

Cultura Religiosa Afro-Brasileira

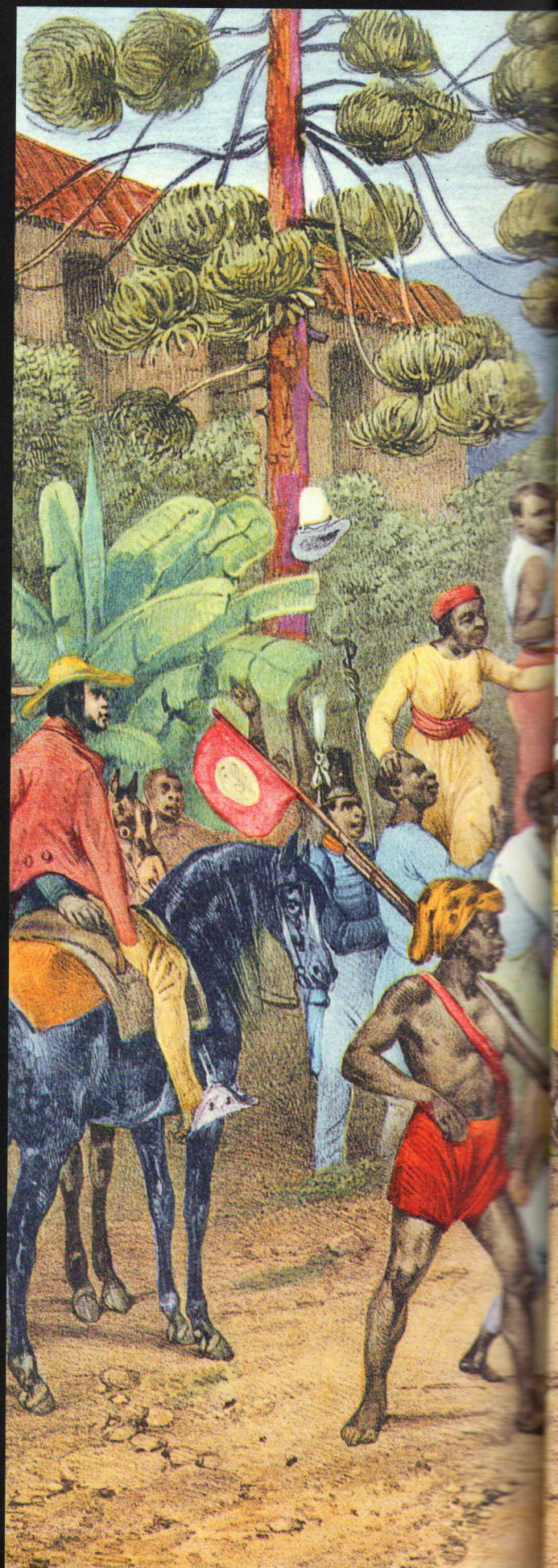
NO ACERVO DO MUSEU AFRO BRASIL

Vagner Gonçalves da Silva

A partir do acervo expositivo do Museu Afro Brasil é possível entrar em contato com importantes interpretações do processo de formação e dinâmica das religiões afro-brasileiras, com ênfase nos diálogos dessas religiosidades com a cultura nacional em termos de comportamento, estilo de vida e produção artística e simbólica.

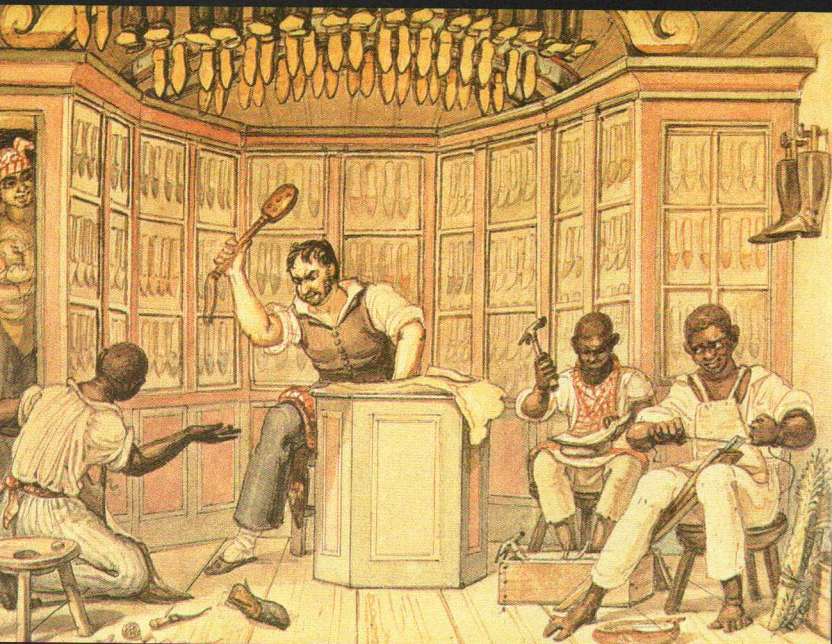
Isso porque esse acervo nos permite entender, numa perspectiva diacrônica, a formação das religiões afro-brasileiras a partir das principais fontes originais que as geraram: as religiões africanas, o catolicismo português e as religiões indígenas. Considerando a religião como um sistema, o acervo enfoca essa religiosidade não apenas do ponto de vista das heranças passadas, mas de seus usos contemporâneos em termos de uma vasta e rica cultura material que se refere às cosmologias, liturgia, objetos sagrados, organização social, hierarquia religiosa, noção de pessoa etc. Nesse sentido, mostra que os diálogos das religiosidades afro-brasileiras com importantes esferas da cultura nacional (música, dança, alimentação, literatura, cinema, artes plásticas etc.) só é possível a partir das estratégias e dos contextos políticos que possibilitaram esses arranjos culturais.

No eixo expositivo do trabalho e da relação dos negros com o catolicismo





Acima, imagem da festa de Nossa Senhora do Rosário, Padroeira dos Negros, de Rugendas.



Ao lado à esquerda, *Sapataria* (1816), de Debret. Abaixo, *Coroação de um rei nos festejos de Reis*, de Carlos Julião. Ao lado à direita litografia de Jacques Etienne Arago, intitulada *Castigo de escravos* (1839).

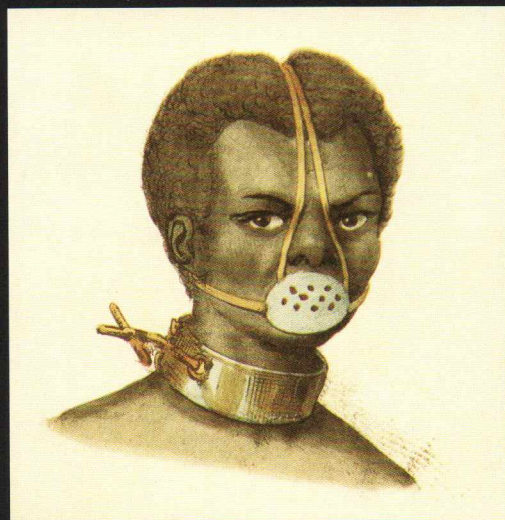
português, é possível mostrar, a partir das gravuras de Jean Debret e da tela de F. J. Stober, o lugar “marginal” que o negro ocupava nas relações de trabalho e no espaço das igrejas.

Em *Sapataria* (1816), de Debret, acima, vemos que a palmatória era um recurso de punição aplicado pelo dono de escravos. Aos escravos era proibido o uso de sapatos (não importando se estes eram fabricados por eles mesmos), como revela na tela seus pés descalços. A “deformação” dos corpos negros presentes na pintura destes viajantes europeus que estiveram no Brasil em geral resultava da associação entre o fenótipo negro-africano e as feições atribuídas ao não-humano. Nesta tela, por exemplo, a mão direita que leva golpes de palmatória (supostamente por não ter habilidade para produzir corretamente os bens da cultura, como o sapato que vemos no chão) está suspensa no ar e o escravo que apanha o faz de joelhos, numa atitude de respeito (religiosa?) em relação a quem o espanca. Contrastando com essa mão suspensa, em primeiro plano vemos os pés do escravo que pisam firmemente o chão. Esses pés, entretanto, apresentam uma característica “não-humana” (aludem a um casco fendido de certos animais). A tela é assim constituída por temas dicotômicos que se hierarquizam. De um lado, a cultura, a mão destra, a humanidade, a capacidade de produzir objetos culturais, o alto. Nesse pólo estaria a civilização europeia. De outro, a barbárie, o pé descalço, a animalidade, a incapacidade de produzir objetos culturais, a esquerda, o baixo. Nesse pólo estariam os negro-africanos que, diz o quadro, precisam ser “domesticados” ou “educados”, inclusive com o uso da violência física, para que saiam de sua suposta condição “não humana” para a aquisição da civilização.

Como se sabe, o catolicismo no Brasil foi originariamente uma religião imposta. Entretanto, as várias gerações de descendentes de africanos acabaram por constituir núcleos de sociabilidade nos quais as várias contribuições religiosas foram se atrelando, estabelecendo conexões e paralelismos, se comparando umas às outras, originando formas intermediárias nas quais o conteúdo de noções à princípio pertencente a um sistema gerou novos conceitos em outros e vice-versa.



Realezas africanas, por meio da religião, irromperam, assim, no coração do império português e aqui foram reavivadas pelo simbolismo do séquito cujo rei saudado se coloca como centro do universo.





A cerimônia ilustrada na gravura, por exemplo, provavelmente acontece numa nave lateral da igreja (considerando a arquitetura e a ausência de imagens de santos), espaço de menos prestígio em relação ao altar mor.



Abaixo, *Casamento de negros escravos de uma casa rica*, de Debret. Ao lado à direita, *Batismo de um homem negro* (1878) de F.J. Stober. Ao lado à esquerda, *Nossa senhora Aparecida e Yemanjá*.



A conversão foi, portanto, real, assim como a conservação da religião de origem também existiu, sobretudo nos terreiros, mas também nas irmandades católicas negras, na devoção especial aos santos católicos de pele escura, nas organizações festivas, nas práticas de afoxés, maracatus e coroações de reis negros. Nestas festas, os ritos de expiação do cristianismo se tornaram menos trágicos e mais dançantes e musicais. E sob o manto de Nossa Senhora do Rosário, religiões acostumadas à música, à dança, ao êxtase, se desenvolveram não separando a alma do corpo, como se vê na Festa de Nossa Senhora do Rosário, Padroeira dos Negros, de Rugendas, viajante europeu que esteve no Brasil no período da independência.

Realezas africanas, por meio da religião, irromperam, assim, no coração do império português e aqui foram reavivadas pelo simbolismo do séquito cujo rei saudado se coloca como centro do universo. O pálio que o abrigava é o universo que gira sem parar ao seu redor. É o que vemos na aquarela de Carlos Julião (c. 1776), *Coroação de um rei nos festejos de Reis*.

Com o tempo, a fé católica acabou por se somar à crença aos deuses africanos agora associados aos santos católicos. Diz-se que numa procissão, o andor com a imagem de São Benedito, um santo negro tido como cozinheiro ou responsável pela alimentação dos devotos, deve sair à frente das demais imagens de santos, caso contrário fica zangado e manda chover. Também Exu, o orixá fonioruba que se veste de vermelho, responsável pelo transporte das oferendas alimentares dos homens aos outros orixás, deve ser saudado em primeiro lugar para que não estrague as festas ou cerimônias. Portanto, quando vemos um ex-voto a São Benedito, originariamente no Convento de São Bernardino e hoje conservado no Museu de Arte Sacra de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, nos perguntamos se esta fé que se dirige a São Benedito também não poderia ser destinada a uma divindade africana a este relacionada. Seria apenas coincidência que a moldura do ex-voto fosse pintada de vermelho, cor de Exu?

As contradições da inserção do negro na igreja católica também são

retratadas na gravura de Debret, Casamento de negros escravos de uma casa rica, na página anterior. Causa estranheza que estes escravos estejam tão bem vestidos e calçados, se o compararmos com os escravos da gravura Sapataria, do mesmo autor. Porém, tratava-se de uma sociedade em que os sinais de riqueza e prestígio das famílias senhoriais eram identificados pelo luxo das vestimentas que seus escravos trajavam nas ocasiões públicas. Participar dos sacramentos católicos foi aos poucos se tornando uma necessidade das próprias comunidades negras, ainda que essa participação ocorresse em espaços marginais da igreja. A cerimônia ilustrada na gravura, por exemplo, provavelmente acontece numa nave lateral da igreja (considerando a arquitetura e a ausência de imagens de santos), espaço de menos prestígio em relação ao altar mor. No chão da igreja vemos as sepulturas onde as famílias senhoriais costumavam enterrar seus mortos; costume, aliás, também presente em muitos grupos africanos que vieram para o Brasil os quais enterravam seus mortos no próprio espaço doméstico das aldeias ou casas e os veneravam num importante culto aos antepassados.

Outra tela reveladora desta inserção dúbia do negro na igreja é Batismo de um homem negro (1878) de F. J. Stober. Na tela, nota-se a desproporção entre a imagem do sacerdote branco e as do homem negro que é batizado e do indígena posicionado atrás dele. O sacerdote ocupa o espaço central da tela, sendo que o negro e os índios são focados nas laterais do quadro e quase de relance. No alto da tela, o céu, sede do sagrado luminoso, é pintado em tons mais claros sendo habitado por anjos que pairam entre nuvens. A cabeça do sacerdote, quase tocando o céu devido à altura de sua imagem, revela sua proximidade com esse sagrado que vem do alto, por isso é realçada numa região da tela matizada por tons azuis e brancos. Na parte inferior da tela, vemos tons mais escuros, região onde se encontram as figuras do negro e dos índios, sendo que estes são pintados, sintomaticamente, com a pele escura. Um deles segura uma imagem da cruz mostrando que na escala de ascensão social os índios, ainda que “enegrecidos” (pela mestiçagem?), estariam acima do negro, pois já haviam se convertido ao catolicismo, como, aliás, reforçam os olhares de admiração e louvação que estes dirigem ao sacerdote.

Mas se as lições aprendidas no sofrimento não devem ser esquecidas, como diz um ditado africano, a religiosidade afro-brasileira fará desste sofrimento uma de suas marcas, porém invertendo a posição do escravo sofrido e impotente fisicamente para a de um espírito portador de uma sabedoria e de uma força de resistência que volta à terra para ensinar lições e ajudar seus devotos.

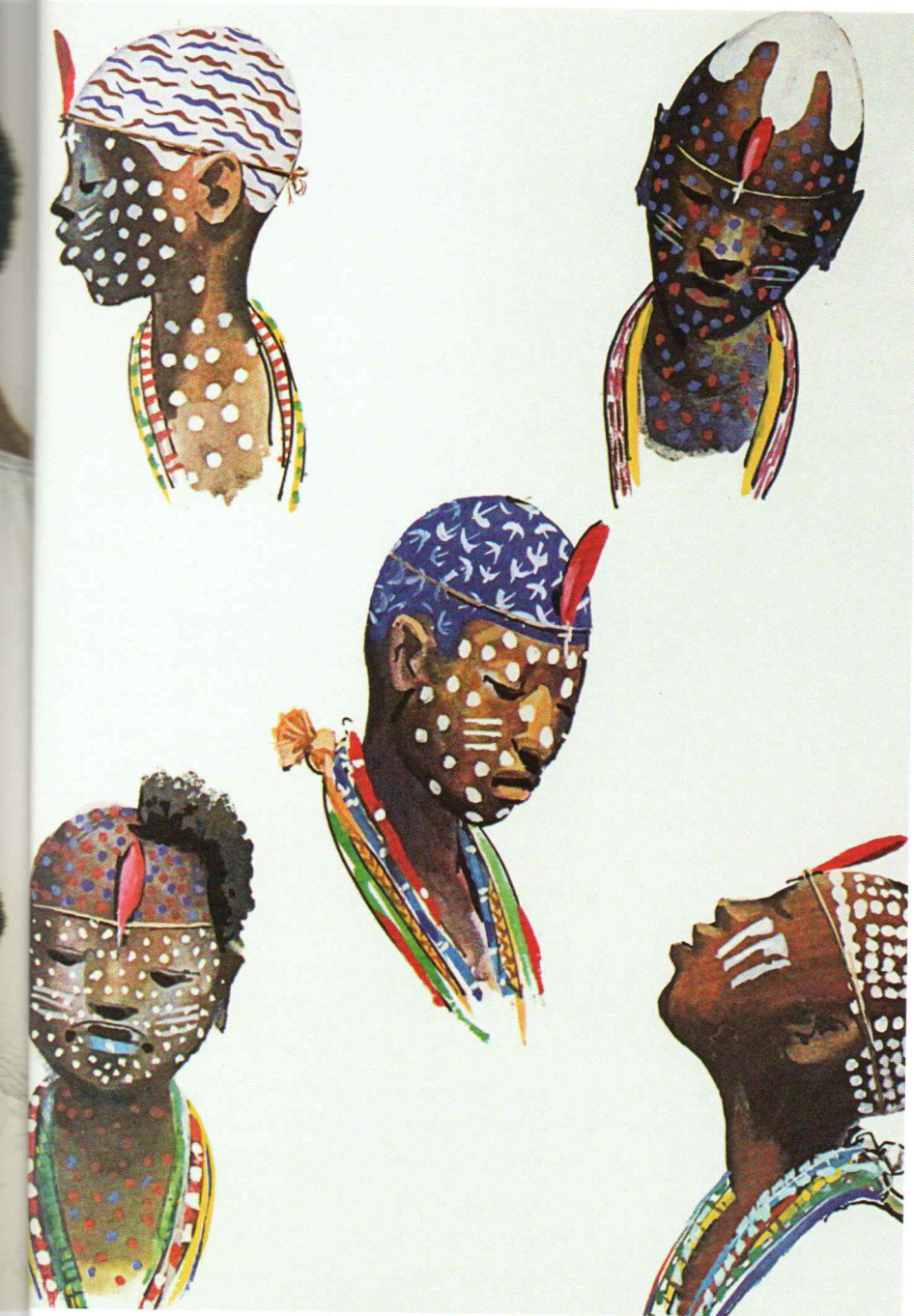
É o caso, por exemplo, da escrava Anastácia ou dos pretos-velhos.



Acima, Negros Moçambique, de Rugendas

Anastácia, conta o povo, foi uma escrava estuprada por seu senhor além de vítima de outras terríveis crueldades. Sua imagem, a de uma mulher negra torturada com uma máscara de folhas-de-flandres amarrada à boca, tornou-se centro de uma forte devoção popular iniciada na Igreja do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, de onde se espalhou para todo o Brasil. Na verdade, essa imagem reproduz uma litografia de Jacques Etienne Arago, intitulada Castigo de Escravos (1839). Mas curiosamente a imagem da devoção popular adquiriu olhos azuis, num simbolismo que aponta a mediação como uma das características da sociedade brasileira.

Também o preto-velho, lendária entidade das giras de umbanda, representa o espírito do escravo alquebrado pelo jugo desumano do trabalho no eito. Tido como depositário de uma sabedoria milenar e de uma moralidade exemplar, o preto-velho foi visto como



Acima, laôs, Carybé

modelo de escravo obediente e conciliador, ao contrário da imagem de rebeldia associada à Anastácia. Uma análise mais detida da utilização destas duas figuras no imaginário religioso e político permite ver, entretanto, que as dicotomias estanques construídas sobre elas encobrem a riqueza e a complexidade de significados nelas presentes. Anastácia, por exemplo, surge como guerreira, santa, mártir e milagreira, no bojo do catolicismo que representou a ordem dominante e legitimadora da escravidão. Já o preto-velho, uma das figuras presentes no mito fundador da umbanda, pode apontar para a servilidade como forma de cooptação, mas também para sabedoria como estratégia de luta do fraco contra o forte, na qual, tal como na capoeira, o enfrentamento é feito de defesas que valem ataques, de recuos que valem avanços. Tanto Anastácia como os pretos-velhos, cultuados como antepassados míticos, às segundas-feiras, no dia das almas benditas,

ou no mês de maio, quando se comemora a libertação oficial de um passado de escravidão, mas não de uma situação de desigualdade social, representam ainda a possibilidade de sondar os vários caminhos das identidades forjadas como resultados de constantes e necessárias negociações. Fazem parte, portanto, de uma compreensão de mundo que adquire maior inteligibilidade quando olhamos a galeria de outros heróis com os quais dialogam: Zumbi dos Palmares, Chico Rei, Chica da Silva, Escravo Desconhecido etc.

Assim, podemos entender o culto às divindades das religiões afro-brasileiras como uma experiência modelada a partir da escravidão, mas que ultrapassou as mazelas desse sofrimento e se transformou numa das mais importantes leituras simbólicas da vida social brasileira que se estendeu para os diversos campos artísticos e culturais e não apenas religioso. Iemanjá, associada ao mar, representa a maternidade por excelência. As águas que trouxeram os corpos aprisionados durante a travessia da Kalunga Grande (o mar) também podem indicar a libertação do cativo da alma em direção a outras terras, por isso Nanã, a orixá anciã, é representada pela lama, a água em contato com a terra. O que separa as duas margens do Atlântico é o que também as une em forma de esperança cantada e perfumada durante a passagem de ano e nos dias 2 de fevereiro e 8 de dezembro. O raio e a justiça são os domínios de Xangô e a ele se pode clamar diante de tanta desigualdade social, como fizeram Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, na música Maria Moita:

[...] O rico acorda tarde / Já começa a rezingar / O pobre acorda cedo / Já começa a trabalhar / Vou pedir pro meu babalorixá / Pra fazer uma oração pra Xangô / Pra pôr pra trabalhar / Gente que nunca trabalhou.

Ouro e afeto, eis Oxum nos falando que a beleza das coisas está no brilho humano que podemos extrair de nossos próprios corações, sede dos sentimentos que fazem a riqueza dos homens. Iemanjá, Oxum, Mãe Preta, Nossa Senhora do Rosário, Escrava Anastácia: modelos de sujeição e rebeldia, amor e compaixão, aprisionamento do corpo, libertação pela memória do sagrado, reconstituído em formas de impérios de divinos reis e rainhas negros. Enfim, se a experiência da escravidão apagou as marcas de pertencimento que os grupos africanos inscreviam em suas peles na forma de escarificações, (como se vê na gravura de Debret, na página anterior), a religião soube refazer estas identidades atribuindo-lhe novos e velhos sentidos por meio das tintas amarela, azul e branco (como se vê na aquarela de Carybé, acima) com que os corpos passaram a saudar as nações africanas e os deuses da diáspora incorporados agora em brancos e negros, brasileiros.