade hierárquica no candomblé. Significa 'minha irmã mais velha'.

EFÓ - espécie de guisado de camarões e ervas, temperado com azeite de dendê e pimenta.

EFUN - uma cerimônia ritualística que consiste em pintar a cabeça raspada e o corpo de um iniciado, com círculos ou pontos, e com traços tribais, feitos com giz, também conhecido como pemba durante a iniciação. Depois da dança a pintura é removida com um banho de ervas sagradas.

EGBON MI - significa 'meu mais velho' é um adepto do candomblé que já cumpriu o período de iniciação (iaô) na feitura de santo, já tendo feito a obrigação de sete anos odu ejé.

EGUN - espírito ancestral.

EGUNGUN (do iorubá egungun) - um termo das religiões de matriz africana que designa os espíritos de pessoas mortas importantes, que retornam à terra.

EQUEDI (ekedi) - são aquelas escolhidas pelos orixás para servi-los. Portanto, são as que cuidam da segurança dos que estão manifestados, dançam com os santos, vestem e acordam os orixás, por isso são chamadas de mães. Não se manifestam com orixá;

ERELU - mulheres detentoras dos segredos e poderes de òyàmi

EWE - o povo ewe, também conhecido como jeje, habita o sul do Gana, Togo e Benim, ao leste do rio.

EXU - deus africano de potências contrárias ao homem.

F

FUNFUN – (do Iorubá, òrìsà, ‘divindade’ e funfun, branco (cor, adjetivo), ‘Divindades do branco’, do Candomblé, são divindades primordiais os primeiros Orixás criados pelo criador supremo Olorum, essa família de orixás funfun é a daqueles que utilizam o efun (giz branco) para enfeitar o corpo.

G

GAIAKU - cargo exclusivamente feminino do Candomblé Jeje, semelhante a Doné, Iyalorixá do Candomblé Ketu ou Noche da Casa das Minas, é uma sacerdotisa de Vodum das Religiões afro-brasileiras.

GELEDÉS - Instituto da Mulher Negra é uma organização política brasileira de mulheres negras contra o racismo e sexismo, tendo como principal objetivo erradicar a discriminação presente na sociedade

GRUNSI - etnia limítrofe a akaan em território ganense

I

IBEJI - são divindades gêmeas, sendo costumeiramente sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião. Por serem gêmeos, são associados ao princípio da dualidade; por serem crianças, são ligados a tudo que se inicia e brota - a nascente de um rio, o nascimento dos seres humanos, o germinar das plantas etc.

IJESÁ - nome de uma região da Nigéria e de um toque para orisá Osum, Osála e Ogum.

IJEXÁ – Nome de uma região da Nigéria e de um toque para os Orixás Oxum, Ogum e Oxala.

IKU – Morte

ILÊ – Casa

ILE ASE OPO AFONJA - templos de matriz africana ketu mais antigos do Brasil Iorubá ou Ioruba (*èdè Yorùbá*) - por vezes referida como Yorubá ou Yoruba é um idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos Iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benim, Togo e Serra Leoa, dentro de um contínuo cultural-linguístico composto por 22 milhões a 30 milhões de falantes. No continente americano, o Iorubá é usado em ritos religiosos afro-brasileiros (onde é chamado de nagô) e afro-cubanos^[5] (onde é conhecido também por *lucumí*).

IORUBANO - habitante ou natural de Ioruba (África).

IRMANDADE DA BOA MORTE - composta por mulheres negras, com mais de 50 anos de idade. A Irmandade divide, hierarquicamente, seus cargos em - irmãos-de-bolsa, irmãs, tesoureira, provedora, procuradora-geral, escritã e a juíza-perpétua.

IWAREFA - um dos ministros do Conselho de Ketu.

IYÁ - mãe.

IYA IYA – svó.

IYA KEKERE - mãe pequena.

IYALAXÉ – mãe do axé do terreiro.

IYALODÉ - um alto título, líder entre as mulheres.

IYALORISÁ - zeladora do culto.

IYALORIXÁ – mãe de santo (sacerdote de orixá).

IYAMASÊ - orisá mãe de Sango.

IYA-MI – forma abreviada de referir-se ao principio feminino de vida e morte representado pelas passaras.

J

JEJE - compreende povos oriundos da região de culto vodum.

K

KALUNGA - Oceano – Atravessar o mundo dos mortos é o nome dado ao espírito ou divindade que se manifesta principalmente através da Umbanda. Estas entidades são popularmente conhecidas como ‘pretos-velhos’, e possuem um amplo conhecimento sobre diversos assuntos. Aliás, a principal característica de um calunga é a sua sabedoria

KROKO - instrumentos de sopro.

KUTOME – Terra dos mortos.

L

LEGBA - pode ser encontrado em todos os templos, pois é ele quem abre o caminho para os demais voduns poderem atuar. Na África Ocidental, é um vodu precursor. É o vodu do bem e do mal. Geralmente instalado na entrada da aldeia, afasta todos os maus espíritos.

LODE – lado de fora, lá fora.

LOGUN - corrupitela de Logunèdé.

LOGUNEDÉ - nome de um òrìsá.

LUKUMI - religião da diáspora africana que se desenvolveu em Cuba entre os séculos XVI e XIX

M

MÃE-DE-SANTO — médium feminino, chefe ou dirigente do Terreiro.

MÃE-PEQUENA — personagem feminina desenvolvida e que substitui a Mãe-de-Santo. Auxiliar das iniciandas (iaôs) durante o seu desenvolvimento mediúnico.

MAHIN ZOOGODÔ BOGUM MALÊ SEJA HUNDE - possui no seu quadro de divindades, dentre outras, os seus patronos – os voduns Bafono Deca e Ajonsu ou Azonsu, regendo os destinos e cumeeira.

MALUNGO - título que os escravos africanos davam aos que tinham vindo no mesmo navio; irmão de criação.

MAMI YATA - divindade de natureza marítima da costa de Gana, celebrada no Brasil como Yemanjá.

MAWU - Ser Supremo dos povos Ewés-Fons, que criou a terra e os seres vivos e engendrou os voduns, divindades que a (*Mawu* é do gênero feminino) secundariam no comando do Universo. Ela é associada a *Lissá*, que é masculino, e também co-responsável pela Criação, e os voduns são filhos e descendentes de ambos. A divindade dupla *Mawu-Lissá* é intitulada *Dadá Segbô* (Grande Pai Espírito Vital), *Sémedô* (Princípio da Existência) e *Gbé-dotó* (Criador da Vida). *Mawu* representa o Leste, a noite, a Lua, a terra e o subterrâneo.

MERINDELOGUN - artes divinatórias utilizadas nas religiões tradicionais africanas e nas religiões da diáspora africana instaladas em muitos países das Américas. Religiosamente, é conhecido como Merindelogun (*ou Eèrindínlógún*), sendo, junto com a noz de cola (*obì*), o oráculo mais antigo dos lorubás.

MPUTU – Europa

N

NAGÔ — Nome dado aos escravos originários do Sudão, na África. Entre nós, no Maranhão, este nome quer dizer Terreiro. Considera-se o nagô como a religião do antigo Reino de Iorubá; há várias ramificações do nagô, sendo certo que a sua organização sacerdotal é digna de elogios, pois reflete uma tradição de muitos séculos.

NANÃ — primeira e a mais antiga de todos os orixás, tanto masculinos como femininos, excetuando Oxalá, que não foi nascido nem criado. Nanã exerce a missão de mãe dos orixás e dos espíritos das Linhas de Umbanda. O seu dia é quarta-feira e as suas cores são - roxo claro e branco. Divindade das águas.

NANÃ BURUKU - importante orixá feminino relacionado com a origem do homem na Terra. O seu domínio se relaciona com as águas paradas, os pântanos e a terra úmida. Do ponto de vista divino, sua relação com o barro, mistura de água e terra, coloca essa divindade nos domínios existentes entre a vida e a morte.

O

OBA TOSSI - foi a segunda Iyalorixá do Candomblé da Casa Branca-Engenho Velho, Iniciou Mãe Aninha do Terreiro Opo Afonjá.

ODU - òrìsá que indicam seu momento ou destino.

ODUDUA — terra firme. Deusa do amor entre os nagôs. Vênus.

ODUDUWÁ - orisá que participou da criação da terra.

OFÁ – arco e flecha.

OFUN - nome de um Odu.

OGÃ (Ogan) - cargo de alta importância no culto.

OGBONI-MA - instituição fraterna indígena das instituições de língua iorubá da Nigéria, República de Bénin e Togo, bem como entre o povo Edo.

OGUN - orixá patrono do ferro, do desbravamento e da guerra.

OGUN (Ogundelê) - deus das lutas e das guerras.

OJÁ - ornamento feito com tira de pano.

OLOKU - Orixá do mar. Esposa de Xangô.

OLORUM - entidade suprema, força maior, que está acima de todos os orisás.

OLORUM – deus.

OLUKOTUN - o nome do ancestral mais velho, cabeça do culto de Egun.

OLUWO - tem o poder de inspirar confiança, verdade e amor nas pessoas. Oluwo ou mestre, praticante especialista e proprietário de iwa é a personificação da sabedoria, poder e compaixão. Oluwo é um estado de ser, consciência e modo de vida.

OMOLU - vodun djedje ou Nação efon.

OMULU - do yorubá Ọmọlu, filho do senhor - Ligado simbolicamente ao mundo dos mortos.

OPAXORO - cajado simbólico da força vital.

OPO - pilastra.

ORI - cabeça.

ORISÁ - divindade secundário do culto jejênego, medianeira que transmite súplicas dos devotos suprema divindade desse culto, ídolo africano.

ORISALA (Orixalá e Oxalá em português) - primeiro Orisa Funfun nascido diretamente de Olorun (deus) (tudo desses orixás é de cor branca).

ORO - preceito, costume tradicional.

OSALÁ - o mais respeitado, o pai de todos orisás.

OSALUFÃ - uma qualidade de Oxalá; Oxalá velho.

OSUMARE - nome do orisá relacionado a chuva, babalawo do Orun.

OSUN (Oxum) — na religião iorubá, é um orixá que reina sobre as águas doces, sendo considerada a senhora da beleza, da fertilidade, do dinheiro, da sensibilidade, estando muito ligado às riquezas espirituais e materiais da vida, à vaidade, e ao empoderamento feminino.

OTA (Okuta) – Pedra.

OTUN - direita, ou segunda pessoa de um cargo.

OXALÁ é considerado e cultuado como o maior e mais respeitado de todos os orixás do panteão africano. Simboliza a paz, é o pai maior nas nações das religiões de tradição africana.

OXUMARÊ é um orixá completamente masculino, porém algumas pessoas acreditam que ele seja macho e fêmea. Porém o orixá feminino que se iguala a Oxumarê é Ewá, sua irmã gêmea, que tem domínios parecidos com o dele.

OYA - Iansã - orixá patrono dos ventos, do rio Niger e dos relâmpagos.

OYO - Cidade do sudoeste da Nigéria

R

RITUAL GUNGA - rito de longa duração cujo objetivo era realizar ritos de cura em honra a quem não sobreviveu ao trajeto entre África e Brasil.

RUNKÓ — Nome dado ao pegi, gongá, na linguagem angolense.

S

SAKPATA - é a denominação fon do Vodum do panteão da terra. É o grande Ayi-vodun dos Ewe-fon, por isso intitulado Ayinon (o dono da terra).

SENUFO - grupo as comunidades que habitam uma área do Sul do Mali e extremo oeste de Burkina Faso, Costa do Marfim.

SI ORI – abrir a Cabeça.

T

TCHIDOHUN - ritual de divinização do ancestral no qual este é colocado em uma canoa, a fim de partir para o mundo dos mortos a fim de adquirir poderes sobrenaturais e com isso poder proteger a comunidade, tornando-se um vodoun.

TERREIRO — É o local onde são realizadas as cerimônias dos cultos aos Orixás e onde são atendidos os que ali vão em busca de proteção. O Terreiro também é conhecido por outros nomes, como Xangô, Macumba, Candomblé, Catimbó etc.

TIKAL – celebridade Queer Cachoeirana

V

VODUN - vodun, voodoo, vodou, vudu ou vodu são termos que se referem aos vários ramos de uma tradição religiosa baseada nos ancestrais que tem as suas raízes primárias entre os povos Ewe-Fon do Benim, onde é, hoje, a religião nacional, com mais de 7 milhões de adeptos.

X

XANGÔ — São Jerônimo. Deus do raio e do trovão. Divindade da justiça. Seu dia é a quarta-feira. Sua bebida é a cerveja preta. Os trabalhos de Xangô devem ser feitos nas cachoeiras. Sua cor - roxa.

Y

YEMANJÁ (Iemanjá) — deusa africana, a mãe d' água dos iorubanos. Orixá do mar. Nossa Senhora da Conceição. Deusa das águas. Rainha dos mares. Linha de Yemanjá:

Calungas — Chefe Calunguinha;
Caboclas do mar — Chefe Indaiá;
Caboclas do rio — Chefe Iara;
Estrela Guia — Chefe Maria Madalena.
Falange das Sereias — Chefe Oxum;
Marinheiros — Chefe Tarimá;
Ondinas — Chefe Nanamburucu

Z

ZULU - adjetivo Relativo à Zululândia (África). Substantivo masculino língua banto, falada em grande parte da África.

ANEXO

Obs: As notas de rodapé são observações da tradutora.

MILTON GURAN - Então, hoje é dia 10 de fevereiro de 1996, estamos em Abomé Calavi, na casa da senhora Marina Massougbodji, nascida Marina d'Almeida. A senhora estava dizendo que seu antepassado partiu como escravo ao Brasil, com a idade de 12 anos. É o Joachim?

MARINA MASSOUGBODJI - Joachim Nasibate Azata d'Almeida.

MG - Aquele de Aguê?

MM - Sim.

MG - Ele era original de onde?

MM - De uma aldeia que chama Hokon, ao lado de Savalu. Ele é Mahi¹. Seu pai era caçador, vindo da região de Savalu, que fundou uma pequena aldeia que chama Xakan. Ele tinha dois filhos. O primeiro, durante uma guerra com os reis de Abomé, ele foi pego, vendido em Uidá à Joachim D'Almeida.

MG - Lá na Bahia?

MM - Sim. O mestre o colocou na escola e ele se instruiu. Ele trabalhou com seu mestre e com a idade de 24 anos, ele quis voltar para a Costa da África. Foi nesse momento que ele escreveu seu primeiro testamento, que está aqui. Vamos ler juntos. Ele diz: “Eu, Joachim D'Almeida, nascido na Costa da África, liberto e me encontrando presentemente nesta cidade, em estado de celibato, e partindo sobre a Costa da África, tendo mais segurança de ficar vivo durante a viagem, decido fazer meu testamento “ultim”² e últimas vontades, visto que tenho toda minha razão e meu bom senso”.

MG - Na Bahia?

MM - Sim, na Bahia.

MG - Ele tinha que idade?

MM- Ele tinha vinte e quatro anos. [Ele continua:] “Se eu morro fora desta cidade, farão aqui para o repouso de minha alma, quatro missas de capela e, em seguida, duas missas para a alma de Citéria Sinus de Jesus, duas outras para a alma de Damiana e duas outras para Antonio dos Santos, tudo com anúncio feito com as *patacas*”.

MG - Ah, era o dinheiro da época.

¹ Mahi, palavra na língua fon (ou fongbé), que designa o povo do antigo reino de Daomé, também conhecido como Marrim, Maí e Mahim.

² “Ultim”, tal como no manuscrito.

MM - Pois é. “Um dia, quando se passará um ano de minha morte, farão um ofício com cem, no convento São Francisco desta cidade, e depois do ofício, poderão repartir aos pobres 96 mil réis”.

MG - É a moeda da época também.

MM - “A esmola sendo de uma pataca para cada um dos pobres”.

MG - Patacas são os trocadinhos.

MM - Depois de vinte quatro anos, vou ler ao senhor a sequência. Ele casou com a mulher de seu patrão e ele veio se instalar em Uidá e em Aguê.

MG - Eu poderia fotocopiar isso?

MM - Sim.

MG - Ah, é formidável!

MM - “Que seja meu testamentário, em primeiro lugar, o senhor S.R. Manuel Joachim de Almeida, que foi meu patrão, em segundo lugar, o senhor Caetano Benthô da Anca e, em terceiro lugar, Senhor Bruno Albert Nobre. E aquele que assistirá como testamentário, eu lhe dou um conto de réis”.

MG - Isso é bastante dinheiro! Enormemente. Então com vinte e quatro anos ele já tinha muito dinheiro.

MM - Sim. Ele estava rico. Ele tinha canhões e um navio. Os Mina³ da Costa do Ancho e de Aguê estavam em guerra. Os Mina tendo pegado El Mina do Gana, as pessoas da costa o chamaram para defendê-los. Ele desceu seus canhões.

MG - Como ele se chamava na língua mahi?

MM - Ele se chamava Dehoumon Gbèdenion. “Eu declaro que os bens que possuo são os seguintes: a soma de 4 milhões 521850 reis, montante do interesse de um oitavo da carga de valor Alaca Cado Joanito, da qual o capitão é Nicoló Bertho ???⁴, o senhor Albert da Cruz Sirio, o qual navio partiu para a Costa da África no ano corrente 1844, aos cuidados de Urino Angelo.

MG - Ele era inteligente.

MM - Ele era inteligente. Era o caixa do seu patrão, ele fazia o comércio.

MG - Eu me lembro, seu patrão perdeu sua fortuna e ele ajudou a viúva do seu patrão?

³ Derivado do nome de um dos mais antigos estabelecimentos portugueses na Costa dos Escravos, na África Ocidental, atual República de Gana (a fortaleza de São João da Mina, ou El Mina), o vocábulo designa também um grupo étnico que habita a região.

⁴ Pontos de interrogação do manuscrito.

MM - Não, ele voltou para a África. Quando ele soube que seu patrão tinha morrido, seu patrão tinha se casado novamente com uma jovem brasileira. Então, ele casou com a jovem brasileira, porque era ele que representava seu patrão. A jovem brasileira veio para cá, morar em Aguê. “Eu declaro que possuo a mais o valor de 36 escravos em Havaneautre, nas mãos do senhor José Marcora, sobre os quais eu dei a ordem de remeter o montante de valor de vinte e cinco escravos ao Senhor Joaquim ???⁵. Como igualmente dei a ordem de remeter o valor de dez escravos à Manoel Joaquim de Almeida (seu patrão???)⁶. Eu declaro que possuo em Parnacibana, nas mãos do Senhor Joaquim Manoel Ramos da Silva, o valor de vinte escravos. Eu dei a ordem de remeter o montante ao senhor Joaquim da Cruz. Eu declaro possuir em minha concessão nove escravos que são quatro homens e cinco mulheres que são os seguintes: Marcelino de Nação Nagô, David de Nação Nagô, Feliciano de Nação Nagô, Feliciano de Nação Mina, Maria de Nação Goké, Jesuína de Nação Nagô, Brigitta de Nação Nagô. Eu declaro que possuo, a mais, uma pequena casa sem andar, situada na rota de Os Ostod, paróquia de Santo Antônio, Além do Carmo, que é limitada de um lado pela casa de Doco Emeli, e de outro lado, o Jardim da Maria da Conceição”.

MG - Podemos encontrar, na Bahia.

MM - “Eu declaro deixar ao senhor Manuel Joaquim de Almeida, que foi meu patrão, meu primeiro testamentário, a soma de 800 mil réis, independentemente da soma de um conto [de réis]”. O senhor sabe o que é?

MG - É um milhão. São mil vezes mil réis. Na época, era muito dinheiro.

MM - Quando ele voltou, ele comprou todas as terras do interior do Togo. Era dele tudo isso. E, em Aguê, ele comprou terrenos por toda parte.

MG - Você conhece o francês que chama Pierre Verger?

MM - Sim.

MG - Ele contou a história do antepassado da senhora, e ele trabalhou sobre esse testamento aí.

MM - É estranho.

MG - Ele contou muitas coisas sobre o antepassado da senhora e bastante coisa que, voltando aqui, de fato ele se casou com a branca.

MM - “Declaro que eu devo dinheiro à senhora Tomásia de Souza, africana liberta de nação Dèguè, atualmente na Costa da África, da soma de quatro contos de réis, que Tomásia de Souza me emprestou sem nenhum documento. Por isso, meu testamento deverá pagar imediatamente à senhora Tomásia de Souza Paraíso essa dívida. Eu

⁵ Idem.

⁶ Idem. Não fica claro se os parênteses foram colocados na transcrição ou se as palavras “seu patrão” foram faladas pela entrevistada.

declaro que devo igualmente ao senhor Joaquim da Cruz, a soma de 600 mil réis. Devo igualmente a meus afilhados Manuel e Justina, todos os dois crianças de meu compadre Benedito ??⁷, africano liberto de nação Dèguè, e de Arriqueta Justina de Bonfim, igualmente africana liberta da nação hauçá. Devo igualmente à senhora Maria Francisco Raus Creiza, cem mil réis. Devo igualmente ao senhor Francisco da Costa 100 mil réis, soma que meu testamentário pagará imediatamente. Eu declaro que meu testamentário liberará imediatamente às despesas de meus bens a negra africana Rose da nação Nagô, escrava do senhor Rafioso Pereira e ele pagará a ela, depois da libertação, duzentos mil réis”.

Corte

MG - Tem uma discriminação. Na casa da senhora não se faz...

MM - Porque ele é ele mesmo escravo. Ele não quer discriminação. Além do mais, ele casou com escravas ???⁸ e depois, tem um provérbio que ele dizia frequentemente. Os filhos dos outros de Almeida que são nagô, iorubá, eles não gostam que falemos disso, que façamos diferença. Um dia, numa consulta, eu tinha uma paciente que chegou, eu, eu não vivi aqui, eu sou togolesa, de origem. Narciso migrou ao Togo e se instalou no Togo, se casou no Togo. Foi pelo casamento que eu voltei ao Benim. Então, eu não conheço os Almeida do Benim, embora eles sejam muitos. Para mim, ignorando isso, eu queria saber qual era o ramo de parentesco. Então, a paciente me disse: “- Minha filha, não procure saber, eu me chamo Almeida, é tudo. Saiba que (*amakpá kA lá adi e tutu na fun*)⁹ a folha que guardou muito tempo o sabão cheira como o sabão”.

MG - Quer dizer que ela não é Almeida de sangue, mas isso não muda nada. Isso é muito forte.

MM - Quando ela me disse, eu entendi e desde então eu não questiono mais para saber. Esses são os Almeida de Joaquim. Mas tem outros Almeida em Uidá, que tem o avô que é *Yovo*¹⁰, que é branco. É outro comerciante Almeida, que se instalou em Uidá e casou com negras e tem filhos mestiços.

MG - Que viraram negros.

MM - Eles são mais negros do que eu, agora. Como é a segunda, terceira geração, eles são negros, mas vemos os cabelos um pouco enrolados, em alguns. Nos outros, nada. Esses pegaram os costumes da mãe deles para se integrar. Nós, nós somos mahi, eles, eles querem dizer que eles são de Uidá, porque a mãe deles é de lá. Então, os Almeida de nome, mas de costumes diferentes. Mas Joaquim fez história, ele que trataram de escravagista, como os Souza, os Olympio, tudo isso. Eram os meios da época. Mas era meu antepassado e ele era escravo.

⁷ Pontos de interrogação do manuscrito.

⁸ Idem.

⁹ Palavras originalmente em língua Africana, no manuscrito.

¹⁰ Yovo, termo desconhecido.

MG - É preciso necessariamente conhecer o livro de Pierre Verger sobre esses personagens africanos que fizeram ida e volta. O livro é infelizmente em português. Eu pedi a Pierre Verger para fazer a tradução e ele disse que ela já estava sendo feita, então vai sair daqui a pouco, mas, à parte isso, ele escreveu um livro magnífico, grosso assim, que se chama “O fluxo e o refluxo do tráfico negreiro entre o Golfo do Benim e a Bahia entre os séculos XVI e XIX”.

MM - Então, ele está dentro.

MG - Sim, eu vou te fotocopiar a passagem do antepassado da senhora.

MM - Eu tenho uma passagem também que uma tia que se chama tia Gendame que tem documentos. Ele está em Cotonu.

MG - Eu posso vê-la.

MM - Sim, o senhor pode vê-la. Em um documento, o tratavam de escravagista. De fato, se ele enriqueceu depois de sua instalação sobre a costa, é, sobretudo, graças ao seu interior, que chamamos de Atouéta, onde ele levou mandioca do Brasil e que ele começou a plantar atrás de Atouéta. Então, ele fazia *gari*¹¹, tapioca, então ele tinha em seu campo escravos que trabalhavam para ele. Mas esses escravos ficaram com a terra dele. Depois, nós não retomamos. É um pouco como o aluguel. Então, como ele viveu jovem no Brasil, ele recebeu muito dessa cultura brasileira, ele casou com uma mulher brasileira, ele transmitiu e nos transmitiu um pouco.

MG - Até a senhora? A senhora tem filhos?

MM - Sim, até mim. E eu tenho quatro filhos. A educação, o respeito, e depois a feijoada, é o que comemos. Tem outros pratos que fazemos, mas que vêm dessa fonte aí. Meus avós diziam: “- Boa noite, *bença*”¹².

MG - “Benci”, “bença” é quando pedimos a benção.

MM - *Avensa*???¹³

MG - Tem também “como passo”? A senhora entende isso?

MM - Sim.

MG - No que a educação da senhora é diferente de uma família gom¹⁴ ou fom¹⁵?

¹¹ Gari, idem.

¹² “Bensa” no manuscrito, ou “bença”, é uma palavra derivada de benção.

¹³ “Avensa”, provavelmente é como ela pronuncia a benção; seguido de pontos de interrogação no manuscrito.

¹⁴ Grupo étnico e língua falada em Porto Novo, no Benim.

¹⁵ O Fom, fon ou fongbe, é o nome de uma língua e de um grupo étnico que é uma subdivisão do povo Ewe, ditos “Ewes orientais”. Habitam o Benim, onde, na fronteira com a Nigéria, se misturam aos Iorubás. O subgrupo principal dos Fon é o Fon-Mahi, “Jeje marrim”, no Brasil. Tradicionalmente

MM - Venha um pouco. Em que é diferente? É meu jardim. As pessoas que têm dinheiro compram uma grande casa com muito cimento, eles vão ter móveis muito ricos. É a diferença, a qualidade de vida. Tem a escola.

MG - Mesmo as meninas vão à escola.

MM - Sim. Mas não demos tanta importância para as meninas do que para os homens. Minhas tias evoluíram bastante. Minha tia fala bem o francês. Entre nós, eu sou a primeira a ter concluído o segundo grau. Eu não gosto de falar de mim. Mas eu sou a única mulher diplomada em Cardiologia na África negra francófona. Todas as minhas irmãs têm diploma superior também. Quando éramos meninas, meu pai nos colocava nos melhores pensionatos.

MG - É interessante essa mentalidade. Os africanos que foram ao Brasil, eles assimilaram a cultura dos mestres deles, não a cultura do povinho. Então eles vieram com hábitos dos brancos, mas não de não de qualquer branco. Eles tornaram-se aristocratas.

MM - Eles imitam os padrões. O senhor já viu a *bourian*?

MG - Sim, eu vi. Quando a senhora era jovem, a senhora brincava de *bourian*?

MM - Eu, eu não vivi muito em Cotonou. Mas teve reuniões na casa do meu avô aqui, nós íamos ensaiar para a *bourian*, as canções, temos tudo.

MG - Tem uma associação brasileira de *bourian* em Cotonu, o presidente é Blaise de Almeida. A cabeça que guardou o sabão faz espuma como o sabão¹⁶. Meus cumprimentos pelo jardim da senhora, ele é muito bonito. E eu percebi que as casas não têm jardim bem cuidado. Aqui é verdadeiramente bonito.

MM - Eu tenho um jardineiro e na minha casa somos todos artistas, minha irmã...

MG - O marido da senhora é médico?

MM - Sim, ele é parasitologista. Ele é médico credenciado também. E depois, na família de Almeida, nós temos mulheres letradas. Quando você é letrada, você busca um marido letrado.

MG - É normal.

MM - Meu marido, estudamos juntos. Nós terminamos juntos e tivemos nosso credenciamento médico juntos.

MG - Então a senhora conheceu o marido da senhora na faculdade?

agricultores, pescadores e comerciantes, o povo fon foi, nos séculos XVII e XVIII, senhor do Reino de Daomé, um poderoso e organizado Estado cuja capital era Abomé.

¹⁶ “La tête qui a gardé le savon mousse comme le savon”, literalmente quer dizer “a cabeça que guardou o sabão faz espuma como o sabão”, mas a frase em tudo se assemelha à frase da paciente da entrevistada: “o papel que guardou o sabão tem cheiro de sabão”.

MM - Sim.

MG - Que idade a senhora tem? Eu vou fazer 48 anos esse ano.

MM - Eu, eu vou fazer 50 anos esse ano.

MG - Eu pensei que a senhora fosse minha irmã caçula de 15 anos.

MM - Meu mais velho faz direito em Paris, ele está no segundo ciclo do ensino superior. Minha segunda é contadora. O terceiro, ano passado não passou no exame que dá acesso à faculdade, esse ano funcionou, ele faz ciências econômicas. A última está no último ano do ensino médio.

MG - Estou impressionado de ver, eu achava que a senhora era minha irmã caçula de 15 anos.

MM - Eu achava que o senhor era mais jovem.

MG - Eu fiz minha vida profissional e depois de anos me propuseram o doutorado.

MM - O senhor é professor?

MG - Sim, tenho um posto numa universidade lá [no Brasil].

MM - O senhor tem filhos?

MG - Sim, um menino e uma menina, eles são jovens. O menino tem onze anos e a menina seis. Propuseram-me o doutorado e essa pesquisa em tempo morto. É por isso que estou aqui. E a festa do Bonfim, a senhora tem lembranças disso? É a festa dos brasileiros no mês de janeiro. A senhora não tem lembrança, o Bonfim?

MM - Não, mas minha tia conhece tudo isso. Ela tem documentos, ela conhece as canções de *bourian*, ela conhece as coisas de muito longe. Ela pode ajudar o senhor. Quer dizer, que o oitavo dia é preciso sair o menino e o colocar na sociedade, depois do nascimento. Sete vezes vamos e voltamos e fazemos coisas. Na ultima parte, jogamos água no ar e recolhemos a água que cai sobre ele.

MG - E essa cerimônia vem de onde?

MM - Isso vem dos nossos costumes africanos, mahi. Era um sincretismo religioso, entre a religião brasileira e religiões de origens diversas.

MG - Eu queria perguntar uma coisa à senhora, porque eu fiz um [?] ¹⁷ de coisas para discutir com a senhora e a senhora falou de tudo. Na opinião da senhora, o que quer dizer ser agudá hoje em dia?

¹⁷ Aqui há uma palavra que parece ser “canevas”, palavra francesa que significa “lona”. Mas não faz sentido.

MM - Ser um agudá é ter recebido uma cultura, certa civilização, um sincretismo de civilização, de modos, um modo de vida alimentar, de pensamento e educação. E depois, o orgulho de pertencer a uma civilização que está, no meu entender, alguns anos na frente. Hoje, não há fronteira entre as civilizações; as civilizações estão entremeadas. Somos agudás porque, além da civilização europeia, nós temos uma história, onde tem momentos de esperança, teve a escravidão, teve a aristocracia, tudo isso faz com que nós tenhamos nosso modo de vida e mesmo de pensar. Porque, quando vamos a algum lugar, dizemos Da Matha, De Souza, sabemos que é a mesma polidez, a mesma educação. E nós já nos consideramos como pessoas que receberam algo a mais em relação aos outros, sem fazer complexos.

MG - Tem uma identidade entre as pessoas que portam esse nome aí. São pessoas que tem uma polidez especial entre eles, que podem se perguntar: “- Como passou?”, por exemplo.

MM - Temos certo passado.

MG - Falando de Da Mata, a senhora Sanvi, nascida Da Mata, eu coloquei para ela a mesma pergunta e, então, ela respondeu, etc., e depois ela respondeu: “- O senhor sabe, não há diferença entre um fôm evoluído, que tem educação, e um agudá. Mas, se você olhar bem, um brasileiro é um brasileiro”.

MM - É verdade. Tem um sincretismo, é verdade, mas tem um espírito de pertencimento a uma história, que tem uma educação que faz a diferença, sem fazer complexo.

MG - Eu tive uma reunião com a família Paraíso. E eu perguntava na reunião de 34 pessoas: “- E o problema dos escravos. Alguém que não é agudá chama vocês de escravos?”. Todo mundo, no mesmo momento, respondeu: “- Sim, todo o tempo. Na escola dizem que somos escravos”. A senhora viveu sua juventude no Togo. Lá também é assim? As pessoas identificam os agudás aos escravos?

MM - Isso, sim. As pessoas... É um complexo para eles, um complexo de inferioridade. Nós temos também nosso espelho, nosso complexo de superioridade. Lá onde eles se admiram é que reconhecemos que somos escravos, mas nós viemos para liberá-los, trazer algo para eles. E é preciso primeiro reconhecer nossa qualidade de escravo, mas liberto.

MG - E o escravo é uma vítima, não um carrasco.

MM - Então, quando nós éramos jovens, não conhecíamos muito bem a história, porque tem a história escrita pelos europeus, os franceses que faziam crer que os escravos eram, sobretudo, os fracos. Então, vivíamos mal isso. Mas, no fim e na medida, sobretudo, com Uidá 92, lá nós percebemos que fomos vítimas. E é agora que eu percebo que meu antepassado foi uma vítima.

MG - Ele tinha doze anos.

MM - E o que é de se admirar é que esse senhor voltou trazendo uma civilização moderna a seu país. Ele voltou e foi em sua aldeia natal reconhecer os seus e ele lhes ...¹⁸ o que fez com que eles se admirassem. E eu, eu gozo das pessoas de Aguê quando eles dizem: “- Vocês são escravos sem lei, sem pátria”. Eu digo a eles: “- Mas foi o Almeida que libertou vocês, senão vocês estariam escondidos nos legumes. Vocês continuaram nos legumes enquanto nós pegamos todas as boas terras”. Tem duas grandes casas em Aguê (Axiégan), aquela dos Almeida e a dos Afi Adjigo.

MG - Os Olympio também, eles são bastante importantes em Aguê.

MM - Eles eram tão ricos quanto os De Souza, mas o De Almeida era muito rico.

MG - Sim, basta ver o testamento.

MM - Nós não nos ocupamos mais de nossas terras, é para levar uma vida mais simples. Salvo em Aguê, onde temos nossas terras. Nós tínhamos um velho que morreu não faz muito tempo e vendeu terras para comer. Senão, temos ainda bens, temos ainda toda a praia. Temos nossa herança.

¹⁸ Aparentemente falta uma palavra. Os três pontos são do manuscrito.

Segunda entrevista com Merry de Almeida¹⁹

Existem dois cemitérios franceses em Uidá.

O cemitério civil francês²⁰: Ele data dos anos 1890 e acolheu os corpos dos franceses, alemães, brasileiros, etc. Nesse cemitério foram enterrados padres, religiosas e membros de famílias que não tinham o hábito de, como os nativos, enterrar seus mortos em casa. Trata-se, sobretudo, de famílias de origem brasileira e portuguesa. É o caso das famílias De Almeida, Vieyra, Da Silva, De Medeiros, de Assunção, Rodrigues, etc.

O lugar tinha sido escolhido em razão de seu isolamento do centro da cidade. Mas esse cemitério não é mais hoje privilégio somente das famílias de origem brasileira e portuguesa. Mas, se esse cemitério continua a acolher essencialmente essas famílias, é porque o jazido custa caro e não está ao alcance de todas as famílias. De fato, o jazigo custa 18 mil francos, contra 6 mil francos no cemitério municipal. A construção do muro do cemitério foi bancada pelas famílias Medeiros, De Almeida, Vieyra e Silva e Rodrigues.

O cemitério militar francês: Ele data das campanhas militares para a conquista do Daomé. Os soldados, oficiais, e sub-oficiais franceses e os trabalhadores senegaleses foram aí enterrados. Ele é mantido pela embaixada francesa, próxima ao Benim. Para comemorar seus militares sobre o campo de batalha, é organizado no dia 14 de julho e no dia 11 de novembro de cada ano, uma parada militar diante do cemitério.

O cemitério municipal: Ele foi criado por decreto por Emile Poisson, prefeito delegado durante o período de transição depois da Lei Quadro (1956-1960) para proibir os enterros nas concessões. Ele ainda não está cheio desde a sua criação porque muitas famílias continuam os enterros em casa, nas aldeias e fazendas.

O cemitério muçulmano: Ele é mais antigo do que o cemitério municipal, porque os muçulmanos não gostam de enterrar seus mortos em casa.

O cemitério do forte português: Ele é, na verdade, o mais velho dos cemitérios, os portugueses sendo os primeiros europeus em Uidá. Mas nós não poderíamos considerá-lo verdadeiramente um cemitério, porque os portugueses habitavam igualmente o forte.

Calvários: Era um lugar que servia de caminho da cruz, todas as sextas-feiras santas. A procissão partia dos calvários em direção à Basílica. Sobre o caminho, a procissão observava as estações. Mas faz quatro anos, aproximadamente, o caminho da cruz não parte mais desse ponto.

¹⁹ Essa entrevista segue aquela da senhora Massougbodji, nascida Marina de Almeida, e pode ser com a mesma senhora, aqui chamada de Merry. Não foram especificados a data e o local da entrevista. A frase “Segunda entrevista com Merry de Almeida” está sublinhada.

²⁰ A frase “o cemitério civil francês” está sublinhada, assim como o título dos outros cemitérios e locais que se seguem.

A residência do chefe da circunscrição: Ela servia antigamente de residência do comandante do círculo. O térreo servia de escritório, enquanto no andar ficava a residência do comandante. Sua arquitetura sofreu modificações há alguns anos.

Escola em ruínas: Era o antigo tribunal. Ele abrigava os escritórios do adjunto aos serviços civis (presidente do tribunal). Esse último era o adjunto do comandante de círculo. Um dos mais populares era o senhor Tionville, de origem das Antilhas.

Casa Anagonon: Ela foi construída por Cesário de Medeiros (comerciante). Tendo caído em desgraça, ele toma dinheiro emprestado de Theodore Anagonon, tendo a casa como garantia. Como a dívida não foi paga, essa casa virou propriedade de Theodore Anagonon. Em Uidá, durante a colonização, todos os prédios com andares eram ocupados pelos militares. Foi assim que o imóvel que virou propriedade de Anagonon serviu aos militares, que a utilizaram como [?]²¹ dos oficiais. Com a morte de Theodore Anagonon, a casa foi retomada por seu filho Robert.

Edifício Tognisso: Esse imóvel tinha sido construído por Adjavon, grande comerciante de Uidá. Mas em certo momento ele teve atrasos para a entrega de negros – palmistas destinados à exportação. Houve um processo em Dakar, que Adjanon perdeu. A consequência desse processo foi a tomada do imóvel, que foi comprada por Tognisso.

Prédio em ruínas perto da mesquita É uma propriedade da família Diogo, um comerciante residente à Aguê, exportador de óleo de palma para a França. Os estrangeiros eram muito empreendedores em Uidá e tinham as grandes casas comerciais. Eles começavam primeiro trabalhando nas casas comerciais europeias da praça, antes de se instalarem por sua própria conta. Eles eram, em geral, empregados da Casa Soanzi. Os grandes comerciantes da época colonial em Uidá eram: Adjavan, Anagonon, Jean Vallon, Lemor.

Villa Saint Pierre: Ela foi construída por Leopoldo de Medeiros, irmão de Cesário, ele também comerciante. Sobre a mesma parcela, tinha um andar que foi destruído por um tornado. O pai de Cesário e Leopoldo era um navegador cujo barco naufragou ao largo de Aguê. Ele foi recolhido e residiu aí um momento antes de se instalar em Uidá. Eles eram três a se encontrarem nesse caso: De Medeiros, tendo ramificações, sobretudo, em Uidá; Olympio, em Aguê e, sobretudo, no Togo; Amorim, em Grande Popô.

A rota dos escravos: Baobá em Agori²², caminho passando diante da praça Chachá, a escola Brasil, a praia.

A praça Zobé: Zobé era uma praça pública durante a conquista do rei Agadja. O Agori era um lugar público onde se efetuava a reunião dos escravos. Zobé era, na verdade, um lugar de divertimento. Tudo começou o dia em que a praça Agori, estando ocupada, o rei decidiu reunir certos convidados sobre a atual praça Zobé. Chegado o momento de servi-los, o rei, que se encontrava em Agori, teria dito, aos serventes: *“Mi sob é y bé*

²¹ Aqui há uma palavra de caligrafia incompreensível.

²² Caligrafia difícil.

(BA) *nou yéb*”, o que poderia significar: “Vão servi-los”. Por desfiguração²³, a praça pegou o nome de Zobé. Mas ela não tinha um mercado. Como era um lugar de regozijo popular, as mulheres pegaram o hábito de vender [coisas] ali à noite. Pouco a pouco, a praça se transformou. Agadja construiu ali uma figura, que tem o nome de Aizan. Foi depois da construção que a praça Zobé virou oficialmente um mercado.

*NOUKDLICUIDI*²⁴

ATENÇÃO: FOLHA ISOLADA²⁵

²³ Das palavras “Mi sobé”.

²⁴ Esta palavra está anotada em maiúsculas, no final do texto.

Ele mesmo não gosta dos *fetiches*. Seus filhos também não. Mas ele paga as pessoas que se ocupam dos *fetiches*. Esses daí também dizem que se chamam Almeida.

Meu avô era da família da camada de Anecho. Do grupo dos Pompeo. Meu pai era o único que veio de Anecho para o Benim. Ele se instalou para fazer comércio, em Bohicon, em Cové, Savalu. Era no período colonial francês. Ele era muito apreciado pelos comandantes do círculo e outros colonos franceses. Como agradecimento pela ajuda dada à França na guerra, as [autoridades] ofereceram a ele a nacionalidade francesa. Eu, por exemplo, recusei a nacionalidade francesa. É uma besteira. Não posso ser negro e me reconhecer francês. A cidadania francesa dá vantagens, mas, como personalidade, eu não me acho nisso.

Na minha pequena família, minha mulher é de pai alsaciano. Ela é de Grande Popô. Ele é tipicamente beninense.

MILTON GURAN Qual é a diferença entre as afro-brasileiras puro sangue e as afro-brasileiras tipicamente beninenses?

D'ALMEIDA É uma questão de práticas, de usos. Tem também o senso de honra. Os sobrenomes são mantidos. Antes não registrávamos o sobrenome no estado civil. Foi só mais tarde, quando foi preciso fazer os registros que o sobrenome teve um papel de identificação. Mas acontece que os irmãos do mesmo pai não assinam o mesmo sobrenome e seguem os nomes dos parentes imediatos. Por exemplo, um pode assinar De Souza, outro filho assina Da Cruz. A noção de honra pelo sobrenome é um fato dos portugueses.

Vou contar uma historinha sobre os De Almeida. Alguém veio pedir a mão de uma menina De Almeida. Ele era rico. Um membro da família pergunta ao pretendente se ele come manteiga, queijo, etc. Será que ele sabe tomar café? “Se você não sabe fazer essas coisas, você não pode casar com minha filha”. Só por isso acontece de pais recusarem de dar a mão de suas filhas às pessoas. Mas isso remonta tempos longínquos. Meu avô se chamava Pompeo. Meu pai se chamava Yacinto. Meus filhos se chamam: Yacinta, Patrícia, Calista, Imelda, Théophile.