
CORPORALIDADE DO CANDOMBLÉ PELO OLHAR DE NEVES E SOUSA

Corporalidade do Candomblé pelo Olhar de Neves e Sousa

CORPORALITY OF CANDOMBLÉ FROM THE PERSPECTIVE OF NEVES E SOUSA

Corporality of Candomblé from the Perspective of Neves e Sousa

CORPORALIDAD DE CANDOMBLÉ BAJO LA MIRADA DE NEVES Y SOUSA

Corporalidad de Candomblé Bajo la Mirada de Neves e Sousa

Natasha Ferreira Martins

Mestranda em Ciência das Religiões pela Universidade Lusófona de Lisboa e Bacharel em Nutrição pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - nutrinatashamartins@gmail.com

Pedro Paulo de Costa Almeida

Babalorisa, Mestrando no programa de pós-graduação em Artes da UNESPAR - Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares Latino Americanos UNILA. Graduado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná - pedroyalmeida@hotmail.com

Muriel Guitel

Iyalorisa, Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade de Cruz Alta do Rio Grande do Sul - murielguitel@gmail.com

André Felipe Souza da Silva

Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco e Graduando em Bacharel em Fisioterapia pela Universidade Federal de Pernambuco - andremarinhofisio@gmail.com

Recebido em: 19/01/2021

Aceito para publicação: 09/03/2021

Resumo

A corporalidade dentro dos rituais da religião brasileira Candomblé possui papel fundamental na preservação de uma tradição e valorização étnica. Identificando como potente representante deste universo cosmológico, usou-se como objeto de estudo as obras do pintor português Neves e Sousa, para fins de análise sócio-cultural. O corpo conta história, se faz presente. É por meio do corpo que o sagrado se manifesta no ambiente litúrgico. Buscando este espaço atemporal da arte ritual, com ênfase na expressão corporal do Candomblé, o presente artigo desenvolve um diálogo entre um olhar de fora do Candomblé com suas simbologias, meios de aprendizado e experiência mística.

Palavras-chave: Candomblé, Ritual, Cultura, Artes, Corporalidade

Abstract

Corporality within the rituals of the Brazilian Candomblé religion plays a fundamental role in the preservation of an ethnic tradition and appreciation. Identifying as a potent representative of this cosmological universe, the works of the Portuguese painter Neves e Sousa were used as object of study, for sociocultural analysis purposes. The body tells a story, makes itself present. It is through the body that the sacred is manifested in the liturgical

environment. Seeking this timeless space of ritual art, with an emphasis on Candomblé body expression, this article develops a dialogue between the external perspective of Candomblé with its symbologies, mean of learning and mystical experience

Keywords: Candomblé, Ritual, Culture, Art, Corporality

Resumen

La corporalidad dentro de los rituales de la religión brasileña Candomblé tiene un papel fundamental en la preservación de la tradición y el aprecio étnico. Identificándose como un potente representante de este universo cosmológico, las obras del pintor portugués Neves e Sousa han sido utilizadas como objeto de estudio, a efectos de análisis sociocultural. El cuerpo cuenta una historia, se hace presente. Es a través del cuerpo que lo sagrado se manifiesta en el ambiente litúrgico. Buscando este espacio atemporal del arte ritual, con énfasis en la expresión corporal del Candomblé, este artículo desarrolla un diálogo entre una mirada fuera del Candomblé con sus simbologías, medios de aprendizaje y experiencia mística.

Palabras-clave: Candomblé, Ritual, Cultura, Arte, Corporalidad

Introdução

Albano Silvino Gama de Carvalho das Neves e Sousa é um pintor português, nascido em Matosinhos, no ano de 1921. Passou a maior parte de sua vida em Angola, onde contribuiu com estudos etnográficos do museu do país. Devido a independência angolana, mudou-se para Salvador, Bahia, Brasil, de onde registrou grande parte de suas obras, das quais algumas serão o objeto de estudo do presente artigo. Dentre os rituais reproduzidos em Salvador, há um destaque na religião brasileira chamada Candomblé.

O Candomblé é um conglomerado cultural que se configurou em meio aos processos diaspóricos das etnias trazidas do continente africano, podendo ser considerado a matriz de toda cultura afro-brasileira, acabando por configurar até mesmo os sistemas que hoje se distanciam dos limiares físicos e sógnicos dos terreiros no Brasil. Este conglomerado cultural pode ser abordado como religião, filosofia, arte... Um sistema que considera sagrado tudo que é natural e pertencente à natureza. Corpo, movimento, som e dinamismo são divinos, e o reconhecimento deste significado – divino – é mote para o estabelecimento de diversas relações ontológicas.

A escolha em abordar a corporalidade emergente na cultura do Candomblé através do olhar de Neves se deu a partir do reconhecimento de sua obra enquanto potente representante do referido universo, ou seja, neste estudo consideramos que o belo resultado do olhar de Neves pode ser acesso ao Candomblé quando em fins de análises sócio-culturais. Através de Neves temos a possibilidade de reconhecer minúcias que urgem nos rituais do Candomblé, onde as relações de ensino/aprendizagem se dão no, e por, via do corpo em movimento, é através do corpo que esta cultura mantém permanente sua perspectiva de realidade. Além de

quê, a Arte de Neves também é digna de destaque por sua notável sensibilidade que ultrapassa diversos limites, haja vista por exemplo, a notória reprodução dessa cultura, apesar do fato de sua nacionalidade portuguesa, assim como segundo relatos, nunca ter estado no ambiente do Candomblé na condição de adepto.

Felizmente, o artista teve o cuidado minucioso em suas obras, deixando registros sobre os locais, pessoas, gestos e artefatos. Tais detalhes possibilitaram o contato direto com os Candomblés visitados nestas obras.

Metodologia

Para elaboração deste trabalho, usou-se de investigações em artigos acadêmicos nos bancos do Scielo, LILACS e Google Acadêmico, bem como de livros escritos pelo próprio artista pesquisado e de entrevista com o filho do mesmo. Dois dos autores do presente artigo tem o Candomblé como sua religião e suas vivências nesta cultura puderam auxiliar na validação das literaturas utilizadas.

Foram também, realizadas entrevistas por meio do Whatsapp com os Candomblés da Sociedade São Jorge do Gantois, Terreiro do Gantois ou Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê, da Casa do Oxumare ou O Ilê Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó e ainda o Ilê Axé Opó Afonjá ou Centro Cruz Santa do Axé do Opó Afonjá os quais permitiram cruciais constatações para as confirmações desta pesquisa.

Das obras encontradas pertinentes ao tema, foram selecionadas 51 ilustrações, entre pinturas, desenhos a lápis e esboços. Destas, optou-se na escolha de 4 que incorporam os principais momentos da cena ritualística e de partitura corporal do Candomblé para desenvolver um estudo iconográfico.

Foram eleitos cânones da pesquisa relacionados à Cultura Tradicional Brasileira de Matriz Africana, como Verger, Prandi e Malpasso. Além de Laban, quanto fonte de pensamentos sobre o corpo em movimento. Importante não deixar de destacar a ainda presente dificuldade de acesso às vozes femininas e potencialmente imersas no ambiente de terreiro, provavelmente estabelecido através dos diversos processos de supressão cultural e social.

Desenvolvimento

As pinturas foram selecionadas, a partir do acervo Neves e Sousa disponibilizado pela Livraria - Galeria Municipal Verney de Oeiras, Lisboa, Portugal. Local que concentra grande parte das obras do pintor e alguns objetos de uso pessoal, como sua última paleta e cavalete.

Após a morte de Albano, a galeria recebeu seus quadros, cadernos de desenho e objetos como forma de doação da viúva do pintor. Atualmente, conta com o apoio da Embaixada da República de Angola em Portugal e da Câmara Municipal de Oeiras no estímulo por maior contato da comunidade acadêmica com o artista português e suas obras.

Neves e Sousa

Em entrevista realizada via e-mail com seu filho, José Neves e Sousa, na data de 28 de novembro de 2020, pode-se obter maiores informações sobre o artista, visto a dificuldade de encontrar materiais sobre a biografia do mesmo. O filho relatou que a paixão de Neves pelos pincéis surgiu quando ainda jovem, muito provavelmente influenciado pela avó do entrevistado, mãe de Albano, que também era pintora. Na década de 1930 com a morte do avô, vai viver em Luanda, e é lá que recebe novos olhares para a arte e onde participa de sua primeira exposição.

Ainda cursando Belas Artes começa a trabalhar para o Museu de Angola, o que lhe permitiu viajar por todo país realizando registros etnográficos dos povos originários. Neves e Sousa possuía gosto especial por retratar rituais, mulheres e naturezas em suas obras.

O filho ainda conta que foi sua amizade com o escritor brasileiro Jorge Amado que o levou até os terreiros mais conhecidos da Bahia. Curiosamente, Jorge Amado também é o autor da primeira lei de liberdade religiosa no Brasil, um marco de extrema importância para o Candomblé, uma vez que até os tempos atuais, infelizmente, é a religião que mais sofre intolerância religiosa no país. (Silva, 2018) E complementa Johnson (2020, 159 p.) “Candomblé was not truly legal and free of police interference until the 1970s”, ou seja, a intolerância não partia apenas dos crentes de outras religiões, mas em grande parte, advinda do próprio governo.

Quando questionado se Neves possuía alguma crença, ou afeição especial a alguma religião, José diz “sempre o tive como alguém que respeitava todas as religiões sem nunca ter

professado alguma. Entrava com o mesmo respeito e admiração numa mesquita como em qualquer igreja cristã ou num terreiro de candomblé.”. Lembra que em uma das visitas aos terreiros que foi com o pai, conheceu a Mãe Menininha do Gantois, mas que suas passagens nestes locais eram normalmente para “apanhar imagens” e não de cunho ritual. Conclui dizendo que no Brasil existem muitas de suas obras espalhadas, as quais o pai vendia durante as viagens e posteriormente quando mudou-se para viver na Bahia, onde passou seus últimos 20 anos de vida, morrendo no dia 11 de maio de 1995.

Portanto, é evidente em suas obras o olhar de um não iniciado no Candomblé, sobre sua ritualística. Entretanto, Neves também vivencia em Angola muitas das raízes culturais que o Candomblé vai se firmar, o que pode, de alguma maneira ter também influenciado sua visão do universo cosmológico dos terreiros.

O Candomblé

O Candomblé é antes de tudo um forte componente para preservação de uma tradição e de valorização étnica. Como uma religião afro-brasileira, seu surgimento se dá a partir da diáspora negra com a vinda dos escravos da África para o Brasil. O Candomblé se organiza de modo a ser a patrona de todas as manifestações da cultura tradicional brasileira de matriz africana nas suas mais diversas expressões. Este conglomerado cultural se desenvolveu a partir dos processos diaspóricos dos vários e diversos grupos étnicos levados para o Brasil em meio ao sistema escravagista. Atualmente no Brasil são expressivas as famílias que desenvolvem as culturas dos Inkisses, Voduns e dos Orixás, o que permite afirmar, a partir destas constatações, a provável ascendência aos grupos étnico-culturais dos Bantus, dos Fons e principalmente dos Iorubás.

É possível crer que das culturas que vieram para o Brasil através de seus agentes na condição de escravos, as que mais se estruturam por relações fundamentais no corpo em movimento, maiores condições de permanência tiveram. Munidos do corpo e só do corpo (condicionados a escravatura) estes agentes desenvolveram lógicas de manutenção e transmissões de saberes e técnicas, que engendram dinamicamente esta visão de natureza e realidade. Evoluindo posteriormente para manifestações científicas, artísticas, mas principalmente de ordens religiosas.

O presente artigo aborda o olhar de Neves sobre ritos em ambientes onde as culturas dos Orixás e dos Voduns, assim chamadas as divindades cultuadas, se entrelaçam em meio às práticas e fundamentos. Tal fato nos imputa a necessidade de aproximar as simbologias realizadas nos universos religiosos dos terreiros de influência Iorubá e Fon.

These gods form a pantheon derived from the indigenous Yoruba deities of West Africa, and were carried along with other African traditions to Brazil in the memories and bodily repertoires of enslaved Africans during the roughly three centuries of slave-shipping to Brazil. (Johnson, 2020, p 153).

Parte de seus rituais são conhecidos como festas, podendo ser de ordem privada ou pública. Como explica Johnson (2020, 163 p.) "the festa is a series of bodily and material enactments that gesturally, visually, gastronomically, and sonically specify the physical qualities of the orixá."

Quando não iniciados no culto, as pessoas são impedidas de assistir e participar de cerimônias privadas. Cada espaço religioso possui um calendário próprio, que varia de acordo com sua organização interna. Já as cerimônias privadas são reservadas aos adeptos, filhos da casa e convidados, sendo coordenadas pelos líderes do terreiro. (Malpasso, 2017)

Segundo a autora e pesquisadora em artes cênicas, Daniela Moraes, no Candomblé os elementos visuais componentes da performance-ritual correlacionam-se com o fazer teatral, no espaço onde arte e sagrado se comunicam, pois:

Para além da prática corporal como uma forma de transmissão de conhecimento e possibilidade de perpetuação de saberes, as características particulares do Xirê nos aproximam do teatro pelos elementos performáticos presente nos mesmos, além dos aspectos de espetacularidade que giram em torno dos paramentos e figurinos específicos de cada Orixá, no uso de músicas específicas de chamamento, firmeza e saída de cada divindade e principalmente na presença de uma plateia que se dirige ao espaço sagrado do terreiro como quem dirige-se ao teatro para assistir um espetáculo. (Moraes, 2016, 126 p.)

O corpo no Candomblé é a parte simbólica de ligação entre o ato da dança que executa a ação codificada por meio de Itans, lendas e histórias dos Orixás. Permitindo com isso, que a simbologia dos orixás seja representada como dança.

Durante os rituais de Candomblé, o corpo dos integrantes é equiparado por outras informações como as cores, vestimentas, alimentos e músicas. Estes elementos sustentam e dão maiores detalhes aos saberes que simbolicamente são revelados durante a peça ritual. A obra que o Candomblé constrói em cada cerimônia é única, e todos os detalhes de sua formação contam histórias, que por sua vez, evocam as energias divinas deste universo.

Así que, la fiesta se construye mediante un proceso cognitivo, que se desarrolla a través la participación de varias expresiones artísticas: la música, la danza y los canticos, como también, por la interacción que en el desenvolvimiento de la fiesta se traduce en una sinergia, generando así, una potencia y cohesión en la comunidad. (Malpasso, Castro e Campo, 2019, 759 p.)

Ao refazer, através de sua obra, os passos de Neves no universo da cultura brasileira de matriz africana, pelo viés da religiosidade, nos deparamos com três importantes comunidades religiosas, as quais entendem-se como famílias. Casa de Oxumare, Ilê Axé Opó Afonjá e Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê Terreiro do Gantois.

O ambiente retratado na prática da religião do Candomblé é um reflexo da vida em uma comunidade iorubá. Essa “África simbólica” como nomeia Cunha (2017) se constrói no resgate da identidade individual e coletiva, mas também como referência cultural aos que já nascem em solo brasileiro. As identificações sagradas que antes, em África, eram determinadas pela linhagem sanguínea, passam a ser estabelecidas por meio de oráculos ou de ritos específicos de cada família religiosa, chamada também de família de santo.

As famílias de Candomblé são organizações culturais e sociais que se configuram em torno da manutenção e perpetuação do culto de divindades específicas, através das demandas de seus agentes. Demandas estas, que em sua maioria ocorrem por interferência das divindades da natureza e de outras questões sociais. Dinastias que sintetizam através de seus componentes modos mais peculiares de ser e estar na natureza.

A Partitura Corporal do Candomblé

A dança no Candomblé é um dos caminhos que reintegram a energia cósmica do devoto a sua divindade de origem, chamado na religião de Orixá de origem. Liturgicamente, é a partir dos movimentos e da música que suas qualidades divinas são manifestadas e seus mitos contados. Segundo Cunha (2017, 26 p.) “Esses gestos implicam em um saber corporal, são como um arquivo não-verbal de uma memória coletiva”. O Candomblé, portanto, vive conectado com a corporalidade que é expressa em seus rituais, sendo passível de afirmar que seria impossível existir um Candomblé, sem que houvesse o papel fulcral da dança.

A palavra incorporação pode soar como algo negativo em diferentes tipos de religiões, como no cristianismo por exemplo. Entretanto, no universo do Candomblé, bem como no da arte, o termo recebe atribuições positivas e mais ligadas ao seu significado de origem. Etimologicamente incorporar vem do latim, incorporare, in (em ou dentro) e corpus (corpo),

significa tornar-se parte de algo, estar anexado ao corpo, unir em um só corpo e integrado. Ressalta Maia (2010, 7 p.) “na incorporação existe um somatório de imagens que se juntam em apenas um corpo”. No Candomblé, a incorporação é realizada durante um transe provocado mediante estímulos sensoriais, este é o momento mais emblemático da ritualística e só pode ser experienciado por iniciados.

Mircea Eliade ao falar das técnicas de êxtase, onde a incorporação se inclui, ressalta que estes movimentos não são caóticos e desordenados, pelo contrário, exigem uma rigorosa preparação e prática de rituais como meio educativo. Para o autor, a indução e o controle da incorporação são cuidadosamente estudados, pois sem ela, a existência dos rituais para muitas das religiosidades tribais, nas quais o Candomblé se enquadra, não seria possível.

No processo de incorporação, a memória corporal é ativada e fixada através da repetição e associação a símbolos. Esse é o principal método de aprendizado nas religiões brasileiras de matriz africana, no qual se baseia em passar o conhecimento através da corporalidade. É por meio da dança que o adepto vivencia a mística da religião, estabelece uma relação onde encarna o mito vivo. Os gestos e as danças atuam em um âmbito pedagógico dentro das culturas africanas, onde mesmo dentro de rituais com comportamentos e ações pré-estabelecidas, também há o espaço para o desenvolvimento individual de cada integrante. Deste modo, as expressões dentro do ritual se consolidam como componentes para reforçar e revisar os conhecimentos.

En el Candomblé los practicantes necesitan usar la memoria, para registrar lo aprendido en los terreiros y que se va así difundiendo el conocimiento mediante la oralidad y las expresividades del cuerpo construidas a través de estímulos sensoriales que inducen a la creatividad. En relación al trance, podemos afirmar que incluye también un aprendizaje que se desarrolla con la vivencia y como consecuencia, se construye progresivamente una experiencia. (Malpasso, 2017, 71 p.)

A experiência mística é desenvolvida neste espaço pessoal, único e intransferível. Um local onde mesmo seguindo as regras do grupo, o indivíduo possui liberdade para viver, e sentir o transcendente. O corpo é sagrado, pois é instrumento de manifestação daquilo que lhes é sagrado.

Além disso, a repetição de movimentos dentro do ritual de Candomblé também opera como um mecanismo para conduzir ao transe, ou como meio de purificação. Para estimular os integrantes ao transe que se deseja, pois é desta forma que a divindade se faz presente, junto da dança está o uso de objetos, sons, aromas e palavras. Todos estes são códigos ligados aos

conhecimentos passados pelos ancestrais capazes de conectar o sagrado aos seres humanos.

These outward marks of spirit incorporation include bending at the waist accompanied by trembling shoulders; verbal cries that announce a given deity or spirit; stylized dance steps demonstrating the gods' character or natural domain; shifts in voice register, accent, and cadence, should the gods be invited to speak (a regular event in Umbanda, relatively rare in Candomblé); superhuman tolerance of pain or alcohol; and the donning of special vestments borne with regal bearing or another demeanour befitting the character of the spirit or god embodied. (Johnson, 2020, 150 p.)

Como sugere Cunha (2017), o gincado é uma expressão corporal típica de danças rituais dos povos afro-brasileiros. É encontrado na maior parte dos rituais de Candomblé e, segundo o autor, corresponde a uma postura com movimentos, predominantemente, dos ombros, pescoço e pernas. O tronco do indivíduo cai para frente que é precedido de uma agitação e estremecimento dos membros já mencionados. Geralmente sugere uma resposta do sujeito incorporado aos estímulos propostos em meio aos louvores do rito.

O gincado ocorre no momento anterior e no próprio transe do praticante de candomblé, chamado também de “bolar no santo”. Portanto, essa postura marca a experiência do indivíduo no mundo sagrado. Com a sua execução no círculo movente onde se encontra o axé o possuído direciona-se para o meio do terreiro e dança os movimentos do orixá incorporado. (Cunha, 2017, 29 p.)

Apesar do que retrata o autor, Costa se confunde com termos utilizados dentro da religião. O gincado, originalmente chamado de Jinká ou Ijiká, é um movimento que não tem relação alguma com o "bolar no santo". Bolar é o mesmo que perder a consciência. Ocorre quando a energia de um Orixá passa perto de uma pessoa que não está preparada para receber tamanha carga, e que nesta condição, cai desfalecida. Esse fenômeno é chamado de “Bolar”, da palavra embolar, e é uma forma alterada da expressão Bólónan. Indica que o abiã, indivíduo não iniciado para Orixá, deve ser iniciado, enquanto o gincado, ou Jinká, é o movimento que o Orixá faz com o corpo como forma de saudar os principais orikis, cantigas, e danças.

Na cosmologia do Candomblé, a dança circular representa a criação do mundo. A roda do Xirê faz parte do ato público onde os filhos de santo criam um espaço sagrado para a chegada do Orixá. Que ali se apresenta como convidado da festa. (Verger, 1981) A relação ancestral com as etnias africanas que se espalharam no Brasil, e suas respectivas divindades ancestrais, evolui de maneira a criar uma aparente recorrência de algumas divindades nas cerimônias ritualísticas do Candomblé.

O corpo em ritual e a expressividade do movimento

O corpo sempre foi um caminho de formas espaciais e gerador de padrões e movimentos infinitos. Nele se abarca uma linguagem simbólica capaz de transmitir através do fator tempo, os códigos vivenciados entre as sociedades e culturas: é olhar através do gesto-imagem, as atitudes comportamentais de cada civilização, e seus sistemas.

Estar em movimento, sempre esteve atrelado ao rito, e é neste aspecto que o ser humano busca sua imortalidade. Compreendendo seus significados a cada dança, e resgatando os conhecimentos daqueles que foram-lhe antecessores, sejam pelas palavras contidas nos registros históricos e experiências orais, ou pelo corpo que se apresenta a sua frente, em obras pictóricas e na corporeidade das práticas ritualísticas.

Rudolf Laban é um dos grandes pesquisadores do movimento, e de como seus aspectos nos dizem através das sensações e palavras, o que o mover pode exprimir. Além de grande estudioso de pensadores como Sócrates e dos estudos das artes-rituais do Oriente, constrói ao longo de sua vida, uma metodologia e teorias de análise do movimento e de sua expressividade, aprofundada posteriormente por suas discípulas, como Irmgard Bartenieff e Bonnie Bainbridge Cohen. Para ele, em primeira instância, existem fatores que delineiam como o corpo ganha uma poética e expressividade (as sensações transmitidas pelo mover), atreladas a subjetividade de cada indivíduo que dança e sua movimentação (sua corporeidade).

Ainda sobre os estudos do movimento e sistema Laban/Bartenieff, a professora e pesquisadora Ciane Fernandes descreve o sistema pautado nos pilares entre quatro pontos importantes: corpo-expressividade-forma-espço. Sendo este um caminho possível para entender as simbologias entre o movimento do corpo em estado de incorporação na relação com o momento-ritual.

É uma abordagem para “identificar, descrever, e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas também ao esquema-corporal atual, ou seja, as tendências do movimento que vinculam-se a personalidade e ao relacionamento com o meio. (Fernandes, 2006, 37 p.).

São fatores como peso, tempo, espaço e fluxo que auxiliam no entendimento da expressividade da movimentação do intérprete, que executa sua prática ritualística e agrega ao

seu corpo a mística. Possuem gradações de intensidade entre duas polaridades opostas, de forma a permitir a compreensão das nuances específicas em cada movimento. Conseqüentemente, um corpo a executar uma ação de movimento *pesada*, por exemplo, não se refere especificamente ao seu peso corporal, mas sim, a sensação de firmeza e entrega daquele corpo em ação ao espaço, e os efeitos da gravidade sobre si, na relação entre os pólos *leve e pesado*.

O Registro de Neves e Sousa

Através de Neves podemos conceber uma cultura que se fundamenta no corpo em movimento. Este corpo se torna ambiente de significação de objetos, trajes, estrutura espacial e disposição dos indivíduos no espaço. O artista parece se preocupar em traduzir com notável riqueza de detalhes os ritos por ele abordados, nos trazendo em suas representações elementos que corroboram com a possibilidade de contextualização. Este espaço criado pela arte possibilita que qualquer observador, tendo o mínimo contato com a cultura tradicional brasileira de matriz africana, acabe por ser capaz de obter através das imagens, os elementos que permitem reconhecer respectivo rito e/ou divindade abordada.

A performance do ritual de Candomblé é de fato extremamente complexa e desafiadora para os ilustradores. Pois há o movimento, aromas, música, sabores, sons e sentimentos. Neves demonstra uma capacidade singular em destacar os detalhes que permitem ao espectador das obras adentrar neste imaginário do Candomblé. Talvez sua experiência com etnografias em Angola tenha lhe auxiliado a estes olhares precisos e verdadeiros.

Ao realizar esta pesquisa, pode-se perceber alguns pontos conflitantes entre Brasil e Portugal quanto ao Candomblé. Apesar do Candomblé falar sobretudo de cultura africana e Portugal ter grande presença de tal imigração, para a maioria dos portugueses, advindos de um lar tradicionalmente católico, falar de África como religião está muito distante de sua realidade. Poderia, portanto, que Albano como português apresentasse um olhar carregado de preconceito ou viés de julgamento, como se encontra inclusive em trabalhos acadêmicos atuais sobre o tema. Ao infeliz exemplo do trabalho de Dias (2018), que apesar de levantar pontos interessantes sobre a estética dos sacerdotes de Candomblé em Portugal, onde relaciona ao marketing de trabalhos espirituais, demonstra nitidamente uma fala com olhar colonizador e escrita tendenciosa. Dias exclui de sua narrativa pontos essenciais para análise

de religiões, pois não adentra em contextos sociais e históricos. Este exemplo de escrita é importante para perceber o quanto um olhar mal construído sobre uma cultura pode deformá-la.

Neves em seus registros artísticos, engrandece o Candomblé em suas minúcias, não descreve seu corpo religioso e suas práticas com estereotipização, pelo contrário, pode se perceber uma valorização cultural na imagem. Expressa o reinado africano como bem conta seus mitos e cosmologia.



Figura 1- Nome de Iaô

Na imagem de Neves e Sousa, a qual ele nomeia de Nome de Iaô, está retratada uma parte da iniciação do Candomblé. Ìyàwó, ou Iaô, em iorubá significa esposa, é um processo que todo filho de santo, que deseja fazer parte da família ou entrar para o Candomblé de culto a Orixá, deve realizar. Também chamado de “feitura de cabeça” é um ritual que pode durar de semanas, até meses, dependendo da organização da casa.

O Iaô passa pelo tempo determinado por seus líderes em recolhimento. Durante este período, o neófito deve passar por vários rituais, a fim de aprender sobre a religião. O adepto deve renascer nesta iniciação, com um corpo capaz de sustentar a divindade. O Iaô é preparado para servir e ser ponte de conexão com algum Orixá específico, o qual é identificado por meio de oráculos, geralmente búzios, e também por indícios corporais.

Joining the família de santo requires extensive initiations during which the aspiring possession priestess, initially called the ‘bride of the orixá’ (iaô), learns the songs, dances, and food preferences of the orixá s/he will host. As she learns to incarnate her orixá, she also remakes herself. (Johnson, 2020, 155 p.)

As características deste Orixá regente, será observada na corporalidade e vestimentas do Iaô. Como afirma Malpasso (2017, 76 p.) “observamos una singularidad en cada adepto que lo manifiesta y que podemos admirar en las distintas gestualidades que se crean a partir de la coreografía vinculada con el arquetipo relacionado a las divinidades.”

No desenho analisado há o que se chama de “saída de Iaô”, que é o momento em que o adepto sai para comunidade depois dos dias em isolamento. Neste momento o Iaô já é o seu próprio Orixá de domínio, ou de cabeça. Ele representa o início de uma caminhada religiosa, por onde deixa parte do que era, para se integrar ao sagrado e receber, por tanto, um novo nome que corresponde a sua nova identidade. Este nome será dito, possivelmente, pelo próprio Orixá à comunidade neste evento retratado.

Uma das identificações deste ritual é quanto à raspagem da cabeça, a qual pode-se observar nos Iaôs desenhados por Neves. Da mesma forma, é possível reconhecer as vestes de ombros descobertos e adornados, um pano que envolve o tronco e o uso do osu, um pó utilizado na cabeça do iniciado ao culto do Orixá.

O neófito desenvolve sua humildade, devoção e pertencimento a uma identidade. Ao sair para comunidade, todo seu corpo é pintado com desenhos que simbolizam a assinatura da família de santo da qual agora faz parte. E ao topo de sua cabeça, são colocados macerados com ervas e uma pena vermelha no centro da testa, o Ekodidé.

Pode-se captar também na imagem, que os Iaôs estão com o corpo levemente inclinado para frente, dando a impressão de um corpo pesado. É natural que nos primeiros contatos do indivíduo com a incorporação de seu Orixá, exista esse momento de reconhecimento da sensação e compreensão do corpo. A maioria das incorporações do Candomblé são ditas inconscientes, ou seja, ao retornar do transe não há a lembrança do que se tenha passado. Portanto falamos de uma entrega, de um largar o corpo. O transe, e logo a incorporação, vai sendo aperfeiçoado na medida em que o indivíduo consegue memorizar e aprender usar como gatilho, as induções presentes no ritual.

A partir da iniciação, os gestos dos filhos de santo ganham uma eficácia notável, especialmente quando entram em contato com materialidades mediadoras dos próprios orixás cultuados. Um contexto de conexão é duplamente articulado: entre o subjetivo e o objetivo (humano e não humano) e entre

subjetividades diferentes (humanos e sobre-humanos). Segundo um registro mítico altamente evocativo, os elementos ou artefatos são considerados nos atos de cunho ritual dos iniciados para além do normal uso quotidiano, adquirindo saliência cognitiva e uma eficácia referida à relação de culto em que vão atuando. (Bassi, 2016, 250 p.)

Junto de cada Iaô, são representadas outras pessoas, é comum que o neófito esteja na companhia de outros sujeitos no enquanto de seus processos ritualísticos. É provável que o artista tenha percebido a figura das Egbomi, as chamadas mães cuidadoras, ou possivelmente de uma Ekedji, terminologia emergente dos Candomblés de culto a Vodun para mulheres consagradas especialmente para a responsabilidade de cuidar e servir os Voduns durante o ritual. Uma das senhoras retratadas carrega um instrumento nas mãos, quiçá um adjá, objeto sagrado feito com duas sinetas de metal usadas por sacerdotes do Candomblé para auxiliar no transe.

Os detalhes dos artefatos, roupagem e elementos do espaço possuem grande destaque para compreensão do momento que está sendo retratado no Candomblé. O transe busca pela exatidão, como explica Johnson (2020, 151 p.) “Spirit incorporation begins with a repertory of material and sensory signs. When these are executed competently, and with sufficient ritual force, spirit possession is the resulting expression.”. Presumivelmente, Neves tenha compreendido o valor destes gestos e objetos para o enredo ritual, pois em seus desenhos toma cuidados em abordá-los, inclusive anotando suas cores.

No centro da imagem constatamos uma espécie de totem, relativo ao ritual de uma das divindades fundamentais da família visitada, o que também ajuda para a identificação e contextualização da representação em análise. A posição dos corpos no espaço apresenta uma movimentação coletiva circular e anti horária bastante recorrente nos espaços brasileiros de culto a divindades de origem iorubas-brasileiras.



Figura 2- Alabês

Segundo a obra de Pierre Verger, que é referência no campo de pesquisa com Candomblé, os tambores são decorados conforme a ocasião e são amarrados a eles panos nas cores da divindade evocada na cerimônia. Em uma festa de Oxum por exemplo, são ornamentados com as cores que referenciam esta divindade de acordo com cada família.

Durante a cerimônia os integrantes da roda devem prestar respeito e adoração aos tocadores e aos instrumentos, assim como devem cumprimentar os líderes da casa. A alcunha de origem ioruba, Alagbe é geralmente relacionada aos sujeitos que realizam os toques dos atabaques, são também observadas outras terminologias relacionadas a função musical e percussiva de acordo com as influências étnicas-ancestrais de cada família.

Este tipo de lenguaje, que es utilizado específicamente por los religiosos que tienen la función de comunicadores, forma parte de una trilogía determinada por los cantos, el toque de los tambores y el baile, que conjuntamente producen una performance y están en constante conexión. (Malpasso, Castro e Campo, 2019, 762 p.)

Na presente imagem temos contato com a estrutura basal do aspecto percussivo da musicalidade tradicional da cultura brasileira de terreiro. Três atabaques e um gã, ou gan, instrumento feito de sinos popularmente conhecido como agogô. O ciclo de percepção e ação assistido pela sonoridade, que para a cultura religiosa brasileira de matriz africana é um dos principais veículos da atualização da memória viva do ancestral, da incorporação da energia dos elementos da natureza e do conseqüente transe, notoriamente salta aos olhos de Neves e suscita ao reconhecimento da pertinência e destaque do sistema musical dentro desta cultura.



Figura 3 - Sem identificação por parte do artista

A atenção que o artista dá ao corpo sublinha a importância que o corpo em movimento tem na cultura de terreiro. Na imagem acima, Neves opta em menosprezar os elementos externos ao corpo, não entregando os referenciais quanto ao movimento que se prostra. Este ritual chama-se *dòbálé* ou *Iká*, é o ato de prostrar-se, de braços esticando os braços para trás em frente ao zelador ou *Orixá*. É o abaixar-se de modo a deixar a lateral do corpo ao solo, a fim de demonstrar respeito, entrega a escuta das raízes ancestrais.

A prostração protagonizada na presente imagem nos convida à reflexão para este arcabouço simbólico, no qual as relações de respeito se revelam através do movimento, e por onde o respeitado e respeitante se alternam a todo tempo. Neves parece nos convidar a refletir sobre lugares de respeito menos prepostos, menos determinados, mais fluidos e instáveis. Talvez o artista tenha entendido por meio do *Candomblé*, o quão importante reside a capacidade de devotar respeito, e não apenas na consolidação momentânea de quem este possa estar temporariamente dedicado.



Figura 4 - O Xirê dos Orixás

Xirê, expressão comum em ambientes de culto à ancestralidade Iorubá, é uma terminologia usada nestas famílias para designar os eventos públicos de ordem litúrgica. É posto que nos candomblés de culto aos orixás é recorrente a roda. Na roda as Iyawos dançam em alusão a representação dos orixás e ancestrais divinizados, comumente em sentido anti-horário, com a intenção de louvar os Orixás. A roda é realizada ao som dos atabaques e dos cânticos. No idioma iorubá a palavra Xirê (şiré) significa brincar, dançar e divertir. (Malpasso, 2017).

Através da presente imagem temos a oportunidade de revisitar o que parece ser uma cerimônia pública de Candomblé, a disposição dos corpos em relação ao espaço indica uma roda em sentido anti horário, aparentemente acompanhada por espectadores. Tratar do Xirê pode ser tratar de umas das mais fortes janelas desta cultura quanto sua face litúrgica, por ser um cerimônia pública, aos olhos de quem visita a comunidade o Xirê é o Candomblé em si, o que potencialmente produziu uma metonímia de parte pelo todo através do processo evolutivo desta cultura, pois é bastante normal que alguém apenas se entenda estar em um Candomblé ao expectar essa cerimônia específica.

Neves provavelmente atravessou este aspecto simbólico do Xirê, pois percebemos nesta respectiva imagem uma preocupação maior de Neves em reproduzir elementos que favoreçam a identificação do corpo, do espaço e da simbologia, por exemplo percebemos um

cuidado maior com o Ofá, símbolo da comunidade ancestral dos caçadores, que lembra um arco e uma flecha, na parede do que com partes do corpo como dedos dos pés, olho ou face como um todo. O que nos possibilita também pensar na sugestão de que Neves em seu olhar sugira que a representação do universo, da natureza e das partes dela no Candomblé, é a fala em primeira voz, e que a subjetividade, seja pano de fundo para os rituais de representação de toda essa cultura.

A través de la danza, es interesante el reconocimiento y la familiaridad que se tiene en Cuba como en Brasil con los Orichas, por parte de los adeptos, como, también, por el público no iniciado en la religión y que asiste a los rituales, siendo ésta una forma de comunicación relacionada con los movimientos rítmicos y la armonía cinética del cuerpo que se expresa mediante una performance. (Malpasso, Castro e Campo, 2019, 761 p.)

Geralmente é Exu a primeira divindade a ser reverenciada, seguindo por cada um dos Orixás e encerrando com Oxalá. A dança se desenrola no sentido anti-horário, representando o retorno às origens, um mergulho na essência dos antepassados. Dessa forma, o coração dos integrantes da roda fica em direção à cumeeira, que é onde se concentra a energia do local e onde, normalmente, se encontra um mastro decorado. Cada casa apresenta uma cumeeira diferente, mas sempre cumprindo esta função ritual, de ponto de conexão entre a energia terrena e a dos céus.

Considerações finais

Perceber o Candomblé como expressão artística pode ir contra linhas de pensamento apoiadas na ideia de que a religião não pretende ser uma apresentação, mas sim conectar com o sagrado. Entretanto, ao analisar as origens do teatro grego e sua função em tocar os espectadores, a fim de dar luz ao sagrado, ou ainda a dança de Bali onde os dançarinos não apenas reproduzem uma deidade, mas se tornam a deidade, é possível criar pontos de conexão com os rituais de Candomblé.

Talvez a arte e o campo religioso estejam desde suas origens tão entranhados, que seria impossível afastar a presença de um no outro. Os seres humanos expressam por meio da arte suas convicções, seus encontros mais profundos e sua mística pessoal, na relação entre o mover e sua escuta. Já a religião tem como objetivo manifestar o sagrado, se fazer sentir. O

espaço, o entre, do fiel e a divindade, bem como o do espectador e da obra. É justamente neste espaço, onde o transcendente, o mistério espiritual, coexiste.

Sendo assim, a ilustração de Neves e Sousa é retrato do sagrado, que quando manifesta no tocante de quem a vê, permite que este divino dialogue, se faça presente. A experiência esotérica obviamente é mais profunda quando de maneira presencial no ritual, mas seria possível romper através da arte com as condições de tempo e espaço para alcançá-la?

Para além, encontrou-se nos registros analisados, uma notoriedade na função do corpo das figuras. Tal destaque conduziu-nos até um olhar mais profundo sobre o que dentro da liturgia de Candomblé o corpo deseja comunicar. Os mitos, as histórias, o desenho ritual, fazem do corpo um objeto sagrado neste espaço. Nas obras de Neves e Sousa este universo se faz presente, pois o artista representa e enfoca não só o corpo dos integrantes, mas a indumentária e outros objetos simbólicos de Orixás.

No Candomblé o corpo é coletivo e indivíduo ao mesmo tempo. E é o corpo em movimento que se faz chave, abrigo e expressão do divino. O corpo que dança e atua durante um ritual no terreiro surge de uma harmonia cosmogônica, que neste ambiente é manipulada por símbolos. Laban também fala sobre algo que é da natureza do Candomblé, o corpo é lugar de conhecimento. No contexto das famílias de santo os aprendizados e percepções de mundo se desenvolvem no e com o corpo.

O que obviamente não se deve deixar de citar quando tange o assunto corpo e religiões afro-brasileiras é sobre seu valor histórico. Muitos dos mitos e histórias contadas por meio da corporalidade no Candomblé transcrevem uma África vivida e amada. O cuidado e a importância da manutenção dos saberes, vinculados principalmente à identidade, permitiram que muitos dos ritos se mantivessem em solo brasileiro. O corpo no Candomblé é um ponto de intersecção da história dos negros e sua sacralidade, onde em meio ao rito, o sagrado é quem conta e reconta a trajetória do povo africano.

Referências bibliográficas

BASSI, F. ATOS RITUAIS: EVENTOS, AGÊNCIAS E EFICÁCIAS NO CANDOMBLÉ. **Religião e Sociedade**, 36(2). 2016

CIANE, F. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2006

DE OLIVEIRA CUNHA, J. A. Em busca de um espaço: a linguagem gestual no candomblé - À memória de Marlene de Oliveira Cunha. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, 26(1), 15-41. 2017

DICIONÁRIO infopédia da Língua Portuguesa . Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2020-12-15 11:04:56]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/incorporar>

ELIADE, M. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Martins Fontes. 1998

DE FREITAS, Vlademir Cardoso & de Freitas, Byron Torres e Freitas. **Os Orixás do Candomblé**, Editora Eco, 1967.

JOHNSON, P. C. Spirit Incorporation in Candomblé. **The Wiley Blackwell Companion to Religion and Materiality**, 150-170. 2020

MAIA, A. 6-O TRABALHO DO ATOR E SUA ORIGEM ESPIRITUAL. **O Percevejo Online**, 2(2). 2011

MALPASSO, A. **El trance en el Xirê: expresividades del cuerpo mediante un proceso creativo**. 2019

MALPASSO, A.; Castro, Z. L. P. & Campos, M. D. F. H. (2019). EXPRESSÕES DO CORPO EM DANÇAS TERAPÊUTICAS DO CANDOMBLÉ BRASILEIRO E DA SANTERÍA CUBANA. **Revista Fragmentos de Cultura-Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, 29(4), 757-767.

MORAES, Daniela Beny Polito. Gestualidade ancestral: o trânsito entre o Candomblé e o teatro. **Conceição/Conception**, 2018, 7.1: 122-141.

PRANDI, Reginaldo. Candomblé and Time: Concepts of time, knowing and authority, from Africa to Afro-Brazilian religions. **Brazilian Review of Social Sciences**, 2002, 2: 7-22.

SILVA, Mariana de Lima. **Omo Mímó, o filho do amor: um estudo sobre os filhos de Lóògùn Ede**. 2013.

SILVA, N. C. F.. **A ineficiência do direito penal na proteção das religiões de matrizes africanas contra crimes de intolerância religiosa**. 2018

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Editora Corrupio Comércio, 1981.